

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

THAÍS APARECIDA DOMENES TOLENTINO

*A dialética em ação no teatro do Centro Popular de Cultura - CPC: MEDIAÇÕES
ENTRE ARTE E SOCIEDADE 1961-1964*

MARINGÁ – PR
2015

THAÍS APARECIDA DOMENES TOLENTINO

A dialética em ação no teatro do Centro Popular de Cultura - CPC: MEDIAÇÕES
ENTRE ARTE E SOCIEDADE 1961-1964

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

MARINGÁ - PR
2015

T649d

Tolentino, Thaís Aparecida Domenes

A Dialética em ação no teatro do Centro Popular de Cultura - CPC: mediações entre arte e sociedade 1961 - 1964 / Thaís Aparecida Domenes Tolentino. -- Maringá: [?], 2015.

189 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.
Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras, 2015.

1. Crítica Literária - Estudos Literários. 2. Literatura e Historicidade. 3. Teatro Moderno. 4. Teatro épico. 5. Centro Popular de Cultura.

CDU:82.09

THAIS APARECIDA DOMENES TOLENTINO

A DIALÉTICA EM AÇÃO NO TEATRO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA - CPC: MEDIAÇÕES ENTRE ARTE E SOCIEDADE 1961-1964.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em **28 de agosto de 2015**.

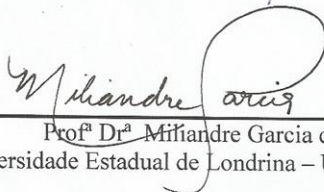
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof^ª Dr^ª Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof^ª Dr^ª Milandre Garcia de Souza
Universidade Estadual de Londrina – UEL/Londrina-PR

*Errar com o povo será sempre menos danoso
do que errar contra ele (Gianfrancesco Guarnieri, 1960).*

Agradecimentos

A Alexandre Villibor Flory, pela orientação nesse trabalho de pesquisa, pela contribuição no meu processo de formação e pela amizade.

Ao Grupo de Crítica Literária Materialista da UEM, pelo espaço coletivo de formação teórica e intervenção prática no âmbito acadêmico.

A Leonil Lara, Suely Lara, Eduardo Montagnari e Pedro Uchoa, pelas entrevistas concedidas para a realização dessa pesquisa, pelas informações e documentos fornecidos e pela troca de experiência proporcionada.

Pela orientação e diálogo no processo de pesquisa: Rafael Litivin Villas Bôas, Marisa Corrêa Silva, Rosemari Calzavara e Maria Silvia Betti.

Aos professores Alexandre Villibor Flory, Marisa Corrêa Silva e Miliandre Garcia, pelas contribuições realizadas na defesa pública.

À Capes, pelo apoio financeiro concedido por meio de bolsa de pesquisa.

À família e aos amigos, pelo apoio incondicional.

Ao Renan, pelo companheirismo e estímulo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo atualizar o debate acerca do teatro produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) entre os anos de 1961 e 1964 e suas ressonâncias no processo de disseminação do teatro moderno e político para além do eixo Rio – São Paulo. Ao tomar parte no processo histórico e social que se configurava no Brasil durante os anos que antecederam o golpe civil-militar de 1964, o CPC empreendeu uma produção cultural e artística voltada para a atuação política direta, trilhando o caminho da busca por novas formas capazes de aproximar e exprimir os novos conteúdos, bem como subverter a lógica da produção artística e cultural, instrumentalizando inúmeros grupos da sociedade civil organizada que ganhavam corpo na época. Para realizar esse projeto, iniciamos com um estudo do percurso histórico do teatro épico que foi base para o CPC. A montagem de peças como *Eles não usam black-tie*, em 1958, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, em 1959, de Oduvaldo Vianna Filho, no Teatro de Arena, representaram uma verdadeira guinada no teatro brasileiro, deixando claro que uma arte dramática voltada para as questões nacionais estava na ordem do dia. A partir de *Revolução na América do Sul*, em 1960, de Augusto Boal, e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, em 1961, de Oduvaldo Vianna Filho, o teatro brasileiro passa a ser pensado não só em termos de expressão de conteúdos de cunho nacional, mas principalmente, em termos de constituição de uma forma genuinamente nacional e popular. Além disso, a vasta produção dramática do CPC, na qual se incluem também um teatro de agitação e propaganda, não deve ser analisada dissociada dos seus contextos de produção: ao se aproximar dos conteúdos sociais imediatos e circunstanciais, ao contrário do que pensa o senso-comum da crítica, essas peças ultrapassam o âmbito do caráter panfletário e são decisivas na formação de um teatro de militância no país. As reverberações do projeto político, cultural e artístico inaugurado pelo CPC se fizeram sentir também no contexto paranaense, especialmente voltado ao desenvolvimento de um grande movimento de teatro amador no Estado, bem como à consolidação efetiva dos grupos de teatro nos contextos estudantil e universitário. Busca-se, assim, analisar as articulações existentes entre arte e processo social, mostrando não só a atualidade do grupo, mas também compreendendo o teatro político feito pelo CPC como marca de um período do desenvolvimento do panorama teatral brasileiro, um teatro que procurou tanto trazer ao palco, quando ressoar até o povo, as vozes caladas na sociedade a partir dos anos que antecederam o golpe militar de 1964.

ABSTRACT

This study aims to update the debate about the theatre produced by the Centro Popular de Cultura (CPC) between 1961 and 1964 and its resonances in the dissemination process of a modern and political theatre beyond the central line Rio – São Paulo. Taking part in the historical and social process that was taking place in Brazil right before the civil military coup of 1964, the CPC engaged a cultural and artistic production focused on a direct political activity. Furthermore, the group was interested in the research of new ways to approach and express social contents, in subverting the logic of cultural and artistic production and in instructing countless of organized civil society groups organized by that time. In order to achieve these project's goals, we started by studying the historical development of the epic theatre's theory which was a groundwork for CPC. The production of plays such as *Eles não usam black-tie*, in 1958, by Gianfrancesco Guarnieri, and *Chapetuba Futebol Clube*, in 1959, by Oduvaldo Vianna Filho, at the Arena Theatre, represents a step forward for the Brazilian theatre, which indicated that a dramatic art engaged with the national issues were on the agenda. After *Revolução na América do Sul*, in 1960, by Augusto Boal, and *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, in 1961, de Oduvaldo Vianna Filho, Brazilian theatrical production became to be thought not only as a national content expression, but mainly in terms of a genuine and popular form. Furthermore, the vast theatrical production by CPC, which also includes an agitation and propaganda plays, should not be analysed apart from its context: unlike the common sense critics, these plays overcame the pamphleteer feature and they were very important for the formation of a militant theatre by approaching immediate and circumstantial social contents in the country's scene. The repercussion of this political-cultural and artistic project driven by CPC were also felt in Paraná State's context, specially committed with a movement of the amateur theatre and the effective consolidation of student theatre groups in academic contexts. Thus, this work seeks to analyse articulations between art and social processes by showing not only the group's actuality. It also aims to comprehend the political plays produced by CPC as a period mark of the Brazilian theatre's development, which attempted to bring the voices of a voiceless society on the stage and resound a critical content to the people during the years that proceeded the Military Coup.

SUMÁRIO

	Introdução.....	10
	O teatro épico como mediação entre arte e sociedade.....	16
	O teatro épico no Brasil dos anos 1960.....	19
I	História e forma do teatro nacional-popular no Brasil dos anos 1960.....	25
	I.1 <i>Black-tie</i> e <i>Chapetuba</i> : a caminho do teatro épico brasileiro.....	30
	I.2 O amadurecimento do teatro épico com <i>Revolução na América do Sul</i> , de Augusto Boal	39
	I.3 <i>A mais valia vai acabar, seu Edgar</i> , de Oduvaldo Vianna Filho, e a criação do CPC.....	44
II	O Centro Popular de Cultura e o teatro nacional-popular: teoria e práxis.....	53
	II.1 Considerações sobre teoria e prática no Arena em Vianinha, Guarnieri e Boal.....	55
	II.2 A organização do Centro Popular de Cultura a partir de seus relatórios.....	59
	II.3 O nacional-popular em questão.....	70
III	O teatro do CPC em questão.....	99
	III.1 Os recursos de formalização cênica da realidade objetiva no teatro de agitação e propaganda do CPC.....	103
	III.2 <i>Brasil versão brasileira</i> : aproximação entre teatro e política	120
IV	Mediações entre literatura e processo social: o teatro do CPC no contexto da reforma universitária.....	129
	IV.1 Considerações formais sobre a peça <i>Auto dos 99%</i> : teatro e a reforma universitária	138
	IV.2 Considerações históricas e políticas sobre o CPC/PR e seus desdobramentos: o teatro épico avança ao interior.....	147
	Considerações finais.....	165
	Referências.....	173
	Anexos.....	177
	Apêndice.....	189

Introdução

A literatura e o teatro mantêm uma relação produtiva e complexa. Aproximam-se, na medida em que, no texto dramático, o universo ficcional é construído através de estratégias literárias. Afastam-se, quando se toma o caráter de incompletude inerente ao texto dramático, já que a montagem cênica atualiza e materializa aquilo que, no plano literário, se apresenta (ou é tomado) como universal: a efemeridade da encenação difere do caráter permanente do texto. Mas essas instâncias não devem ser concebidas alheias uma à outra: devem, antes, ser analisadas tendo em vista a relação produtiva que estabelecem. Quando lida, a peça é literatura dramática (com suas especificidades), quando encenada, passa a ser teatro. Segundo Rosenfeld (2008): “O paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura, já que, sendo ‘incompleta’, exige a complementação cênica.” (p.35). Sendo assim, estudar teatro, além de envolver a interpretação de seus elementos formais constitutivos enquanto texto literário, requer também a análise de suas condições materiais de realização cênica e sua recepção, tendo em vista que o texto apenas se concretiza enquanto ato comunicativo em contato com o público, segundo as condições de seu contexto de produção.

A mediação entre literatura e teatro se mostra das mais instigantes quando tomamos o aspecto da recepção imediata e coletiva proporcionada pela experiência teatral. Segundo Flory (2010), diferentemente das formas artísticas fragmentárias que tendem à legitimar o isolamento do sujeito moderno construído pelo sistema econômico capitalista e neoliberal, o teatro ainda resiste enquanto possibilidade de experiência artística coletiva, artesanal, se compararmos com ritmo da produção cinematográfica em série, da qual a fórmula hollywoodiana é exemplar. Os processos envolvidos na atividade teatral podem ser vistos como verdadeiros espaços de resistência do pensamento ético e estético da obra de arte, especialmente quando o teatro passa a ser concebido a partir de sua função social. Além disso, o teatro amplia as possibilidades de atualização do atemporal, do universal, configurando-se como um propício terreno de investigação e debate dentro do campo recepcional da obra de arte – corrente de pensamento retomada a partir de meados dos anos 1970, quando a teoria literária passa a questionar o pensamento estruturalista e volta-se para a reconsideração dos elementos históricos e sociológicos como fundamentais para a análise estética, o que desencadeou correntes teórico-filosóficas como a Estética da Recepção, e deu novo fôlego à Crítica Sociológica e à Crítica Marxista, por exemplo. Ao mesmo tempo, essa mediação questiona e redimensiona conceitos como os de universalidade e atemporalidade, colocados entre aspas, posto que a interpretação historicamente localizada faz parte da própria vida dos conceitos.

Ainda pensando na relação entre literatura e teatro, no âmbito dos estudos literários desenvolvidos tanto na academia quanto no ensino básico, os espaços para a discussão do texto teatral são bastante reduzidos, se comparados com outras formas artísticas – até mesmo com os produtos mercadológicos da indústria cultural. Esse apagamento tem uma de suas inúmeras raízes no processo de modernização tardia do teatro brasileiro, que acabou levando à formação ineficaz de um cânone teatral com características próprias. Enquanto autores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector e Guimarães Rosa são itens obrigatórios dos currículos de literatura nos vários níveis de ensino, não se pode dizer o mesmo de Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Plínio Marcos, dentre outros, que permanecem à margem do reconhecimento dentro do sistema literário nacional. Além disso, essa marginalidade do gênero dramático não está alheia ao desenvolvimento da indústria cultural, da hegemonia do neoliberalismo a partir dos anos 1980 e da revolução tecnológica do século XXI, que corroboram e legitimam o isolamento e a fragmentação do sujeito moderno. Sendo o teatro uma forma artística genuinamente coletiva, que envolve sujeitos reunidos num determinado local e espaço, ela acaba por recolocar a discussão sobre o papel da obra de arte numa era de relações sociais extremamente mediatizadas.

A leitura à contrapelo acerca da função social do teatro brasileiro moderno que pretendemos construir tem como objetivo contribuir para o processo de retomada crítica do teatro dialético produzido no Brasil durante o período anterior ao golpe civil-militar de 1964, recolocando no curso da história a dramaturgia produzida pelo CPC. Sendo o teatro épico uma espécie de arma forjada por artistas adeptos da causa da revolução proletária no âmbito da luta cultural a partir do final do século passado, segundo Costa (2012), os envolvidos com a sua prática tiveram toda sorte de inimigos a enfrentar, dentre eles, os críticos e historiadores do teatro resistentes aos seus pressupostos práticos, teóricos, estéticos e políticos. Até meados dos anos 1960, a recepção negativa dos fundamentos do teatro épico e dialético foi tendência dominante no campo da crítica teatral brasileira, que até aquele momento tinha nos escritos de Décio de Almeida Prado (1917 – 2000), publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, um de seus principais expoentes. Apesar da sua incontestável importância e contribuição na modernização da crítica teatral brasileira, Costa (2012) ressalta duas características marcantes em seus escritos que contribuíram para a compreensão tardia acerca do teatro épico: a primeira, uma forte resistência à obra de Brecht, a segunda, uma explícita proximidade com a teoria teatral anti-naturalista do crítico e diretor Jacques Copeau (1879 – 1949), e do ator e diretor

Louis Jouvet (1887 – 1951), o que mostra a tendência esteticista e classicista que fundamentaria os primórdios de nossa crítica moderna. No ensaio *Que é teatro épico? – um estudo sobre Brecht*, escrito por Walter Benjamin em 1931, dificuldade semelhante parece legitimar o afastamento dos problemas da realidade objetiva e imediata dos palcos na Alemanha na véspera da ascensão nazista: “Pois as dificuldades que inibem a compreensão do teatro épico não são outras que as resultantes da sua aderência imediata à vida, enquanto a teoria define no exílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com nossa existência”. (BENJAMIN, 1994, p.80). É essa aderência à realidade social imediata que avultava no Brasil que resultará em posicionamentos de resistência ao aparecimento de uma nova prática teatral em nosso contexto: a nossa realidade social materializada no palco será compreendida, num primeiro momento, ora como adesão ao realismo socialista, ora como despojada de acuidade e tratamento estéticos necessários a um bom drama.

A partir do início dos anos 1960, o debate e a politização dos movimentos artísticos levaram à multiplicação dos meios de divulgação da crítica teatral (que resultou, por exemplo, na criação do periódico *Civilização Brasileira*, importante veículo de resistência ao regime militar), bem como ao arejamento das posições engessadas em relação a função social do teatro e o estatuto histórico e ideológico das formas estéticas. Segundo Flory (2012), a obra de Anatol Rosenfeld é exemplar, em termos teóricos e históricos, do momento em que passaríamos a discutir a obra de Brecht e as possibilidades do teatro moderno brasileiro. Após sua formação na Universidade de Berlim até meados dos anos 1930, o crítico radicou-se no país em 1937, por conta da perseguição nazista, e aqui exerceu papel fundamental na recepção da tradição do teatro alemão, especialmente de Brecht. Para além da tentativa de criticar o posicionamento de Prado, que naquele momento exercia posição notória no campo da crítica, Rosenfeld procurou entender o processo de recepção do teatro épico por aqui e suas dificuldades de aclimatação. No entanto, a continuidade e ampliação de um projeto de crítica teatral voltada para a reflexão das mediações entre estética e processos sociais, visando a constituição de um teatro de cunho nacional e popular, perderia força e passaria a ser desarticulado pelas armas ideológicas do regime ditatorial que se estabeleceria, especialmente a partir de 1968 pelo Ato Institucional nº5 (AI-5). A retomada de uma tradição de crítica teatral dialética, empenhada em analisar as relações entre processos estéticos e históricos, ganharia força novamente em meados dos anos 1990, quando a crise política e econômica instaurada no Brasil exigiria dos movimentos de teatro de grupo a atualização desse momento de politização do teatro e de rompimento com as

formas estéticas tradicionais desenvolvidos no conturbado contexto brasileiro durante os anos 1960.

Num momento de inúmeras mudanças nos campos político, econômico e cultural, o teatro passou a exercer uma função social das mais importantes, engajando-se num processo de afirmação e reconhecimento da identidade nacional e popular que o levaria a superar dialeticamente a hegemonia do teatro tradicional, importado, afeito aos valores europeus que aqui se constituíra, processo que se iniciou, como apontado, com o Arena. O CPC não limitou esforços para trazer ao palco a realidade imediata e as contradições históricas que compunham o nosso cenário social – ao consolidarmos um assunto genuinamente nacional, passaríamos a requerer também uma forma teatral própria, capaz de se estabelecer enquanto manifestação artística à serviço da conscientização popular. Uma análise materialista e dialética de suas peças deixa clara sua importância no processo de modernização do teatro brasileiro, expondo também o posicionamento ideológico daqueles que se empenharam no seu apagamento histórico ou mesmo na diminuição estética de teatro político, de agitação e propaganda no Brasil.

Com o intuito de analisar as articulações entre arte e processo social, mostrando não só a atualidade do CPC, mas também procurando compreender a contribuição do teatro político no processo de superação dialética das tendências tradicionalistas em nossa cena e dramaturgia, estabelecemos como recorte de análise alguns momentos decisivos de acumulação crítica que resultaram em saltos determinantes em nossa produção teatral entre os anos de 1958 e 1964. A montagem de peças como *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, no Teatro de Arena, em São Paulo, são representativas de uma verdadeira guinada do teatro brasileiro voltada para as questões sociais que surgiam. A partir de *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1961), de Vianna Filho, o teatro brasileiro passa a ser pensado não só em termos de expressão de conteúdos de cunho nacional, mas principalmente, em termos de constituição de uma forma nacional e popular voltada para a ação e práxis social. Além disso, a vasta produção dramaturgical do grupo, na qual se incluem também um teatro de agitação e propaganda, não deve ser analisada dissociada dos seus contextos de produção: ao se aproximar de conteúdos sociais contingentes e circunstanciais, ao contrário do que pensa o senso comum da crítica, essas peças ultrapassam o âmbito do caráter panfletário e são decisivas na formação de um teatro de militância no país. Analisar suas ressonâncias no contexto paranaense de meados dos anos 1960 é, também, parte importante e objeto de estudo das discussões que aqui desenvolveremos, tanto para contribuir com um

capítulo ainda pouco estudado de nosso teatro como, também, para mostrar como não há um modelo rígido a ser seguido.

Em termos metodológicos, duas reflexões de Anatol Rosenfeld contribuem para a sustentação desta pesquisa. A primeira, desenvolvida em *O Teatro Épico* (2009), diz respeito aos limites da existência de gêneros literários puros, sendo antes construções históricas à mercê de processos sociais. A tripartição do fenômeno literário em Lírico, Épico e Dramático, que remonta às Poéticas Clássicas (Platão, Aristóteles), pressupõe certa artificialidade, embora essa classificação seja indispensável para o estabelecimento de uma ordem científica na imensa variedade dos fenômenos literários. Enquanto gênero literário puro, a Dramática previa unidade rigorosa de espaço, tempo e ação. As longas histórias do passado, com um grande número de ações e narradas por um eu épico, caberiam à epopeia, enquanto a Lírica estaria ligada à expressão subjetiva de um eu. A concepção de uma Dramática normativa, no sentido puro e estanque do termo, somente foi possível elevar-se enquanto concepção estética hegemônica a partir do Renascimento e o advento de uma base filosófica nominalista que passaria a valorizar o mundo material em detrimento do realismo conceitual, essencialista e universalizante da Idade Média, agora fundamentada no princípio do sujeito histórico livre, universal e autônomo.

Graças ao conhecimento cada vez mais preciso da antiguidade grega e romana e dos escritos de Aristóteles, implanta-se a partir do Renascimento pouco a pouco a idéia da peça rigorosa capaz de preencher ao máximo os cânones da Dramática pura. Aristóteles é interpretado como se tivesse estabelecido, na sua *Arte Poética*, prescrições eternas para toda a dramaturgia possível, independentemente do espaço geográfico, tempo histórico ou gênio nacional. Tais interpretações atribuem ao filósofo a fixação definitiva mesmo de normas que só de passagem aborda (como a unidade do tempo) ou que nem sequer menciona (como a unidade do lugar). A adoção de tais e outras regras geralmente é defendida pela necessidade de manter a máxima verossimilhança. Esta, por sua vez, é exigida para se obter o resultado do espetáculo teatral, a catarse, ou ao menos o simples prazer que resulta da apresentação verossímil do fantástico e maravilhoso (ROSENFELD, 2008, p.53 – 54).

No entanto, uma análise materialista e histórica do desenvolvimento do teatro deixa evidente que os processos de contaminação adjetiva entre essas categorias (lírico, épico e dramático) está diretamente ligada às transformações contextuais. Assim, apreendemos forma e conteúdo literários enquanto categorias dinâmicas e históricas, que não são estanques em si mesmas, mas sim intimamente ligadas à maneira de conceber e expressar o mundo material e objetivo, ou seja, obedecem à dinamicidade das transformações dos meios de produção de cada época.

A segunda hipótese, levantada no ensaio *Reflexões sobre o romance moderno* (1976), está ligada diretamente à análise estética das realizações artísticas – é a percepção do fenômeno

de “desrealização” que passa a se manifestar na obra de arte no início do século XX, que “renega ou pelo menos põem em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento.” (ROSENFELD, 1976, p.79). Da busca pelo rigor clássico do universo ficcional, pensamento estético hegemônico desde o surgimento da burguesia, a arte passou por um processo de crise formal, superando o intuito da representação da dimensão da realidade sensível expressa na desfiguração da linguagem. É como se a crise do sujeito autônomo e livre erigido nas Revoluções Burguesas do século anterior significasse também o esfacelamento de suas formas artísticas controladas e rígidas, da visão antropocêntrica e perspectívica. A partir do momento em que começava a ficar evidente que alguns eram mais iguais que outros na rodaviva do capitalismo, a arte tradicional encontrou seus limites. Enquanto no romance, gênero expressivo da ascensão da burguesia no século XVIII e meados do XIX, a objetividade do narrador distanciado, detentor de absoluto controle do mundo narrado, passa a ser problematizada, ou então na pintura moderna, em que a representação da condição humana nega a linguagem realista para dar conta do ser humano multifacetado (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo), no teatro, o drama encontrou nos elementos épicos e líricos sua possibilidade de salvação, passando a ressoar as novas vozes sociais que surgiam com a modernidade e a mudança nos meios de produção. Essa influência das transformações contextuais nas diversas manifestações artísticas nos leva, como aponta Rosenfeld (1973), a considerar a existência de certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que faz com as diversas manifestações artísticas compartilhem de uma unidade espírito comum de um determinado momento. Retomando, e indo além da primeira hipótese, pensamos também que teatro moderno é a expressão da crise do drama e da base filosófica do pensamento burguês, articuladas com a crise da arte, de modo geral.

Ao tomar tais hipóteses enquanto ponto de partida, entramos no campo do materialismo histórico enquanto método para análise das realizações artísticas, cuja reflexão se orienta não só para o estatuto histórico da forma e do conteúdo da obra de arte, mas principalmente, reflete sobre a arte a partir de suas mediações com o contexto social em que está envolvida. As transformações estéticas da arte não obedecem à linearidade temporal do avanço e recuo, mas devem antes ser pensadas a partir da sua dialética interna - a dialética entre o enunciado da forma artística e o enunciado do conteúdo, ambos historicamente localizados (PASTA JUNIOR, 2003, p. 13). Ou seja, nós nos distanciamos da concepção historicista da análise dos feitos artísticos, que tem na mera acumulação dos fatos a sua base metodológica, para refletirmos sobre os processos históricos e sociais que subjazem o desenvolvimento do teatro

moderno no Brasil dos anos 1960, no qual o teatro produzido pelo CPC exerce papel fundamental.

O teatro épico como mediação entre arte e sociedade

Uma leitura dialética sobre o desenvolvimento do drama na modernidade pode ser conferida em *Teoria do Drama do Moderno [1880 – 1950]* (2001), de Peter Szondi (1929 – 1971), cujos argumentos principais estão muito bem sintetizadas no artigo *Transições*, de Iná Camargo Costa (2012). Os primeiros golpes na forma tradicional do drama puderam ser percebidos já no fim do século XIX, na dramaturgia do autor norueguês Henrik Ibsen (1828 – 1906), especialmente a partir da montagem de *Casa de Bonecas* (1879). Ainda que, no plano formal, seja evidente que o autor não se desprende de alguns pressupostos da forma tradicional, é na construção de um novo conteúdo, a falsa liberdade do sujeito burguês, que encontramos exposto o limite da fórmula dramática. As relações do presente passam a ser desnudadas frente ao passado retomado pelos personagens; o drama começa a narrar, e o diálogo, ao ser desdramatizado, adquire função rememorativa. A radicalização desse processo podemos observar na dramaturgia de Anton Tchekhov (1860 – 1904). Em *As Três Irmãs* (1900), por exemplo, os personagens renunciam ao presente até restar apenas um vazio das relações intersubjetivas, estas que eram pressupostos do drama clássico. A ação e o diálogo, categorias que sintetizam a fé renascentista no aqui-e-agora e nas relações intersubjetivas, são desconstruídas até restar apenas a conversa monológica impregnada de isolamento.

Com Ibsen e Tchekhov vimos como a forma do drama entrou em crise pelo simples fato de que, procurando observar e configurar na cena o comportamento de satélites da pequena burguesia, estes dramaturgos acabaram questionando os pressupostos da forma do drama (liberdade, conquista de objetivos) e esvaziando suas principais categorias formais (ação e diálogo) (COSTA, 2012, p.65).

Essa crise expressa em Ibsen e Tchekhov se estabelece contra o drama realista de meados do século XIX. Após a derrota das revoluções em torno de 1848, que culminaram na instauração do Segundo Império na França, o drama realista foi elevado à modelo hegemônico de expressão teatral, consagrado pelo público, pela crítica e pelo próprio Estado. O teatro do ‘campo dos derrotados’, expressão utilizada por Costa (2012) para se referir a arte proposta pelos engajados na busca de novas formas próximas do proletariado e da realidade social que eclodia, entrou na clandestinidade, vítima do sistema de censura estabelecido, dando origem a criação dos Teatros Livres, espécie de clubes teatrais bancados por seus membros onde havia certa liberdade de escolha de repertório e de linguagem estética. De sintomas de crise,

passaríamos, então, a presenciar uma articulação cada vez mais complexa e dialética entre teatro e sociedade, bem ilustrada por movimentos como o Naturalismo, que encontrou na cena de Andre Antoine (1858 – 1943) e na dramaturgia de Gerhart Hauptmann (1862 – 1946) seus momentos decisivos no século XIX, e o Expressionismo, na Alemanha, na obra de autores como Ernst Toller (1893 – 1939) e Georg Kaiser (1878 – 1945). Acorado pelas mudanças do meio de produção, o teatro se aproximou do novo sujeito nascido com a modernidade, o proletário. Apropriando-se da metáfora de August Strindberg (1849 – 1912), no prefácio de *Senhorita Julia* (1888), “o novo vinho fez explodir as garrafas velhas.” (STRINDBERG apud COSTA, 2012, p.72). E a luta de classes se transformaria também numa questão de forma.

Mas as mudanças da superestrutura não estão desligadas das transformações de base econômica. Na Alemanha, a contradição em vista de uma modernização caótica marcada pelo desalinhamento das condições sociais e pela crise econômica fruto da Primeira Guerra, pelas lutas operárias, pela fome, pela crise no campo, pelo sufocamento da ação civil e política dos Conselhos e das possibilidades de uma República Socialista no país, e ainda pela grave situação que se seguiu nos anos anteriores à ascensão da extrema direita ao poder em 1933, tudo isso culminou na aproximação determinante entre teatro e política. Se até então a forma dramática exprimia certo limite na tentativa de representar a crise do sujeito burguês, ao olhar de baixo para cima, do ponto de vista das massas, o drama se reinventaria a partir da necessidade de expor as determinantes históricas do novo sujeito moderno e as contradições de classe: é aí que teatro épico passa a ser sinônimo de um posicionamento político frente à nova ordem mundial, discussão teórica e crítica que deve ser retomada frente às tentativas contemporâneas de incorporá-lo enquanto mero aparato técnico de distanciamento, quando não apropriado metafisicamente por correntes conhecidas como pós-modernas, pós-dramáticas etc. Essa lição do teatro alemão a partir dos anos 1920 será ponto de partida para a geração que, no Brasil dos anos 1960, se preocupava com a mediação entre arte e sociedade, motivo pelo qual faz sentido discutir esse processo histórico, mesmo que apenas em chave ilustrativa.

Segundo Rosenfeld (2009), as razões do teatro épico estão ligadas à necessidade de apresentar as determinantes sociais das relações inter-humanas e ao intuito didático, construindo uma arte teatral capaz de esclarecer o público sobre a realidade social e a suas contradições. O teatro épico desenvolvido por Bertolt Brecht surge, entre outras coisas, como expressão dos movimentos revolucionários pelos quais a Alemanha passou entre 1918 a 1923, período dentro da República de Weimar (1918-1933). Ao colocar entre seus temas a luta de classes, transformou as formas de produção teatral, subvertendo os mecanismos tradicionais da

burguesia e agindo no sentido contrário ao abastecimento do aparelho produtivo pela indústria cultural. Ou seja, teatro épico não era apenas uma questão estética, mas apontava também para uma práxis social.

No ensaio *Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, escrito por Walter Benjamin em 1931, o autor avalia as transformações que estavam em curso nos palcos da Alemanha nos anos que antecederam a ascensão da extrema direita. Benjamin ressalta importantes mudanças na ordem das relações entre o palco e o público: o abismo que os separa, seja através do silêncio capaz de provocar emoções sublimes no drama, ou pela sonoridade extasiante na ópera, perdeu sua função. O palco transformou-se em tribuna e é necessário ajustar-se à ela – não basta peças de tese, que para o autor, do ponto de vista social “se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês”. (BENJAMIN, 1998, p.79). É necessário modificar todas as relações na atividade teatral, daí o fato de Benjamin não limitar sua avaliação sobre o teatro épico ao texto dramático, mas procura discutí-lo em termos de “palco”, ou seja, pela materialidade de sua encenação.

O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo (BENJAMIN, 1996, p.79).

Para o teatro épico de Brecht é fundamental perceber que todos os elementos constitutivos do teatro devem estar organizados de forma a elevar o posicionamento do espectador à uma atitude crítica através do efeito de estranhamento, contrário ao ilusionismo catártico ainda presente no drama naturalista do começo do século XX, cuja representação deixa entrever o sujeito enquanto produto do meio e não na tomada de posição em relação a ele. O efeito de estranhamento, garantido por uma série de recursos cênicos, literários, musicais, e sobretudo, pela inserção de elementos épicos capazes de localizar as determinantes históricas das ações, desnaturaliza as relações sociais estabelecidas, tomadas como natural, mostrando as situações historicamente relativizadas.

Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com *o olhar épico da distância*, vivemos mergulhados

nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes, à situação habitual que se nos afigura eterna. É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras (ROSENFELD, 2008, p.151-152).

Os tremores desse abalo só foram sentidos no teatro brasileiro em meados dos anos 1960. Se desde Machado de Assis (1838 – 1908) o romance já apresentava formalmente essa desestabilização da forma tradicional, no teatro, o rompimento com o seus pressupostos ideológicos só foram colocados em discussão em meados dos anos 1960, quando arte e ação cultural, especialmente o teatro, aliaram-se à necessária tomada de posição política. Esse processo de modernização do teatro, que deve ser compreendido dialeticamente no conturbado contexto social pelo qual passava o país, não esteve alheio aos debates ocorridos na Alemanha no início do século.

O teatro épico no Brasil dos anos 1960

É de 1958 nossa primeira recepção profissional de uma peça do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, *A alma boa de Setsuan*, encenada pelo TMDC – Teatro Maria Della Costa, no mesmo ano em que o debate sobre as possibilidades de um teatro nacional e popular ganha vigor com a apresentação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena, impulsionado certamente pelas novas condições contextuais que agitavam o panorama sócio-histórico nacional. *Black-tie* provocou uma reviravolta na discussão sobre o herói nacional: o dramaturgo colocava no palco um (anti)herói proletário, Tião, às voltas com um tema coletivo – a greve. O sucesso da peça e todo o processo desencadeado a partir daí deixam evidentes que o Brasil concatenava as condições necessárias para desenvolver sua experiência de superação dialética do drama tradicional. Essas duas experiências – com Brecht e com o novo herói brasileiro – foram catalisadores da nossa experiência com revolução e teatro, encabeçada pelo CPC.

Fundado em 1961, no Rio de Janeiro, e parcialmente vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), o CPC assumiu um papel deliberadamente de ação política e social através da arte. Não limitou suas ações ao teatro, posto que se pautava no projeto de constituição de um movimento cultural amplo, mas foi através dele que engendrou decisiva discussão sobre a constituição de uma forma teatral genuinamente nacional e popular capaz de dar conta da heterogênea e contraditória realidade social brasileira. O desafio de estabelecer proximidade

com o público num complexo contexto de mudanças de ordem política, econômica e social levou o grupo a encontrar na apropriação das formas populares, como o teatro de revista, a comédia de costumes, o auto, o musical, o teatro de bonecos e títeres, dentre outras, sua principal ferramenta de viabilização de um processo de emancipação política e consciência de classes. O teatro produzido pelo CPC reuniu, tanto no plano da forma quanto do conteúdo, os elementos necessários para apresentar no palco um Brasil historicizado; na contracorrente das leituras dominantes, marcada pela dificuldade inicial da crítica teatral brasileira em compreender os pressupostos estéticos e teóricos do teatro épico, como já mencionado anteriormente. Assim, a análise da dramaturgia produzida pelo grupo não deve estar isenta da consciência da complexidade de condições e contradições contextuais que permearam suas atividades nas inúmeras unidades ao longo do país.

No caminho das condições e contradições encontra-se, já de início, o surgimento do CPC. Em primeiro lugar, ele foi fruto de um posicionamento crítico em relação ao movimento de nacionalização e popularização do teatro iniciado pelo Teatro de Arena, em São Paulo, no final dos anos 1950. A montagem das peças *Black-tie*, de Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, no Teatro de Arena de São Paulo, em 1958 e 1959 respectivamente, significou uma verdadeira guinada na dramaturgia nacional: tematizar a realidade brasileira entrava na ordem do dia. Ao mesmo tempo, o teatro passava a ser discutido em termos teóricos, estéticos e de ação social através dos Seminários de Dramaturgia, dando origem à construção de um movimento de reação da classe teatral frente à dominação de certo estrangeirismo predominante até então. A contradição entre o projeto nacional-popular do Arena e o público frequentador do teatro, composto majoritariamente pela classe média intelectualizada, seria discutida por Oduvaldo Vianna Filho, ex-integrante do Teatro Paulista do Estudante (TPE) e do Arena, cuja trajetória política passava pela militância no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Assim, o surgimento do CPC acontece tendo como preocupação fundadora a relação teatro/público, expondo que um projeto nacional-popular requeria, também, um público popular. E falar de ‘nacional’ e ‘popular’ em meados dos anos 1960 significava também adentrar o heterogêneo campo da atuação política.

Esse é o objetivo do I capítulo dessa dissertação: investigar, em termos teóricos e históricos, o processo de modernização do teatro nacional que levou a produção de um teatro socialmente engajado aos moldes do CPC. Passado o impacto estético que foi a profissionalização do teatro brasileiro em termos de aparato técnico e teórico em meados dos anos 1950, viabilizado especialmente pela política eclética de repertório levada à cabo pelo

TBC, enveredamos para a constituição de um projeto de dramaturgia nacional e popular, que tornou-se projeto também político a partir de 1958. *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, montada no Arena em 1959, é também expressão de que, com os Seminários de Dramaturgia organizados por Augusto Boal, o teatro brasileiro estaria preparado para rediscutir seu processo de modernização em termos de conteúdo e forma. Esse percurso deixa claro que a entrada dos assuntos coletivos colocaria a forma dramática, que carrega consigo os pressupostos do indivíduo autônomo burguês, em xeque. A partir de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, montada em 1960 no Teatro de Arena, e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, montada em 1961 no Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a busca por uma forma genuinamente nacional capaz de dar conta da complexidade das determinantes históricas do sujeito moderno brasileiro entram na pauta do dia.

É importante ressaltar que, nesse período, os conceitos de ‘nacional’ e ‘popular’ foram apreendidos das mais diversas formas por grupos, instituições e partidos políticos, tanto em termos de projeto político quanto de conceito sociológico. Fonte essencial para compreendermos a dramaturgia que passa a se desenvolver a partir de ideias como nacional e popular é o livro *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*, de Diógenes André Vieira Maciel (2004), em que o autor procura construir um conceito de nacional-popular capaz de servir como instrumento de análise desse teatro empenhado em dar voz às mazelas de uma determinada parcela da população.

Revistar esse terreno complexo em que se debatem em termos teóricos o surgimento do CPC a partir das experiências progressistas adquiridas até ali, tanto em termos estéticos quanto políticos, se mostra, assim, como uma possibilidade de ampliarmos as abordagens até aqui construídas e de grande auxílio na compreensão do processo que engatilhou a produção de nosso teatro moderno. E é nesse sentido que colocamos como objetivo primordial do capítulo II discutir o CPC a partir de suas fontes – documentos, relatórios e textos teóricos – uma vez que eles expressam momentos-chave de teorização de conceitos que não podem ser perdidos de vista se não quisermos escorregar nas críticas engessadas do teatro político e de militância produzidos no Brasil.

Esse debate sobre o CPC se fez sentir de forma muito contundente através da publicação polêmica de *A questão da cultura popular* (1963), de Carlos Estêvam Martins, e *A Cultura posta em Questão* (1965), de Ferreira Gullar, materiais teóricos em que se encontram delineados os projetos de ação cultural nacional e popular levados à discussão interna do grupo. Vianinha,

Boal e Guarnieri também não se furtaram em enveredar pelos caminhos da crítica, publicando uma série de textos de caráter ensaístico que marcam a necessidade de uma teorização sobre a arte nacional-popular e a rediscussão sobre as experiências adquiridas até ali. No entanto, compreender esses materiais apenas enquanto reflexo das posições individuais de seus integrantes é também perder de vista a materialidade de sua dramaturgia e cair na armadilha de uma investigação de cunho personalista. O teatro do CPC, composto por heterogêneos posicionamentos políticos de seus membros, partia de uma realidade concreta em que as contradições do capitalismo tornavam-se evidentes, e havia liberdade, interesse e participação de vários grupos suficientes para trazê-las ao debate social e artístico – planos que, afinal de contas, não são alheios uns aos outros. Discuti-lo em termos teóricos se faz necessário para que compreendamos o plano de ação implementado pelo grupo, que, através de um projeto chamado UNE-volante, conseguiu disseminar uma arte identificada com a realidade social das camadas exploradas de nossa sociedade.

As agitações que ocorriam nos campos político, econômico e social se fizeram sentir no processo de constituição e atuação do CPC, eis mais uma etapa das condições e contradições que nos interessa estudar. O país passava por um período de redemocratização pós-Estado Novo e de arrefecimento das medidas desenvolvimentistas levadas à cabo na década anterior. As Reformas de Base propostas pelo governo de João Goulart, eleito vice-presidente em 1960, assumindo a presidência no ano seguinte com a renúncia de Jânio Quadros, acabaram por trazer à tona aspirações não só da classe média, mas especialmente das organizações de massa ao longo do território nacional. Foi nesse período que nos centros urbanos ganharam forças as organizações estudantis e sindicais, os partidos políticos de base marxista, enquanto no campo organizaram-se as Ligas Camponesas.

Na medida em que a realidade social do Brasil tornava-se o principal assunto popular do país, o teatro do CPC aproximava-se da ação cultural com as organizações populares, estudantis, sindicais, dentre outras – daí a diversidade de material produzido pelo grupo em seus múltiplos contextos de atuação. Ao levar os assuntos de ordem política para uma cena destinada à mobilizar as camadas populares, produziu uma grande variedade de peças de agitação e propaganda, mas que, nem por isso, deixaram de lado o experimentalismo formal, em grande medida por saberem que o enunciado da forma é também conteúdo, mais difícil de ser enfrentado diretamente, e indispensável à organização de uma nova estética teatral. O projeto de constituição de uma dramaturgia nacional-popular identificada com a classe proletária orientou as escolhas não só do campo temático, mas também as estéticas e formais

de suas peças, que nos colocava cada vez mais à par das ideias de Piscator e Brecht. Assim, no capítulo III, pretende-se analisar a tensão existente entre a forma e seu conteúdo social, partindo da análise de duas pequenas cenas, *Não Tem Imperialismo no Brasil*, de Augusto Boal, e *O Petróleo ficou Nosso*, de Armando Costa, ambas produzidas para serem encenadas na rua, e *Brasil versão brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, cujos recursos midiáticos requerem um espaço fechado. Ao optar por tal procedimento, desviamos tanto dos caminhos extremos propostos por esteticistas, que procuram analisar as peças do grupo com as medidas do teatro tradicional, quanto de alguns fanáticos de esquerda que buscam medir as ações do grupo pela intensidade das palavras de ordem proferidas em cena. Se temas latentes dos movimentos sociais surgem no campo do conteúdo das peças do CPC, é na sua relação com as formas escolhidas que se revela um trabalho estético que deve ser compreendido em relação – e não como mero espelho – ao contexto político e social brasileiro. O teatro político produzido pelo CPC entre 1961 e 1964 revela não só uma tentativa efetiva de popularizar e politizar através da arte, mas também, e talvez principalmente, de expandir o tema da revolução para a questão da cultura popular brasileira, revelando uma capacidade inédita para muitos de organização de um movimento revolucionário. Em ambas as composições, o imperialismo onipresente e a contra-revolução em andamento no país são os verdadeiros protagonistas, organizados a partir de recursos da farsa, da sátira e da caricatura explícita.

A ação descentralizada do grupo foi também novidade no panorama teatral brasileiro da época enquanto método de atuação de teatro de grupo. O CPC mantinha sua sede no Rio de Janeiro, no prédio da UNE, ainda que a relação entre ambos tivessem claros limites, descritos nos regimentos internos estabelecidos em Assembleia Geral no dia 8 de Março de 1963 (PEIXOTO, 1989, p.13). No entanto, a criação do projeto UNE-volante, espécie de núcleo itinerante do grupo, permitiu que inúmeras extensões do CPC fossem formadas em quase todos os estados. A discussão sobre a possibilidade de uma arte popular enquanto ferramenta de conscientização política e emancipação social das classes trabalhadoras, artísticas e estudantis passou a ocupar lugar de destaque nos debates culturais para além dos limites do eixo Rio – São Paulo, levando a discussão sobre o processo de modernização do teatro brasileiro para outros contextos. No capítulo IV, retomando os pressupostos que orientam essa pesquisa a partir da crítica materialista e histórica para análise e interpretação da obra de arte, especialmente o teatro devido ao seu caráter dialético constitutivo, pretendemos dar atenção especial para um momento específico de atuação do CPC: a escrita e a apresentação da peça *Auto dos 99%* no Teatro Guaíra, na ocasião do II Seminário Nacional de Reforma Universitária, em Curitiba, no

ano de 1963. Escrito coletivamente por Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estêvam Martins, Cecil Thiré, Marco Aurelio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho, o texto dramático produzido faz uso de recursos formais que em muito se aproximam dos recursos épicos característicos do teatro épico teorizado por Brecht. O tema da peça, bem longe dos conflitos intersubjetivos do teatro tradicional, trata das determinantes históricas de algumas das nossas mazelas coletivas: no caso, do elitismo da universidade brasileira que exclui a grande maioria da população, além do modo alienado e negativamente ideológico como essa educação é realizada. Essa peça inaugura a formação do Centro Popular de Cultura da UNE no Paraná, um ano antes da discussão sobre a reforma universitária proposta pela UNE e dos integrantes do CPC serem colocados na clandestinidade. A partir de uma leitura histórica e dialética, pretendemos assim dinamizar a pesquisa acerca do fato teatral no Brasil, retomando questões¹ que foram, muitas vezes injustamente, colocadas à margem pela crítica teatral brasileira.

¹ Em 'A resistência crítica ao teatro épico', Costa (1998) ressalta que a compreensão e aceitação das formas e conteúdos do teatro épico que aqui estavam sendo produzidas só foram creditadas por nossa crítica teatral, da qual figura central é Décio de Almeida Prado, a partir de 1967. Até então, a proximidade do teatro com os assuntos do cotidiano e da realidade social brasileira foram tomadas como gêneros subalternos, peças de tese, conteúdos propagandísticos, dentre outros. Além da resistência dessa tradição crítica ao teatro de Brecht, a proximidade com a tradição de uma teoria esteticista francesa também contribuiu para a marginalidade de nosso teatro de cunho social.

Capítulo I – História e forma do teatro nacional-popular no Brasil dos anos 1960

Este capítulo tem como objetivo discutir em termos teóricos e históricos o processo que engatilhou a produção da dramaturgia e do teatro do Centro Popular de Cultura. Tendo em vista que não pretendemos aqui esgotar o tema, mas sim motivar a continuidade de sua pesquisa, acreditamos que dois pontos desse processo merecem espaço para se compreender as peculiaridades estéticas do teatro que viria a ser produzido pelo grupo: a modernização do teatro nacional no final dos anos 1950, da qual parte importante é nossa recepção às avessas do teatro épico, e a nacionalização do teatro e dramaturgia, que se dá num momento de conjunturas bastante complexas em termos políticos e econômicos. Aliás, a concepção de teatro moderno aqui discutida pauta-se na leitura de Iná Camargo Costa, que o compreende enquanto oposição ao ‘velho’ teatro profissional das companhias como Procópio Ferreira (1898 – 1979) e Jayme Costa (1897 – 1967); como teatro afinado com o período de modernização que se abre no Brasil com o segundo pós-guerra e o fim da ditadura Vargas; e, nos termos colocados por Peter Szondi, em *Teoria do Teatro Moderno* (2012) e Anatol Rosenfeld, em *O Teatro Épico* (2009), ao discutirem a crise do drama burguês e suas tentativas de salvação no século XX a partir da apropriação de elementos épicos (COSTA, 1998). Poderíamos pensar em Mário e Oswald de Andrade, mas seu teatro não foi encenado na época. Ou em Nelson Rodrigues, mas seu teatro é cego para questões sociais, focado no indivíduo, por mais que esse seja destruído.

O recorte dessa dissertação visa outra modernização, pautada pela criação e recepção do teatro épico no Brasil. A hipótese aqui discutida é que, quanto mais o teatro se aproximou da realidade social brasileira, mais próximos chegamos da constituição de uma forma teatral nacional e popular, em que o modelo dramático europeu passou a ser questionado na medida em que ele já não dava conta da complexidade de nossos conteúdos, que é de ordem social. Se em *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, as condições sociais do país são introduzidas enquanto tema do teatro, a partir de *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1960-61) elas passam a ser também uma questão de forma e posicionamento político.

Embora as condições materiais do campo da encenação tenham aparecido no Brasil apenas em meados dos anos 1950, fruto do aprimoramento do teatro profissional no país, peças como *O Rei da Vela*, escrita em 1933 e publicada em 1937, junto com *A Morta* e *O Homem e o Cavalo*, editada em 1934, de Oswald de Andrade, ou então a ópera-coral *Café* (1933-1942), de Mário de Andrade, são reveladoras de uma recusa consciente dos valores cênicos tradicionais

por seus escritores, deixando sobressair uma visão desmistificadora em relação ao país. O contato dos modernistas brasileiros com o teatro naturalista e expressionista que estava sendo produzido na Europa num contexto de crise do capitalismo e pós-guerra subsidiou a criação de uma dramaturgia pautada na recusa do esteticismo burguês, que se deu não só em termos de conteúdo, algo que já se esboçava em peças como *Deus lhe Pague...* (1933), de Joracy Camargo (1898 – 1973), mas compõe “um dos mais avançados projetos de pesquisa formal anti-burguesa já tentados no país” (CARVALHO, 2011). No entanto, num país de capitalismo periférico em que não houve um processo efetivo de revolução burguesa, nacional e industrial, preponderou o gosto pelos modelos europeus já arcaicos naquele momento, o que não só impediu a encenação dessas peças no seu momento de produção, mas acabou por contribuir para que o processo de modernização do teatro brasileiro fosse tardio, se compararmos com os efeitos da Semana de Arte Moderna de 1922 em outros campos da arte. A primeira encenação de *O Rei da Vela* somente foi concretizada em 1967, no Teatro Oficina, dirigida por José Celso, e acabou se colocando como um importante emblema de resistência cultural à ditadura militar. Esse primeiro momento de tendências modernistas no teatro nacional no começo do século XX e sua retomada já num contexto completamente diferente, mas marcado também por desestabilidades de ordem política, social, econômica e cultural, é fundamental como ponto de partida para uma segunda onda modernizadora que, não por acaso, tem como um de seus momentos representativos a encenação de *O Rei da Vela*, pelo Oficina, em 1967.

Por hora, partiremos para o momento em que passamos a ter condições teóricas e materiais para a construção de um teatro efetivamente nacional e voltado para a expressão da realidade social brasileira e suas contradições históricas. Pois foi a partir do deslocamento do foco criativo no ator, preponderante no teatro produzido até então, culminando no surgimento da figura do encenador a partir das primeiras companhias profissionais – o que garantia as possibilidades de autonomia de montagem – que o teatro brasileiro passaria a questionar o sentido da convivência entre o arcaico e o moderno, não só em termos estéticos, mas também ideológicos e políticos.

O início do processo de profissionalização teatral brasileiro desenvolveu-se baseado na importação eclética e voltado para a atualização da elite pequeno-burguesa que aqui se consolidava desde o fim do segundo pós-guerra e o período de industrialização iniciado nos anos 1930. Isso nos leva a destacar que tivemos nosso contato com a dramaturgia moderna europeia e estadunidense do começo do século XX apenas em meados dos anos 1950, quando esta já passava por um momento de crise em seu contexto de origem. O teatro que aqui era

importado não incorporava em seu discurso os processos históricos que haviam desencadeado a crise do drama burguês na Europa, de tal modo que ele chegava até nós esterilizado. No entanto, foi através do contato com esse drama em crise que nossos dramaturgos passariam a ter subsídios teóricos e técnicos capazes de proporcionar o questionamento da nossa produção teatral até então.

A fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, significou um passo decisivo para o panorama teatral da época em termos de renovação estética dos procedimentos e aparatos cênicos. A companhia dirigida pelo empresário italiano radicado no Brasil, Franco Zampari (1898 – 1966), foi responsável pela profissionalização da atividade e da empresa teatral no país. Embora a política de repertório do TBC fosse adepta do ecletismo e principalmente dos modismos estrangeiros, tomamos conhecimento de dramaturgos como Henrik Ibsen (1828 – 1906), August Strindberg (1849 – 1912), Tennessee Williams (1911 – 1983) e Arthur Miller (1915 – 2005). Ressalte-se que isso se deu de forma desvinculada de seus pressupostos sociais e enquanto prática regressiva em seus contextos de origem (COSTA, 1998, p.39 – 41). Pois se lá o teatro moderno se desenvolveu dentro do contexto de um movimento operário, aqui essa dramaturgia chegou com anos de atraso e patrocinado pela nova classe burguesa que ganhava corpo.

Nosso teatro passou ao largo, no sentido radical da expressão, do que foi o movimento naturalista dos teatros livres, e do teatro expressionista, que já era teatro político propriamente dito no plano dos assuntos, e na forma, já era teatro épico (COSTA, 2012, p. 114).

No entanto, além do TBC ter proporcionado o contato de artistas e profissionais do teatro com novas técnicas de atuação e direção vindas de experiências adquiridas em outros países – por nomes como Adolfo Celli (1922 – 1986), Juggero Jacobbi (1920 – 1981) e Gianni Ratto (1916 – 2005) – ele também motivou, em certa medida, a criação de inúmeras outras companhias, algumas amadoras, outras voltadas para o teatro comercial que começava a se desenvolver, inspiradas pelas novas possibilidades que se abriram a partir daí. Fruto importante da experiência adquirida no TBC foi a criação do Teatro Maria Della Costa, que não só viabilizou a encenação de *A Moratória*, de Jorge Andrade, em 1955, introduzindo uma peça nacional em seu repertório, cuja temática era o conflito da elite rural no contexto da crise do café, como também montou, em 1958, *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, o que viria a despertar o interesse de nossos profissionais do teatro pela questão da teoria do teatro épico².

² Não podemos perder de vista as condições em que se deram essa recepção, a partir do comentário de Costa (2012): “A vinda da Companhia Della Costa para São Paulo em 1955 é um desdobramento mercadológico da experiência do TBC. A própria Maria conta essa história: ela e o Sandro, vendo a repercussão do TBC, concluíram

Também a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, no Rio de Janeiro, cujo empenho em desmistificar a suposta democracia racial brasileira sinalizaria a necessidade de uma revisão crítica do campo da dramaturgia e do teatro nacional em termos de superação das nossas contradições históricas e sociais, é fato que compõe o processo de modernização teatral no país – a montagem de *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill, em 1945, dirigido por Abdias do Nascimento, marca historicamente uma das primeiras encenações realizada por atores negros nos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Além disso, a formação de grupos amadores como Os Comediantes, no Rio de Janeiro, que em 1943 encenaria *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, o Grupo Universitário de Teatro (GUT), dirigido por Décio de Almeida Prado e que impulsionaria, em certa medida, a criação do TBC, e o Grupo de Teatro Experimental (GTE), fundado por Alfredo Mesquita e que seria determinante para a criação da Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo, em 1948, compõem parte importante desse processo de modernização dos aparatos técnicos e teóricos da nossa modernização teatral.

Não fosse a EAD um laboratório experimental, em que se encenaram no Brasil, pela primeira vez, nomes da importância de Brecht, Ionesco, Beckett e muitos outros, dificilmente se entenderia ter ela estimulado a pesquisa que, mais tarde, pôs em xeque a orientação do TBC (MAGALDI, 1984, p.10).

A discussão sobre a consolidação de uma dramaturgia brasileira começou a ganhar corpo no final dos anos 1950, quando apresentaríamos as condições políticas, econômicas e sociais necessárias para que aquele teatro europeu do começo do século XX, importado pelo TBC, passasse a fazer sentido para nós. Concomitantemente ao desenvolvimentismo levado à cabo no período de redemocratização pós Estado Novo (1937 – 1945), rearticulavam-se também os movimentos sociais de classe no país, como as Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular (MCP), em Pernambuco, as greves sindicais nos grandes centros urbanos, o fortalecimento do movimento estudantil, dentre outros. É importante destacar também a atuação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nesse momento, que influenciaria inúmeros artistas e intelectuais da época. Ou seja, na medida em que o quadro conjuntural do Brasil transformava-se, o teatro passava a ter que enfrentar novos conteúdos (MACIEL, ANDRADE, 2005). Ao se

que São Paulo já tinha público para uma companhia como a dela. Por isso ela se transferiu para cá. O Sandro Polloni era um diretor muito antenado com o movimento mundial do teatro, isto é, com um circuito mundial do mercado teatral. O Berliner Ensemble tinha feito uma turnê pela França e pela Inglaterra, o teatro brechtiano tornou-se assunto da ordem do dia na Europa e ele ficou sabendo. Das peças que o Berliner Ensemble encenou em Londres e Paris, a que mais parecia factível de montagem para ele era *A alma boa de Setsuan*. Isso está relatado no livro do Wolfgang Bader; em depoimento, o tradutor da peça que é absolutamente precioso para entender como a importação de produto teatral funcionava na época: por razões de mercado, eles não podiam nem atrasar a data da estreia da peça, e por isso a produção transformou-se numa corrida contra o relógio, o exato oposto do processo do Berliner Ensemble. Nessas condições, o texto foi traduzido do francês, alguém fazia uma rápida conferência com o original alemão, o Sandro pegava cada página traduzida e levava para o elenco ensaiar. É o que se chama de tradução a toque de caixa, para não perder a oportunidade de mercado.” (COSTA, 2012, p.115 – 116)

aproximar das mudanças emergentes, passou a ser concebido como mecanismo de atuação social e a questionar seu vínculo com o teatro europeu importado e patrocinado pela classe burguesa que compunha o TBC. Modernizar o teatro significava, naquele momento, dar voz ao dramaturgo brasileiro e, ao mesmo tempo, introduzir a nossa realidade social imediata nos palcos.

Seguindo o passo da renovação teatral que começava a ganhar corpo, o Teatro de Arena começou suas atividades em 1953, em São Paulo, por iniciativa de José Renato, e desde o seu início esteve empenhado em uma revisão da dramaturgia e das linguagens cênicas até então instituídas, atentando-se para o seu papel ideológico. Segundo Magaldi (1984), a escolha do formato de arena partiu do contato de José Renato, durante seu período de estudo na EAD sob orientação do professor e crítico Décio de Almeida Prado, com os pressupostos e a história do *theatre-in-the-round* desenvolvidos nos anos 1950 por Margo Jones. Além disso, essa configuração representava uma alternativa de baixo custo para a aquisição de um espaço próprio, que viria a acontecer em 1955. Em sua própria configuração arquitetônica já está embutido um caráter experimental: no palco em arena há uma inescapável proximidade entre público e atores, havendo indubitavelmente uma quebra da quarta parede – ou seja, as possibilidades do teatro dramático, ilusionista, característico do que era importado especialmente pelo TBC até então, seriam dificultadas por essa configuração espacial.

Os artistas envolvidos no Teatro de Arena engajavam-se não somente numa empreitada artística, mas tinham consciência de um comprometimento com um teatro político e social, basta ver a quantidade de encenações de peças de dramaturgos europeus comprometidos com a causa dos trabalhadores, como a montagem de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, em 1956, e a busca por uma maneira ‘brasileira’ de encenar. Essa perspectiva se tornaria dominante a partir do ingresso de alunos do Teatro Paulista do Estudante (TPE), ligados à União Paulista dos Estudantes (UPE), especialmente Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, quando o grupo passaria a adquirir cada vez mais um posicionamento político de esquerda. A chegada de Augusto Boal, em 1956, motivou também um novo direcionamento da prática teatral, fruto da experiência do diretor com o método de Stanislavski no Actor’s Studio, nos Estados Unidos, onde estudara Dramaturgia e Direção. Ou seja, conjugávamos uma série de novas experiências que começavam a desestabilizar o *status quo* em que se encontrava o panorama teatral brasileiro na época – e a viabilização de grupos como o Arena, o Teatro Oficina, dentre outros, é sintoma de mudanças econômicas, políticas e culturais.

I.1) *Black-tie* e *Chapetuba*: a caminho do teatro épico brasileiro

Marco de extrema importância na maneira de se pensar teatro brasileiro, e de reviravolta nos rumos do grupo, foi a encenação da peça *Eles não usam black-tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por José Renato e encenada em 1958 – reviravolta, pois o que era para ser uma peça de encerramento das atividades do Arena, tornou-se grande sucesso de bilheteria e motivador de todo um trabalho inaugural de pesquisa teatral, expresso pela criação dos Seminários de Dramaturgia do Arena. Seu sucesso de público e crítica demonstravam que, naquele momento, estavam criadas as condições para que passássemos a discutir nossa realidade social no palco. Se, no plano do conteúdo, Guarnieri coloca na pauta das discussões um assunto que destoava completamente do esperado no teatro tradicional, no que diz respeito à forma, a peça enfrenta, talvez pela primeira vez, uma limitação: como tratar de assunto coletivo (a greve), utilizando uma forma que foca o indivíduo (o drama) – forma esta que, segundo Costa (2012), é propícia à exposição dos problemas individuais, recortados do contexto social mais amplo, cujo principal veículo é o diálogo.

Guarnieri não sabia, mas ao escrever *Eles não usam black-tie* topou com a mais grave limitação da forma dramática segundo os interessados nos assuntos muito mais amplos e relevantes da vida moderna, que envolvem situações de massa e não individuais. Esta peça constitui o primeiro capítulo da dramaturgia brasileira dos anos 60 por mostrar que, pelo menos no Teatro de Arena de São Paulo, já havia gente interessada nesses assuntos – os do teatro épico, que faz do drama coisa do passado (COSTA, 1998, p.184).

Ao retratar a realidade do morro carioca, cujas relações são muito mais coletivizadas do que o universo da família burguesa tradicional, os conflitos intersubjetivos passam a não ter um fim em si mesmo: o drama do personagem central da peça, o fura-greve Tião, não é só dele, há suas determinantes históricas e econômicas que justificam suas razões de ser, e afeta, em certa medida, todos os seus companheiros da comunidade. Quando a intenção é apresentar esse homem histórico, esse homem em seu contexto, o drama passa a requerer uma função também narrativa, debate que recai também no campo estético e aponta para a necessidade de sua superação.

As personagens inseridas no contexto do morro carioca trazem à tona a discussão sobre os problemas decorrentes do processo de urbanização e da desigualdade social decorrente da instauração de um capitalismo tardio no Brasil, como o conflito de classes, a relevância da atuação e militância política, a relativização dos interesses coletivos frente às necessidades individuais, a praticidade e a frieza necessárias para que se sobreviva no morro. Vale destacar que é a primeira vez em que se fala de operários brasileiros, definidos por sua categoria, no

teatro nacional. O Brasil vinha de um nacionalismo insuflado pela política desenvolvimentista levada a cabo desde o Estado Novo. No entanto, esse desenvolvimentismo começa a mostrar suas consequências para as bases da população – nesse momento, os operários começavam também a rearticular os movimentos de greve, especialmente no estado de São Paulo, e também a reivindicar a expansão do movimento sindical. E Guarnieri colocou em cena o tema das reivindicações dos trabalhadores, a realidade social mais imediata daquele momento no contexto urbano paulista, ainda que, analisando o plano formal da sua peça, os conflitos intersubjetivos estejam alçados aos primeiro plano – a greve se materializa na relação pai-filho. O fato é que *Black-tie* colocou o dedo na ferida da nossa realidade social, aliás, colocou nossa realidade social no palco num momento em que, socialmente, politicamente e economicamente, o Brasil se debatia.

A temática social alinhando a forma dramática dos conflitos doméstico/individuais enquanto estrutura, mas coletivo enquanto tema, é construída através da oposição dos anseios do mundo burguês e da possibilidade de ascensão social da personagem central Tião e a luta coletiva dos operários da fábrica em que trabalha com seus companheiros da favela, inclusive seu pai. Motivado pelas necessidades mais imediatas (o casamento, a mulher, o filho, a fome, a miséria à qual é preciso fugir a todo custo), Tião acaba por furar a greve dos trabalhadores, organizada por seu pai Otávio, um dos líderes do movimento. Toda a perspectiva da peça é construída sob o ponto de vista do filho que, ao enfrentar o grande medo da modernidade que avança (o medo de ser pobre), e ao subjugar os interesses de classe ao seu interesse individual, acaba por dar corpo a um novo (anti)herói da dramaturgia brasileira – depois daqueles representativos das comédias de costume e de um anti-herói consciente de seu lugar em *O Rei da Vela*.

A incapacidade de Tião em adaptar-se à realidade da favela e seus anseios pelas condições de uma vida no centro da cidade vão sendo, aos poucos, desvendadas ao longo dos diálogos. Sua não adesão à greve organizada por seu pai tem suas determinantes econômicas e históricas, que vão sendo apresentadas ao espectador através do discurso das personagens. O caráter de Tião não se explica apenas em um ato de covardia, que o fez trair o movimento dos trabalhadores. Durante o preparo da festa de noivado, a conversa entre Otávio e Romana é reveladora da consciência de que seu filho ali,65enou-se da luta conjunta por mudanças construídas à base da militância coletiva e incorporou o discurso do asfalto, ao ser enviado para a cidade para ser criado pelos padrinhos como pajem devido às dificuldades financeiras da família.

OTÁVIO – Eu às vezes fico pensando na situação do Tião. Ele não se sente bem com a gente, não!...

ROMANA – Por quê?

OTÁVIO – Ele viveu bem com os padrinho... A mudança foi dura pra ele...

ROMANA – Tião não ia ficar servindo de pajem toda vida, ia?

OTÁVIO – Mas a mudança foi dura... Tião ainda hoje é o tipo do rapaz de cidade, feito pra mora em apartamento...

ROMANA – É melhor do que mora em barraco...

OTÁVIO – Claro! Mas geralmente o sujeito melhora de casa e muda as ideias. O problema de Tião é esse – mora em casa errada! Dando um duro danado a gente se convenceu que melhorá só com muita luta... Tião, não. Ele não quer melhorá, ele quer volta a ser... (GUARNIERI, 2009, p.34 – 35).

Falta a Tião “aquele treco” no peito que, segundo seu pai, “só a gente tem aqui dentro” (Ibidem, p.41), gente como as personagens Maria, Bráulio, Romana, que perderam o medo de enfrentar a realidade por meio da luta organizada. No final da peça, depois de Tião ter, efetivamente, furado a greve dos trabalhadores da fábrica, ele é expulso da favela por seu pai. No entanto, Otávio reconhece também como sua a culpa da falta de ideais coletivos do filho, que, dali para frente, terá de aprender a não ter medo da vida sozinho, longe de seus companheiros mais próximos. É interessante notar que, na cena em que Tião despede-se de Otávio, o diálogo é indireto, o que acentua o distanciamento que marcará a relação entre pai e filho.

TIÃO – Eu queria que o senhor desse um recado a meu pai...

OTÁVIO – Vá dizendo.

TIÃO – Que o filho dele não é um “filho da mãe”. Que o filho dele gosta de sua gente, mas que o filho dele tinha um problema e quis resolvê esse problema de maneira mais segura. Que o filho dele é um homem que quer bem!

OTÁVIO – Seu pai vai ficar irritado com esse recado, mas eu digo. Seu pai tem outro recado pra você. Seu pai acha que a culpa de pensar desse jeito não é só sua. Seu pai acha que tem culpa...

TIÃO – Diga a meu pai que ele não tem culpa nenhuma.

OTÁVIO (*perdendo o controle*) – Se eu tivesse educado mais firmemente, se te tivesse mostrado melhor o que é a vida, tu não pensaria em não ter confiança na tua gente... (Ibidem, p.102).

Para Tião, o fim é a ascensão individual. Para seus companheiros e sua família, a luta coletiva sobrepõe a necessidade material imediata. A adesão de Tião aos modelos tradicionais da família burguesa, que sustentam sua inadequação ao ambiente em que está inserido, aparecem logo no começo da peça, ao saber que sua namorada está esperando um filho. Tião tem pressa em marcar o noivado e mudar-se da favela. Maria não faz questão da mudança e só quer casar se for mesmo a vontade do namorado. Tião tem pressa em ajeitar a família, Maria tem consciência de sua classe.

TIÃO – Então, é fazer o noivado logo...

MARIA – Mas, Tião, só se tu quisé mesmo...

TIÃO – É claro que eu quero, dengosa. Eu só estava pensando me ajeitá melho na fábrica. Mas sendo assim, não tem outro jeito.

MARIA – Tu tá contente ou triste?

TIÃO – Mais do que contente... Só tem uma coisa... Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco...

MARIA – Sempre vivi em barraco! E vive com tu é o que interessa...

TIÃO – Eu é que não me ajeito muito no morro (Ibidem, p.22 – 23).

No fim da peça, de fato, Tião não se ajeitará no morro. Ele fura a greve apostando na ascensão individual, acaba sendo expulso dali por seu pai e seus companheiros, e Maria, sua noiva, não o acompanha para viver na cidade. Ela irá criar Otavinho, futuro filho do casal, na favela, e dar continuidade na luta coletiva. Mas há a idealização de que Tião compreenda as razões da luta de classes e retorne um dia para participar da vida coletiva. O herói de Guarnieri trai a greve, mas há a possibilidade de uma mudança de tomada de consciência política e de classe – ao menos essa é a esperança que fica para seus companheiros no morro.

Outras personagens da peça também contribuem na composição do mosaico social da favela marcado pelo senso de coletividade, no qual as barreiras do individualismo ainda são tênues. Todas as cenas se passam no barraco de Romana, onde há uma mesa ao centro, um pequeno fogareiro, cômoda, banco de caixote, uma cadeira e os colchões onde dormem os irmãos Chiquinho e Tião. E nesse ambiente relativamente fechado vemos sempre a presença de muitos personagens e a convivência mútua gerada pelo ambiente da favela. Chiquinho dorme no chão, enquanto Maria e Tião namoram; Otávio, ao chegar do trabalho, atrapalha o namoro do casal, já que a casa tem apenas um único ambiente; Romana é acordada ao escutar o barulho de todos; na festa de noivado de Tião uma vizinha entra em trabalho de parto e Romana tem que se retirar, levando a festa para o barraco do parto. Ou seja, o ambiente coletivo, de certa forma, legitima a necessidade de uma luta por melhores condições que seja também construída pelas mesmas bases de relações. O espaço privado não é totalmente alheio ao público.

O samba composto pelo personagem Juvêncio, cantarolado pelos personagens ao longo da peça e incorporado pela indústria cultural no final do terceiro ato, sintetiza o retrato social levado à cabo na peça de Guarnieri, o retrato dos que não usam *black-tie*:

TIÃO (*cantarola*) – Nosso amor é mais gostoso,
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço mais apertado
Nós não usa as “bleque-tais”.

Minhas juras são mais juras
Meus carinhos mais carinhoso
Tuas mãos mais puras,
Teu jeito é mais jeitoso...
Nós se gosta muito mais,
Nós não usa as “bleque-tais”... (Ibidem, p.24).

A montagem de *Black-tie* em 1958, num momento em que os trabalhadores se rearticulavam pela luta por melhores salários e pela expansão do movimento sindical reprimido desde o governo de Eurico Gaspar Dutra (de 1946 a 1951) significou uma verdadeira guinada na produção da dramaturgia nacional, colocando na ordem do dia a nossa realidade social imediata. Ainda que a greve esteja em segundo plano, pois no primeiro vemos os conflitos intersubjetivos a partir do personagem Tião, as situações de massa, mais especificamente, a luta de classes, passou a ser assunto de teatro frequentado por gente interessada, o que se constata pelo sucesso de bilheteria que foi a temporada.

A verdade de *Eles não usam black-tie* reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista). A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado – do PCB, em sua política de aliança de classes, passando pelo PTB, o principal instrumento de intervenção governamental nas organizações trabalhistas, aos sindicatos, federações e confederações devidamente controlados pelo Ministério do Trabalho. E seu sucesso indica até que ponto mesmo os jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil. (COSTA, 1996, p.39).

A partir da montagem de José Renato, o Teatro de Arena dedica-se à constituição de um projeto de dramaturgia nacional-popular, intensamente discutidos nos Seminários de Dramaturgia que, segundo Maciel (2004), pode ser compreendido como o primeiro movimento de um conjunto de obras que se empenhariam em construir uma unidade programática com os setores civis e com as classes subalternas da sociedade brasileira.

A temporada inaugurada em 1958 foi seguida pela montagem, em 1959, de *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, dando continuidade ao posicionamento ideológico e estético que seria construído no Arena. O projeto de um teatro nacional-popular previa a construção de uma dramaturgia atenta às contradições históricas do país e disposta a interferir nas forças em jogo. Segundo Betti (1997), a proposta do grupo foi marcada por uma intensa busca pela coerência entre pensamento e ação, ou seja, o teatro deveria ser desenvolvido a partir de um senso comum de responsabilidade social, política e ideológica, capaz de instrumentalizar o indivíduo das classes mais baixas diante da realidade, de tal forma que a encenação deveria estar voltada às necessidades históricas e urgentes de seu público. O desenvolvimento de uma consciência nacional e popular seria o ponto de partida para a superação do subdesenvolvimento e para a organização do proletariado enquanto força histórica, discussão que será aprofundada no capítulo seguinte, que tem como tema justamente o plano teórico desse processo.

Caberia ao teatro, assim, a função de trazer à cena um modelo de realidade construído a partir do ponto de vista das classes subalternas: seja o ponto de vista temático, seja por suas formas de representação. Essas discussões, de ordem teórica, política e social, contribuíram não apenas para que Vianinha desenvolvesse um trabalho mais seletivo de elaboração no plano dramático, mas também para que sua peça fosse construída a partir de novas perspectivas no que diz respeito à sua prática de discussão de textos, de treinamento dos atores e autores³.

Chapetuba e *Black-tie*, no que diz respeito ao campo da escolha temática, tratam de assuntos oriundos das classes subalternas. Nas duas peças vemos desenvolvidos os conflitos de personagens que devem optar entre uma escolha individual e outra de ordem coletiva. No entanto, o assunto de Guarnieri é mais explicitamente político, enquanto Vianinha coloca em discussão as contradições de ordem ética inerentes àquela que é considerada a grande paixão dos brasileiros – o futebol. Assim como Guarnieri alinhava a temática de *Black-tie* às questões sociais contingentes, Vianinha também apresenta sua peça num momento bastante oportuno no panorama nacional que se configurava.

O momento era propício: um ano antes, a seleção brasileira vencera, na Suécia, o Campeonato Mundial, o que, sem dúvida, só fizera alentar as expectativas nacionalistas. A nação, que se propusera avançar cinquenta anos em cinco com o plano de metas do governo JK, possuía, em seu bojo, o termo comum e democratizador de um esporte das massas. O país vibrava junto aos rádios, em casas e bares, diante da superioridade estratégica de seus jogadores, meninos provindos das várzeas, dos subúrbios, das favelas, para envergar, de forma tão bem sucedida, as cores nacionais. A escolha de Vianinha não poderia ter sido mais oportuna (BETTI, 1997, p.50).

Na peça de Vianinha, dois times disputam a final do campeonato da segunda divisão paulista: Chapetuba Futebol Clube e Saboeiro. A vitória do primeiro representa a possibilidade da pequena comunidade, com menor visibilidade que o segundo, em ascender em termos de desenvolvimento, atrair investimentos para o local e melhorar as condições econômicas de seus moradores. Em contrapartida, o segundo time representa uma localidade mais próxima de São Paulo, em outro patamar de prosperidade econômica, que conta com o apoio da Federação. Além disso, Saboeiro tem vantagens não só de ordem econômica e política em relação à Chapetuba: para vencer a partida, ele precisa apenas de um empate, e mais, o juiz que irá apitar a partida final pertence à comunidade. Ou seja, na peça *Chapetuba* os times ultrapassam meramente a representação de instâncias relacionadas ao universo do esporte e dizem respeito

³ As discussões suscitadas durante os Seminários de Dramaturgia do Arena acerca do projeto nacional popular, crucial para entender o projeto que viria a ser encabeçado pelo grupo e essencial para a compreensão do projeto que sustentava a escrita de *Chapetuba Futebol Clube*, podem ser analisadas a partir do conjunto de seis textos ensaísticos produzidos por Oduvaldo Vianna Filho entre 1958 e 1960, em PEIXOTO, Fernando (org.). Vianinha: *Teatro, Televisão e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

também a uma realidade social mais ampla e complexa, marcada por relações distintas com as classes sociais que representam o poder econômico. Chapetuba representa a vila ainda composta por moradores simples, marcada por relações verdadeiras e fraternas, do futebol pela paixão, enquanto Saboeiro representa a sociedade controlada pelo investimento dos poderosos e dos empresários por trás do ‘futebol negócio’.

O que move a ação na peça *Chapetuba* são os conflitos éticos que se apresentarão aos personagens principais da peça. Maranhão, goleiro titular do Chapetuba e ex-goleiro do time adversário, enfrenta dificuldades financeiras, devendo, inclusive, três meses de aluguel na pensão onde mora. Durval, além de jogador no Chapetuba, acumula também a função de técnico. No passado, ele jogou no Flamengo e chegou inclusive a disputar o Campeonato Mundial na Itália, integrando o time da seleção brasileira. Além da distância da família, Durval sofre também com o prenúncio do fim de sua carreira, uma vez que seu desempenho físico já não é mais o de antes. Os dois personagens são colocados diante de opções difíceis que os fazem escolher entre os interesses individuais e a lealdade ao time e à cidade à qual pertencem. Benigno, cujo nome já é bastante irônico, é repórter do Saboeiro e sabe que, no passado, Maranhão já aceitara um suborno.

Benigno – E você? Tô fazendo isso por sua causa! Aquela vez nós fizemo contra o Saboeiro, não é? Saboeiro pouco me incomoda... Eu não esqueço meu Maranha. Vi você começá a jogá esse futebol, quase. Amanhã você tá na seleção do Brasil, eu sei. Mas eles vão ficá com raiva. Você vai pro São Paulo? Eles vão lá... vão dizê: “Maranhão não é limpo. Saiu do Saboeiro por causa disso?” “Limpo Maranhão não é!”. (*Maranhão segura Benigno forte. Benigno impassível sorri*) Que é isso? (*Maranhão afrouxa*) Maranhão não é limpo. Limpo Maranhão não é! (VIANNA FILHO, 1981, p.141).

Ele procura o jogador e lhe oferece uma grande quantia em dinheiro para que este simule uma contusão e fique de fora da disputa final do campeonato. Benigno sabe da capacidade técnica de Maranha, como é chamado por seus companheiros na peça, e lhe propõe então que deixe o jovem e inexperiente goleiro Bila substituí-lo na partida. A derrota do Chapetuba é sinônimo da garantia de investimentos financeiros em Saboeiro. Durval, por outro lado, recebe uma proposta para retornar ao Flamengo e abandonar o pequeno time. Ele e Maranhão são conscientes das artimanhas por trás de toda a aparelhagem do futebol brasileiro. Quando Durval pergunta a Maranhão se ele já trabalhou com o Benigno, Maranha acaba admitindo que sim e já aceitou o suborno no passado. O conflito central da peça de Vianinha é construído então, confrontando cada um desses personagens entre suas necessidades individuais e o compromisso ético com a cidade que representam.

Bila, Cafuné, Zito e Paulinho são personagens que também integram o time do Chapetuba e representam, na peça, a ótica do indivíduo comum, inserido em um determinado grupo social e identificado com ele, refletindo suas maneiras e seus valores. Para eles, a vitória do Chapetuba possibilita a ascensão financeira através do esporte, o esperado reconhecimento na sociedade, mas não por vias de um crescimento individual – são antes personagens afeitas às relações comunitárias, refletindo, inclusive, numa amenização da subjetivação de seus papéis. Bila está apaixonado por Fina, que trabalha na pensão. Se Chapetuba ganhar, trará sua mãe de Imbirá para morar na comunidade e se casará com a moça. Cafuné ainda nutre os sonhos do futebol juvenil, jogado com paixão, do esporte limpo e justo. Sua adesão emotiva à causa do Chapetuba se reflete nas mandingas que ele faz para que o time do coração vença o campeonato. Zito é casado com Cida e estão esperando um filho. E Paulinho, embora tenha uma condição financeira diversa dos outros jogadores (ele é filho do dono da Rádio Pajé), também acredita no Chapetuba enquanto uma possibilidade de ascensão financeira via esporte. Os traços coletivos, visíveis nas relações e nos diálogos que vão se estabelecendo ao longo da peça entre esses personagens, acabam por suplantar individualizações subjetivistas que tenderiam à idealização da vida nos subúrbios.

Algumas decisões formais acabam por legitimar os traços coletivos priorizados na peça. Dentre eles, a escolha em ambientar os dois primeiros atos da peça no espaço da pensão onde o Chapetuba está concentrado para a grande final permite que as situações desenvolvidas colaborem na construção não só do ambiente físico em que se passam os conflitos, mas também das nuances psicológicas das personagens, que são reveladas pelos diálogos naquele espaço concentrado. O público tem acesso a fatos que os outros jogadores no time não tem, como por exemplo, a alusão ao suborno recebido no passado por Maranhão. Isso faz com que os jogadores do Chapetuba, representantes do indivíduo comum, não percebam que a manipulação do resultado acontecerá, durante a peça, no mesmo ambiente em que todos compartilham, reafirmando uma certa inocência daqueles que ainda acreditam no futebol jogado com ética.

Podemos nitidamente distinguir dois grupos de personagens na peça de Vianinha. De um lado, os que ponderam e pensam, como Durval e Maranhão, cujo passado os faz conhecedores dos mecanismos do sistema e da lógica do poder – portanto têm consciência dos processos em andamento –, e de outro, os que acreditam, sonham e esperam. Segundo Betti (2005),

Vianinha opta claramente por criar duas linhas de tensão paralelas: uma é a da expectativa coletiva em relação ao campeonato, introduzida e contextualizada desde a cena inicial; a outra é a do conflito individual desencadeado com a oferta do suborno. O antagonismo entre ambas, ressaltado na escritura

dramatúrgica da peça, deixa claro o fato de que é no campo da consciência do indivíduo, isolado, fragilizado e desprovido de perspectivas, que as manipulações do poder irão encontrar o seu mais conveniente campo de manobras (BETTI, 2005, p.79).

Durval e Maranhão são levados a pensar que lutar por Chapetuba é remar contra a maré, preferindo o lucro individual ao esquecimento quase sempre relegado àqueles que, em algum momento, tiveram seu destaque no esporte brasileiro. O terceiro e último ato da peça ocorre no vestiário do time e as notícias que o espectador têm acesso sobre a partida vêm todas de um pequeno rádio. A tensão chega ao seu ápice quando o juiz, num lance bastante suspeito, marca pênalti contra o Chapetuba. Cafuné, autor da falta, desesperadamente pede para que Maranhão e Pascoal façam alguma coisa – ele jura não ter cometido a infração. E numa falha gestual de Maranhão, que esquece de mancar (ele estava fora da partida alegando uma contusão), deixa revelar sua traição ao time: a partida está vendida. A derrota do Chapetuba no campeonato faz emergir a dura realidade: o futebol não iguala os desiguais, pois no final, impera sempre o interesse dos poderosos.

A perspectiva de *Chapetuba* não é a da transformação, mas a da permanência, a da sobrevivência invertida e sem maiores perspectivas. Diante do interesse dos poderosos, a única certeza é a da desagregação do sonho, a do fechamento, a da volta das condições usuais da existência. Diante do cinismo de Maranhão, que assume friamente o suborno, a ingenuidade de Cafuné em sua revolta é patética e inútil. A via escolhida para a realização do sonho redentor de *Chapetuba* faz, apenas, que se perceba a inconsistência do ideal do esporte como forma de luta contra a desigualdade e a estagnação (Idem, 1997, p.55).

O confronto entre *Chapetuba* e sua antecessora *Black-tie*, a primeira construída a partir dos pressupostos debatidos no Arena naquele momento pelos Seminários de Dramaturgia, permite que façamos algumas considerações a respeito do modelo de teatro nacional-popular que se erigia. As duas peças ainda seguem, no que diz respeito à sua linguagem, ao estilo realista, enfocando os conflitos intersubjetivos e as contradições de suas personagens centrais, que são, em ambos os casos, oprimidos. No entanto, ainda que no plano formal elas se vejam limitadas frente ao novo conteúdo, tratam de forma alegórica a representação nacional do país, apresentando um conjunto de imagens concretas do Brasil que estavam na ordem do dia. Ou seja, a apresentação da peça de Guarnieri, em 1958, que inaugurara o debate sobre a constituição de um projeto nacional-popular de teatro, seguida de *Chapetuba*, apresentada em 1959 para dar continuidade na temporada nacionalista que começava a atrair um público interessado em questões políticas, construída sob uma atividade de pesquisa mais intensa, viriam a se constituir como uma espécie de preparo necessário para o futuro exercício de uma prática de teatro e cultura populares em termos mais amplos de atuação social. Ainda segundo Betti (1997), seria

com a montagem de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960, que nos deslocaríamos da observação da realidade sócio-política para a ideia de um compromisso de ação nas forças históricas. E esse novo objetivo do campo da atuação e práxis social traria inovações também no que diz respeito às das formas dramáticas e cênicas, direcionando-nos ao teatro épico.

I.2) O amadurecimento do teatro épico com *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal

O prefácio da peça de Augusto Boal é bastante elucidativo no que diz respeito às discussões sobre forma e conteúdo teatral, especialmente conteúdos políticos, que estariam em jogo no projeto nacional-popular do Arena. Sob o título de “*Explicação*”, o texto de Boal começa discutindo a inserção de conteúdos políticos na dramaturgia brasileira.

Teatro não é forma pura, portanto é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação. E se política é tão bom material como qualquer outro, surge o mais novo problema: a ideia da peça (BOAL, 1986, p.23).

A ‘ideia da peça’, de que fala Boal, está ligada à concepção estética do teatro, que, segundo o dramaturgo e diretor, deveria ser julgada não sob o ponto de vista apenas da escolha de um conteúdo progressista ou não, mas especialmente pelas escolhas e estratégias do campo formal. A função requerida para o teatro nacional-popular do Arena não se limitaria a retratar solidariamente as classes populares, como no caso do realismo socialista, nem mesmo tender ao Naturalismo do homem como produto do meio, mas exigiria intervir nas forças históricas que agem por trás das condicionantes da exploração, recolocando a classe trabalhadora enquanto força atuante. O teatro da responsabilidade, tema em constante debate nos Seminários de Dramaturgia, aparece em *Revolução na América do Sul* como uma defesa do operário – a inação de José da Silva frente à exploração do capital e sua fé por dias melhores o afasta da luta organizada; sua volubilidade, criada objetivamente, o faz enxergar apenas a necessidade mais imediata; ele tem fome, quer um pouco de comida. Boal constrói, assim, uma peça extremamente alegórica e cômica sobre o proletário alienado vítima de um sistema político e econômico opressor. A forma escolhida por ele se aproxima do teatro de revista, mas aqui trabalhada em chave paródica e alegórica, ressignificando a *revue de fin’anée* francesa, gênero teatral de grande êxito no teatro brasileiro burguês da segunda metade do século XIX até as três primeiras décadas do século XX, que tinha como proposta passar em revista os principais acontecimentos do ano anterior (MACIEL, 2004). A construção da expressão de nossa

sociedade pela montagem desse quadro, desdramatizado e despseudologizado, é significativa no que diz respeito à necessidade de superação dialética do teatro tradicional e de uma politização da estética contrária aos sucessos de mercado – ideias que viriam a se constituir pilares importantes da estética do grupo.

Revolução na América do Sul retrata, ao longo de quinze cenas divididas em dois atos, a saga de José da Silva, trabalhador de uma fábrica, que precisa matar a sua fome e a de sua família. A mulher o pressiona para que ele peça ao patrão um aumento salarial – essa é a condição para que ela volte a lhe entregar marmita na fábrica em que ele e Zequinha Tapioca trabalham. O exagero irônico na caracterização das personagens acentua o tom alegórico da peça: Zequinha abre sua marmita, que é do tamanho de um estorjo de injeção. Ele e José da Silva percebem, pelo cheiro, que há alguma coisa de diferente naquele dia – desconfiam que é sobremesa.

JOSÉ – A diferença é que tem um pouquinho de sobremesa! Entendeu? Parabéns, heim! Você é que dá sorte: vai comer sobremesa. Felicidades.
ZEQUINHA (*sisudo*) – Escuta. O que é... sobremesa? (BOAL, 1986, p.30).

A miséria dos operários vai sendo construída através desse jogo de incongruências e hipérboles, que foge à qualquer custo da busca por uma verossimilhança ou linguagem realista. O esquecimento da sobremesa situa a longa situação de exploração econômica dos trabalhadores e causa o estranhamento no espectador, afinal, toda a discussão da causa da opressão que será desenhada nas entrelinhas da peça tem aí, na discussão da sobremesa, seu ponto de partida. Além disso, ao parabenizar o amigo por receber um pedaço de doce, começam os primeiros esboços da alienação que será marcante em ambas as personagens. José da Silva e Zequinha vêm saídas distintas para a situação em que se encontram: o primeiro acredita que, para matar a sua fome, é necessário não perder a fé em dias melhores, enquanto o segundo aposta na ideia de fazer uma ‘revoluçõzinha’ – basta “pegar revólver, faca, pedaço de pau, tudo! Ir pra rua gritar que a gente quer aumento. Aí eles dão!” (BOAL, 1983, p.31) – tanto o esquerdismo quanto o progressismo dos movimentos de esquerda estão também na mira da crítica levantada pelo dramaturgo. Mas as suas motivações não foram construídas através de uma politização organizada em torno de um movimento: são antes necessidades individuais e imediatas que os movem. Ainda que adepto da revolução, Zequinha já se mostra desde o início inclinado às articulações capitalistas, cobrando de José da Silva algumas ‘cheiradinhas’ em sua marmita.

ZEQUINHA (*de cara amarrada*) – Eu sou muito amigo, e você pode dar as cheiradinhas que quiser. Só que precisa pagar. Você compreende: a

marmelada é uma espécie de capital; então eu tenho que fazer render meu capital. (Ibidem, p.31)

O Jornalista e uma personagem denominada Líder da Maioria anunciam um aumento salarial aos trabalhadores. Além do próprio nome da personagem já inferir uma crítica explícita às lideranças do movimento sindical organizado, o discurso de aderência do movimento ao governo também faz com que a peça não caia na exaltação romântica do operário, mas coloque em pauta de discussão as formas de organização e exercício de poder dentro dos movimentos coletivos e políticos. Logo após o aumento salarial, José da Silva vai à feira na esperança de matar a sua fome, mas os preços são imediatamente reajustados e agora seu salário de dois contos e oitocentos dá apenas para comprar osso, capim e limão. A culpa desse aumento acaba retornando à José da Silva, que a aceita passivamente. Isso porque o aumento do preço é atribuído ao aumento do preço do pneu, e de outros artigos, até chegar ao produto comercializado na fábrica em que Zé da Silva está empregado. O patrão aparece do nada – assim como os demais personagens que representam os elos intermediários entre a empresa e a feira – e diz que o aumento da borracha se deve ao aumento dos trabalhadores, que foi pedido justamente pelo Zé da Silva. Esse recapitula que apenas pediu o aumento porque não havia comida para a esposa aleitar seu filho recém-nascido, e na sequência vemos:

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. Nessa terra está tudo errado por causa do meu filho! Quando chegar em casa, vou-lhe dar uma surra que ele não vai esquecer! (Ibidem, p.40)

Depois de despedido por ter pedido o aumento, e por todo o mal que seu aumento causou aos exploradores e aos outros explorados da sociedade, José da Silva vê como única alternativa buscar uma solução na Câmara dos Deputados. Novamente as cenas beiram à farsa quando a intenção é retratar os detentores do poder: todas as suas relações são caóticas e as discussões, devido às incongruências entre o tom grandiloquente e o conteúdo bizarro dos projetos de lei em discussão, beiram ao absurdo. Depois de espoliado pela esposa, negligenciado pelo patrão, sem comida e trabalho, José tem seu pedido de emprego negado pelo Líder da Câmara dos deputados, pois a verba pública que havia disponível fora destinada para os Beneméritos do Esporte, das Diversões e do Espírito – a condição para se ganhar uma ajuda pública é angariar votos, já que a eleição, na peça, está por vir. Não há outra alternativa para José – e essa alternativa não é a melhoria de sua condição de classe, mas sim um prato de comida – a não ser a aderência à ‘revoluçozinha’ já de início proposta por Zequinha Tapioca. Junto com os

Esfarrapados, as Prostitutas e os Revolucionários, eles empreendem a ideia de uma Revolução da Honestidade, o que significa que nada, de fato, mudará – continuarão a ser apenas oprimidos, talvez mais sinceros, ou seja, a revolução perde seu caráter de classe e passa a ser uma revolução individualista.

Mais adiante Zequinha se autoproclama Líder da Revolução, o que novamente o coloca inclinado aos detentores do poder, e para exercer tal função, basta-lhe vestir-se como um e aprender um pouco de sua retórica. A dificuldade de organizar a revolução, pois todos os participantes têm compromissos individuais que embaraçam a união do grupo, desencadeará a prisão de José da Silva por um guarda, e novamente sua alienação entra em primeiro plano – ao invés da contestação da prisão, a personagem vibra com a possibilidade de conseguir um prato de comida na cadeia. Depois de preso e torturado, ele é expulso da cadeia sem a tão desejada refeição, pois findou a verba para a alimentação no sistema penitenciário devido à superlotação. A Canção da Liberdade entoada pela personagem e pelo Coro que compõem as cenas escancaram a crítica à falsa liberdade do trabalhador no sistema opressor que se estabelece na peça, alegoria do sistema capitalista tardio que se instaurava no Brasil.

ZÉ DA SILVA – Passo a vida trabalhando
Dando duro no batente
A comer de vez em quando
Isso é vida minha gente
Se ser livre é passar fome
Não quero ser livre não.

CORO – Zé da Silva é um homem livre
O quê, o quê, o quê...
Zé da Silva é um homem livre
O que ele vai fazer?

ZÉ DA SILVA – Pro patrão pedi aumento
Só levei um pontapé
Sem dinheiro e sem vintém
E agora seu José
Se ser livre é passar fome
Não quero ser livre não.

CORO – Zé da Silva é um homem livre
O quê, o quê, o quê... (Ibidem, p.63).

A partir daqui, entremeado às cenas que caricaturizam a classe política burocrata nacional, acompanhamos José da Silva a ser explorado por seu anjo, ridicularizado e abandonado pelos governantes e traído por seu companheiro Zequinha Tapioca. Além disso, ele não tem inclinação politizada: basta-lhe um prato de comida para esquecer qualquer questionamento sobre a origem da sua situação miserável e de sua família. Por trás de todas as

relações de exploração e alienação que vão se estabelecendo entre as personagens, está sempre presente a figura do Anjo da Guarda, explicitamente uma referência ao capital estrangeiro. Até mesmo no momento em que José da Silva encontra-se doente, o que o levará à beira da morte, o Anjo aparece em seu quarto para cobrar *royalties* do anti-herói proletário. Novamente vem à tona a alienação do trabalhador, que paga ao Anjo todas as cobranças sem questioná-lo e sem ter poder de argumentação – ele termina a cena vestindo apenas a cueca, contente em descobrir que o Anjo não se deu conta de que ela era feita de *nylon*, produto de tecnologia americana.

Doente com pedra na vesícula e sem atendimento médico, José da Silva procura um bom lugar para morrer e, novamente, a cena adquire o tom cômico propiciado pela incongruência: José tem que morrer logo, pois sua mulher tem hora para trabalhar e não pode velar o defunto por muito tempo. Essa relação despsicologizada e mecânica se dá não por conta de um esvaziamento das relações intersubjetivas que tenderiam ao individualismo, mas sim porque na existência objetiva da miséria e da pobreza, não há tempo para as sentimentalidades burguesas – a mulher de José precisa enfrentar a lide diária.

A Revolução da Honestidade acaba coligando o Milionário e o Jornalista, grande manipulador das situações, formando o Comando Sanitário, e o financiamento do movimento ficará por conta do Anjo do capital estrangeiro. O momento é dos dias que antecedem à eleição e o Comando disputará o poder com o Partido Vai ou Racha, formado pelo Líder, o Magro e o Baixinho – no frígido dos ovos, não ocorrerá nenhuma mudança substancial, pois os projetos de governo de ambos os partidos são idênticos. Uma cartomante recomenda ao Líder que este, além de agir racionalmente, procure devolver os bens materiais que roubou anteriormente, tornando-se assim um regenerado: “O regenerado é um ladrão que já não rouba mais: o homem honesto é um que ainda não começou.” (BOAL, 1986, p.96). A eleição passa a ser a possibilidade de José da Silva e sua mulher matarem a fome, pois ambos os partidos tentarão comprar seus votos com um bocado de comida. Concomitantemente à apuração, que tem como juiz o Anjo da Guarda, ou seja, já infere-se a interferência do capital estrangeiro nos resultados, José entra na cena para anunciar que, finalmente, ele irá almoçar. A personagem acaba morrendo engasgada enquanto come, o que desnaturaliza qualquer empatia psicológica com aquilo que, no plano real, seria trágico. Com a morte de José, não há mais quem governar. O Líder e Zequinha seguirão na busca de um novo operário.

O teatro de responsabilidade requerido pelo Arena em seu projeto nacional-popular, apesar de toda a inércia da personagem principal da peça e de toda a alienação de classes que é explicitada, acaba sendo retomado na fala final da peça, dita pelo Narrador:

NARRADOR – José é um que morreu.

Mas vocês ainda não.
Aqui acaba a Revolução.
Lá fora começa a vida;
e a vida é compreender.
Ide embora, ide viver.

Podeis esquecer a peça
Deveis apenas lembrar
que se teatro é brincadeira,
lá fora... é pra valer.
(*Cantando enquanto sai*)
Lá se vão os governantes
aqui não fica ninguém
Fica o homem que morreu
e a mulher que fez amém (Ibidem, p.117).

Ao formalizar um assunto explicitamente político, a exploração dos trabalhadores, a corrupção dos detentores do poder e alienação política do proletariado, o autor utiliza-se de um não realismo cênico capaz de incorporar nossas contradições sócio-históricas enquanto assunto de teatro.

Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as consequências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contra-revolução em andamento é que se colocava como protagonista. E, sendo esse protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita. (COSTA, 1996, p.69).

O tom irônico da peça, a comicidade, o exagero, as personagens caricatas e a fragmentação cênica contribuem para que em termos de forma, pudéssemos dar conta da construção de projeto nacional-popular efetivo, atento não apenas a ilustrar as situações ou os dramas psicológicos dos explorados, mas capazes de construir uma visão panorâmica e processual da condição de José da Silva, espécie de caricatura do proletário alienado de sua condição de classe e da necessidade urgente da tomada de posição frente às forças históricas – “*Revolução na América do Sul* mostra tudo o que um dramaturgo tem a fazer quando está interessado em assuntos relevantes do ponto de vista político e social.” (COSTA, 1998, p.185).

I.3) *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, e a criação do Centro Popular de Cultura

A recepção do teatro épico no Brasil no final dos anos 1950, da qual a já citada recepção de *A alma boa de Setsuan* no TMDC tem grande importância por trazer à cena os recursos épicos de Brecht para tratar de assuntos históricos, trouxe um tom contestador para a dramaturgia nacional, abrindo novas possibilidades para a representação de nossa realidade e

do novo sujeito moderno em jogo naquele momento no Brasil. Se, com o TBC, a empresa teatral nacional passou a funcionar e se, com o *Black-tie* e *Chapetuba*, passávamos a conhecer o herói nacional e nossa realidade popular no palco e se, por fim, com a *Revolução na América do Sul*, de Boal, o teatro brasileiro se mostrou maduro para uma produção a partir da apropriação de elementos épicos, com a montagem de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Vianinha, o projeto nacional-popular do Arena seria discutido em termos de superação para um teatro de ação social efetiva, buscando o equilíbrio necessário entre teoria e práxis discutidos nos Seminários.

Em 1960, após uma turnê com o Teatro de Arena, Oduvaldo Vianna Filho rompe com o grupo, apostando numa verdadeira aproximação entre o público popular e o teatro, tomando este como elemento lúdico, mas socialmente atuante e de responsabilidade de atuação efetiva nas forças opressoras. Embora o conteúdo das peças do Arena estivesse na agenda dos trabalhadores, moradores do morro carioca, malandros e políticos, o público que frequentava o pequeno Teatro para aproximadamente 150 pessoas era massivamente integrado por uma classe média e estudantil. Essa incoerência foi o catalisador para a concretização do projeto de Vianinha, que nesse mesmo ano escreveu a peça '*A mais-valia*', encenada no teatro da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. O processo de montagem da peça contou com a colaboração de Carlos Estêvam Martins e Leon Hirszman, nessa época integrantes do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), dos alunos da Faculdade de Arquitetura, alguns atores do Teatro Jovem e do Arena, que na época excursionavam pelo Rio com *Black-tie*, *Chapetuba* e *Revolução*. Isso acabou centralizando o interesse de seus envolvidos na constituição do CPC, cuja aproximação com UNE, estratégica naquele momento, viabilizaria materialmente a expansão de um teatro nacional-popular ao longo do Brasil.

Ponto de partida para a compreensão das escolhas formais, tanto do texto de Vianinha quanto da direção, é a crítica à linguagem realista, muito bem sintetizadas no texto *A mais-valia tem que acabar, Seu Edgar*, que figura como prefácio à publicação da peça. Para o autor, a forma realista não daria conta de levar à consciência social a descoberta de seu condicionamento e alienação, pois se limitaria a expressar os dados sensíveis da realidade, conduzindo à mera contemplação.

É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pela última. Isto não será

mais um teatro apenas político embora o teatro político seja fundamental nas atuais circunstâncias (VIANNA FILHO, 1981, p.221).

Essa crítica à linguagem realista, para além de uma colocação apenas no plano teórico, aparece muito bem sintetizada nas escolhas estilísticas de linguagem na peça de Vianinha. Desde *Black-tie*, é evidente a procura por um modelo de linguagem empenhada em acompanhar a prosódia natural das massas. Essa estratégia também aparece em *Chapetuba*, através das gírias, dos coloquialismos. No entanto, ao buscar transpor numa linguagem realista as peculiaridades de determinados grupos sociais, como a fala coloquial, as gírias, os trocadilhos etc., essa caracterização pode recair no pitoresco, pois a linguagem realista, presa à objetividade do retrato dos elementos sensíveis, não dá conta de expressar as determinantes históricas por trás de uma mera fotografia social. Em *Revolução*, de Boal, esse efeito é mais ameno, embora haja uma crítica rigorosa ao imperialismo norte-americano construída através da inserção de palavras em inglês na fala das personagens que representam o poder e o *status quo*: “Precisamos de caras novas, precisamos *new faces*.” (BOAL, 1986, p.67) – uma fala do personagem Magro, integrante de um partido político, que claramente já o identifica como aliado ao capital estrangeiro. Em *A mais-valia* a linguagem é capciosamente articulada de modo que a exploração seja percebida na própria fala das personagens – um dos Desgraçados, ao lamentar-se de que sua vida é apenas trabalho, fica enroscado na palavra e não consegue parar de repeti-la; o efeito cômico aí suscitado acaba por gerar também o estranhamento. Ou seja, Vianinha coloca em discussão o retrato pitoresco construído por uma linguagem realista, que limitaria os efeitos da peça à expressão de certo regionalismo, para levantar as contradições que estão por trás das escolhas de determinadas formas teatrais.

A direção de Chico de Assis, que contou com a participação do elenco do Teatro Jovem e com alguns atores do Teatro de Arena de São Paulo, integrava ao final perto de setenta pessoas na montagem e seguiu também os intentos estéticos previstos por Vianinha para uma experimentação cênica para além do realismo.

Entendi que a Arena da Arquitetura, grande como era, devia ter um cenário monumental, e assim um grupo de estudantes de arquitetura passou a criar um cenário de 15 metros de altura com vários planos. Num deles iria ficar o conjunto musical, e nos outros se desenvolviam as cenas. Também no plano do chão a peça se desenvolvia. Depois pensamos em usar cinema, e Leon Hirszman veio trabalhar com a gente. Depois do cinema inventamos *slides* e fomos inventando uma parafernália de meios que redundou numa revista musical (ASSIS, 1981, p. 214).

Além da desfiguração da linguagem realista, deve-se destacar que a comunicação de um conteúdo politizado estava em primeiro plano no modelo de teatro nacional-popular que vinha sendo debatido desde os Seminários de Dramaturgia. Forma e conteúdo deviam estar aliados

de forma a tornar a complexidade de nossas determinantes históricas algo inteligível e compreensível para as camadas populares de nossa sociedade – e essa foi uma preocupação que permeou todo o processo de concepção cênica de *'A mais-valia'*.

Eu na época estava animado por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Isso coincidia com o pensamento do Vianinha, mas eu tinha ainda uma íntima busca de um teatro mais acessível ao grande público e teimei em usar uma base estrutural de revista da Praça Tiradentes. Desta mistura, acrescentando formas estratificadas pelo cinema americano, saiu a encenação da *Mais-Valia* (Ibidem, p.215).

Um dos primeiros aspectos que deixa evidente as aproximações do teatro de Vianinha, e dessa peça em especial, com a forma teatral épica é seu claro intuito didático. A partir do conceito de “mais-valia” exposto por Karl Marx (1818 – 1883) em *O Capital*, estudado pelo dramaturgo juntamente com Carlos Estêvam Martins e Leon Hirszman no ISEB, Vianinha desmascara a tese que Augusto Boal apenas deixara implícita em *Revolução na América do Sul*: a exploração do trabalhador segundo a acumulação de bens da burguesia através do emprego da mais-valia. É da necessidade de explicitar a tese didaticamente de maneira a alcançar o público popular que o autor constrói o texto, uma síntese que não foge à realidade, mas desnatura as relações trabalhistas, colocando-a em discussão.

(...) A mais-valia é o fenômeno econômico que desencadeia a lei do valor, que caracteriza o ser social desumano, em que vivemos. Na mais-valia e na lei do valor estão contidos o desemprego, o utilitarismo, a individualização, o mundo segundo nossa consciência. Na mais-valia está encravada a progressiva depauperização do proletariado, a estagnação das forças produtivas, o desfalecimento e o abandono. A mais-valia esconde a nossa real condição, firmando valores que não dão ao homem a possibilidade de sentir-se e pensar componente de um movimento dialético que começa em si e termina nas coisas forjando um mentiroso homem livre que tem a estranha capacidade de se projetar em si mesmo e virar objeto (VIANNA FILHO, 1981, p.221).

A peça não possui personagens subjetivados ou psicologicamente desenvolvidos e aprofundados ao ponto de se estabelecer uma individualização, mas são antes caracterizados por suas funções. Assim, tem-se o grupo dos Capitalistas 1, 2, 3 e 4, oposto ao grupo dos Desgraçados 1, 2, 3 e 4. Esse recurso já sugere que, na peça de Vianinha, está em jogo não o conflito intersubjetivo usual do drama burguês, mas a oposição entre duas classes sociais distintas, colocando o foco na luta de classes do ponto de vista do operariado – de um lado os opressores subservientes do capitalismo e, de outro, trabalhadores de uma fábrica, pejorativamente denominados de desgraçados, pressupondo a condição desigual das relações de trabalho. Cansados pela jornada exaustiva, o grupo dos Desgraçados resolve pedir ao grupo

dos Capitalistas dois minutos a mais de descanso – e a partir daí desenvolve-se o conflito central na peça: a busca das causas da condição de exploração.

Há de se destacar que não há uma homogeneidade no pedido de reivindicação dos Desgraçados e isso fica evidente no fato de que cada um canta uma palavra de ordem diferente durante a caminhada até a casa dos Capitalistas. Enquanto para D4 a ordem é “Abaixo a tirania”, D1 entoava “Viva a ordem... Belém, bem bem.” e D3 reivindica “Nós queremos mulher! Nós queremos mulher”. Ou seja, a condição de exploração é também discutida em termos da alienação da consciência política dos trabalhadores e sua desarticulação enquanto força histórica.

No palácio dos Capitalistas, os Desgraçados são facilmente ludibriados pelas artimanhas do capital. Ao ser interpelado pelo Desgraçado 2 acerca de um aumento de dois minutos a mais de intervalo de descanso, o Capitalista conta-lhe uma história sobre um bilhete deixado a ele com a mensagem “Hei de vencer”, clara alusão aos valores liberais. O tom emotivo do discurso do capitalista, encenada pelos figurantes que compõem a ação como se fosse uma história de filme *western*, ironizando os modelos de ‘mocinha’ e ‘mocinho’ que começavam a aparecer no cinema da época, em contraste com a história absurda narrada por ele, acaba por emocionar o grupo dos Desgraçados que, chorando, esquece por completo de suas queixas trabalhistas. É escancarada a crítica aos mecanismos ideológicos de manipulação contidos nos produtos em alta do mercado cultural da época. A ironia se constrói pela inadequação entre o discurso dos capitalistas e seus efeitos sobre os operários, provocando no público certo choque de estranheza,

(...) mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora (ROSENFELD, 2008, p.151).

No entanto um personagem proletário se destaca, o Desgraçado 4, ou D4 (que remete, por si só, à condição desses explorados): ao questionar a veracidade da história contada pelo Capitalista 2, motiva os demais Capitalistas a tentar uma nova estratégia para desviar a atenção dos operários. O grupo dos Capitalistas decide então fazer um concurso com os Desgraçados para escolher qual dentre eles é o homem mais feliz do mundo. A entrada de inúmeros figurantes no palco para atuar nas cenas que vão sendo desenvolvidas nesse momento da peça contribui para que o espectador não seja transportado e engolido pela emoção que o discurso caricato dos capitalistas pode despertar – identificação esta ironizada pela emoção dos desgraçados frente à história mirabolante contada pelos capitalistas. Assim se espera que o espectador consiga o distanciamento necessário para que adote uma posição reflexiva frente às contradições expostas. Os Capitalistas acabam por decidir que o Desgraçado 2 é o homem mais feliz do

mundo, uma vez que ele ri o tempo todo ainda que cercado pela miséria. O “desgraçado mais feliz do mundo”, ao retornar à fábrica no dia seguinte, acaba morrendo de exaustão, o que contribui para a ironia da peça ganhar consistência a partir da exposição desses paradoxos.

Indignado com a situação, o Desgraçado 3 decide ir ao Palacete dos Capitalistas com o intuito de questionar a origem do lucro. Porém, sua afeição aos vícios o leva a confabular com os capitalistas, que oferecem ao proletário *whisky*, uma viagem e uma mulher, fazendo com que este rapidamente esqueça sua condição de explorado. Sujo de batom e com um charuto na boca, o Desgraçado 3 retorna à fábrica informando aos amigos que a origem do lucro está no fato de a Terra girar. A justificativa absurda e boçal tem o intuito de despertar os espectadores de sua falsidade, levando-o a pensar em outras formas de cooptação menos paródicas mas, afinal de contas, tão falsas e comprometedoras como as da peça. Desapontado, o Desgraçado 4 sai então a procurar as razões da exploração, indo até uma fila de suicídios, onde são cobradas altas taxas pelo serviço, mas não as encontra. Dois Barbeiros entram na cena, numa espécie de *intermezzo* teórico, em que o Desgraçado 4 encontrava-se deprimido e, ao observar a maneira como os dois cobram por seus serviços, ele tem a primeira descoberta sobre a origem da sua condição:

D4 – Estou rindo porque descobri uma coisa sozinho da Silva aqui na minha cabeça. Sujo, rasgado, sem cueca, sem ver peru, descobri uma coisa. No começo dessa peça sem graça de desgraça, um homem muito rico, de muito bom bico, disse que ele tinha lucro porque vendia um pouco mais caro o que ele fazia como burro chucro! E era mentira. E é mentira. Ele mentiu e fingiu e fugiu. Se ele vendesse um pouquinho mais caro do que é – e tudo acontecia sempre como aconteceu com vocês – ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo... (...) Mas tem gente que ganha e não perde e tem cueca, peru, não come angu e não tem vontade de descobrir! Eu vou descobrir mais só com minha cabeça, meus olhos, minha vidinha amarela... Eu descobri, bibi! A gente pode descobrir as coisas atrás do jeito mentiroso que elas têm, belém bem, bem! (VIANNA FILHO, 1981, p.253).

Nesse trecho, a articulação de uma linguagem coloquial novamente é clara enquanto um recurso formal empenhado em levantar as contradições históricas e sociais discutidas na peça. As rimas e os jogos de palavras conferem um tom ritmado e cômico à fala que, imediatamente, entra em choque com seu conteúdo – o Desgraçado acabara de compreender os mecanismos que estão por trás de sua situação de explorado e espoliado pelo sistema e seus padrões, responsável por sua ‘vidinha amarela’, ‘sem angu e sem peru’.

Imediatamente a cena muda para uma loja de carros em que um lançamento da indústria automobilística sob o nome de “velostec” está sendo vendido por 2 milhões. Será o segundo passo da descoberta do Desgraçado. Como se percebe, a não-linearidade entre as situações apresentadas é outra das marcas dessa peça, embora tenha um eixo em torno do qual tudo gire:

a exploração inicial, a conscientização de que algo está errado pelo descompasso entre o discurso e a prática da vida social, e por fim a busca da compreensão da situação, em especial pelo D4. O Desgraçado 4, no intento de dar continuidade à sua busca, decide comprar o carro e provar a sua nova descoberta. Na hora de pagar pelo veículo, oferece ao vendedor uma carta de sua avó que, para ele, tem o mesmo valor monetário – por ter um valor sentimental inestimável e que, portanto, vale o quanto ele queira. Confuso a respeito do valor real das mercadorias, o vendedor acaba por cometer suicídio. É nesse momento que D4 tem a sua segunda descoberta.

D4 – O dinheiro então existe porque existem coisas que a gente compra. Mercadorias... Todas as mercadorias servem para alguma coisa, mas nem tudo que existe é mercadoria. O ar serve para alguma coisa e não é mercadoria. Então as coisas viraram mercadoria? Não eram assim? E são mercadorias porque a gente faz as coisas para vender e não para usar! (...) Muito obrigado. O senhor ajudou muito. Quanta coisa tem escondida atrás do que a gente vê! Tem trabalho, tem gente, tem um mundo todo. E a gente só vê vender e comprar... O que será que determina o valor da mercadoria? Como é que a gente mede o valor da mercadoria? (Ibidem, p.259).

A mudança constante de cenas, contrariando a linearidade do drama tradicional, faz com que a peça de Vianinha se aproxime do teatro popular de revista, caracterizado pela sucessão de cenas que procuram entender em chave crítica a atualidade, o espetacular, com intenção cômico-satírica, pelo recurso à malícia, ao duplo sentido, a rapidez do ritmo.

A *revue de fin d'anée* era um gênero importado da França, que alcançou grande êxito no Brasil, estendendo-se da segunda metade do século XIX até as três primeiras décadas do século XX. Assimilando à alegria, espirituosidade e malícia, próprias do gênero, uma certa licenciosidade, na linguagem e na performance das coristas, essas peças acabaram por “escandalizar” o público mais conservador (MACIEL, 2004, p.29).

Além disso, não há uma pretensão realista na peça de Vianinha, falta essa que marca os textos oriundos do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, uma vez que as mortes repentinas, a aparição de personagens figurantes, a facilidade com que os desgraçados são ludibriados pelos capitalistas, o tom exagerado e farsesco dos eventos colabora para uma visão não-mimética da realidade social, auxiliando na sua crítica através do estranhamento.

O diálogo direto com o público, sua proximidade com a plateia, também se faz presente na peça através da intrusão de um sujeito circunspecto durante o desenrolar das ações, uma espécie de instância narrativa crítica que impede que as situações cômicas caiam no desbunde e percam de vista o horizonte crítico pretendido. Esse sujeito comenta o andamento da peça, reclamando sempre da falta de talento do autor, o que aponta para o caráter teatral da peça, um de seus momentos metateatrais, importante para deixar claro que estamos no teatro, num

contexto didático também para a subversão das formas teatrais tradicionais. Esse personagem anuncia a mudança da cena para o Congresso onde se debate o valor das mercadorias.

Um dos integrantes do Congresso, denominado de Velho 2, afirma que o preço das mercadorias é determinado pela qualidade dos produtos, mas morre no meio de sua fala. O Velho 4 defende que o preço é determinado pelo valor da etiqueta, fala que emociona tanto o Velho 3 que este também morre. Um Moço gago que participa do Congresso expõe uma tese segundo a qual valor das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário que se consome na sua fabricação – agora chegamos ao conceito de mais-valia. D4 é quem lê a tese, deixada pelo Moço num bilhete, que rapidamente sai da cena.

D4 – “O lucro existe porque as mercadorias são vendidas pelos seus valores. Isto parece um paradoxo ao 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!” Que bonito. (*Anda em roda pelo palco*) Pensa 4, pensa 4, pensa 4... Junta as coisas... o seu Gago disse que a força de trabalho também virou mercadoria? E quanto é que ela vale? Ela vale o tempo de trabalho que levam para fazer a força de trabalho? Que esquisito... (Ibidem, p.265).

Novamente há a interrupção da cena pelo sujeito circunspecto, anunciando que a força de trabalho virou mercadoria e apareceu a mais-valia, o lucro e a exploração. Ao ver que apenas o Desgraçado 4 apoia a tese do Moço, o Velho 4 acompanha seus colegas e morre. O Desgraçado 4 decide, então, contar ao Desgraçado 1 sua descoberta, explicando a lógica da mais-valia para o companheiro de trabalho: D4 pede que D1 imagine uma feira em que todas as mercadorias são vendidas pelo tempo gasto para produzi-las. D1 acaba percebendo que para satisfazer suas reais necessidades são necessárias apenas duas horas de trabalho, embora sua jornada sejam oito – são nessas seis horas trabalhadas a mais, que ficam com o patrão, em que está a origem do lucro, a mais-valia, ou seja, não é o trabalho que enobrece o homem, pois muitos ganham com o trabalho alheio, embora seja o trabalho que gere a riqueza. Além disso, a remissão à feira, espaço coletivo de explícita materialização cotidiana da exploração, pode ser compreendida como um elemento que adquire conotação intertextual com *Revolução na América do Sul*, uma vez que é também no mesmo ambiente que José da Silva tem a possibilidade de descobrir os mecanismos por trás sua condição miserável – possibilidade não concretizada na peça de Boal. A peça termina com a entrada do sujeito circunspecto, que invade a cena para anunciar que “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”. Ao invés de se apassivarem, os desgraçados assumem voz ativa e cantam o hino de sua classe construído sob o lema ‘hei de vencer’.

Em suma, a análise dos recursos literários épicos presentes na peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* expostos acima, como a forma narrativa que coloca o espectador diante da cena e não dentro dela, a concepção de um espectador ativo, contrário à catarse passiva do drama tradicional, a fragmentação das cenas em oposição à construção realista, a utilização da ironia e da sátira como recursos literários que sustentam a relação de distanciamento entre o palco e a plateia, deixam claro a limitação da crítica teatral ao abandonar a análise estética (formal e temática) do teatro político brasileiro, argumento já anteriormente levantado a respeito do prefácio à *Revolução*, de Boal. Foi com *A Mais-valia*, de Vianinha, na época dirigida por Francisco de Assis, que teatro e revolução estreitaram os laços, a fim de consolidar uma dramaturgia não só genuinamente nacional, mas popular e revolucionária. Frente à necessidade de expor no palco as condições históricas, perdeu força os dramas intersubjetivos, rigorosamente encadeados, dinâmicos, à mercê de um destino que escapa das mãos do homem. Na peça de Vianinha, o passado é trazido à tona para que dele se mude o presente. E o efeito que se busca é imediato. Segundo Costa (1996), em '*A mais-valia*' atingimos um padrão não-realista de pesquisa da realidade dificilmente ultrapassável.

Capítulo II. Teoria e práxis de uma arte nacional-popular: O CPC e a cultura brasileira posta em questão

O Teatro de Arena e seu projeto de edificação de uma dramaturgia nacional-popular no Brasil do final dos anos 1950, especificamente a partir da montagem da peça *Eles não usam Black-tie* em 1958 e todo o repertório e as discussões teóricas desenvolvidas a partir daí, foram de extrema importância para o projeto político cultural que ganharia corpo entre os anos de 1961 e 1964 no Brasil. Isso porque esses materiais nos possibilitaram o contato com os subsídios teóricos e estéticos que nos faltariam para desenvolver um teatro de ação e intervenção social. A partir do momento em que começou a ficar evidente que as forças reacionárias articulavam-se para conter a possibilidade de um movimento revolucionário de caráter anti-capitalista e anti-imperialismo não só no país, mas na América Latina como um todo, aliando governos militares de países subdesenvolvidos com a intervenção norte-americana, a arte passou a ganhar uma conotação também de posicionamento político frente a um quadro adverso de contenção das forças populares. É nesse momento de grande complexidade histórica que o Centro Popular de Cultura articulado estrategicamente à UNE irá se inserir.

Ponto de partida essencial para as análises que aqui pretendemos desenvolver é compreender o surgimento do CPC e a organização de seus planos de ação a partir do movimento de crítica e autocritica que ganhou corpo desde as experiências de uma dramaturgia mais próximas da realidade nacional popular brasileira iniciadas no Arena. Foi a partir das limitações daquela experiência que a necessidade de criação do CPC passou a ser colocada em pauta, menos por motivações estéticas do que pelas contingências políticas – a montagem de *A mais-valia*, como colocamos anteriormente, é expressão de um momento-chave em que pensar uma arte nacional não pode ser desvinculada de uma tomada de posição também no âmbito social e político. As opiniões aqui expressas sobre as problemáticas em relação às experiências antecedentes ao CPC bem como seu processo dinâmico e constante de rediscussão foram construídas tomando por base os textos ensaísticos escritos por Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, que buscavam interpretar o modelo de ação cultural condizente com as questões políticas emergentes em meados dos anos 1960.

Não deixaremos também de revisar os relatórios e documentos disponíveis sobre a forma de atuação do grupo – parte desse material pode ser contemplado no capítulo *Anexo: Relatório do Centro Popular de Cultura*, datado de 1963, disponível no livro *CPC: uma história de paixão e consciência* (1994), organizado por Jalusa Barcellos. Além disso, nos serviu

também como fonte de material essencial os arquivos disponibilizados *online* pelo Grupo de Estudos de Cultura e Marxismo na Letras, da Universidade Estadual de São Paulo, dentre os quais encontram-se não só peças importantes montadas pelo grupo como *Auto do Relatório*, *Auto do Cassetete* e *Brasil versão brasileira*, bem como relatórios e documentos digitalizados relativos ao grupo cujo acesso foi viabilizado pela pesquisadora Maria Silvia Betti⁴. Tendo em vista que a crítica teatral brasileira se mostrou empenhada em erigir uma dissolução dos discursos progressistas que requeriam um posicionamento político também no campo cultural, descreditando toda a experiência de teatro político daí decorrentes e marginalizando determinados grupos empenhados no processo político em andamento, é necessário retomarmos o momento de surgimento do CPC a partir de suas fontes.

Discutida a formação do CPC em termos de atuação e organização, passaremos a analisar algumas premissas do projeto artístico cultural de intervenção social voltado para a emancipação das classes baixas enquanto força histórica atuante expressas no material teórico produzido pelos dirigentes do grupo. Apesar das tentativas de associá-lo como expressão de um determinado partido de esquerda, como o Partido Comunista, por exemplo, as discussões internas das diretrizes do grupo, bem como a análise de suas peças, deixa clara a heterogeneidade de visões que compuseram esse projeto, criado em bases coletivas de discussões e guiadas por um constante movimento de autocrítica. Serviram como fonte documental para essa discussão as publicações de Carlos Estêvam Martins, *A Questão da Cultura Popular* (1963), e Ferreira Gullar, em *A Cultura Posta em Questão* (1965) – o primeiro foi dirigente do CPC entre 1961 e 1962, enquanto o segundo esteve à frente do grupo de 1963 até serem colocados na ilegalidade. Deve-se destacar que tais materiais, como bem ressaltam ex-integrantes do CPC, serviram muitas vezes para discussão interna do grupo e não se quiseram firmar enquanto uma posição hegemônica de seus participantes, como uma espécie de cartilha ou diretriz. Essa divergência e multiplicidade de posicionamentos podem ser muito bem identificadas na peça *Brasil versão brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, que não só discute o próprio movimento político de esquerda dentro de uma peça política, mas traz para a cena importantes inovações no que diz respeito às estratégias cênicas, como por exemplo, o uso de recursos midiáticos enquanto ferramenta de historicização do conturbado contexto que se configurava, tópico que aprofundaremos no capítulo III dessa dissertação.

⁴ O material disponibilizado para consulta encontra-se em <https://culturaemarxismo.wordpress.com/2012/03/14/auto-dos-99-e-cpc-bibliografia-complementar/>.

II.1) Considerações sobre teoria e prática no Arena em Vianinha, Guarnieri e Boal

Um importante começo para entender o projeto de atuação do CPC é a reflexão acerca de um conjunto de textos teóricos, de caráter ensaístico, escritos por Oduvaldo Vianna Filho na época de sua atuação no Arena, posteriormente organizados em livro por Fernando Peixoto⁵. A análise desse material é bastante elucidativa no que diz respeito às limitações que haveriam de marcar os rumos do grupo paulista e que impeliriam artistas e intelectuais para a constituição de um novo projeto. Um aspecto importante ressaltado pelo dramaturgo é a necessidade de revisão acerca da produção teatral que se desenvolvera no Brasil em meados dos anos 1950, num movimento de retomada do passado para melhor tentar compreender e formular o presente, premissa que acompanharia a construção do projeto de ação cultural do CPC. Segundo Vianna Filho (1983), o teatro brasileiro estaria passando por um momento de tomada de decisão, de necessidade de se posicionar frente às agitações que se configuravam nos campos econômico, político e cultural. Apesar de reconhecer a profissionalização impulsionada com as produções do TBC até meados de 1945, ele ressalta que essa dramaturgia se desenvolveu à margem da realidade brasileira concreta, num processo tradicionalizador, alienado e desinteressado da verificação social.

Ou a agora cômoda realização de espetáculos muito bem montados, partindo de peças absolutamente alienadas para o povo brasileiro, de mau gosto literário, com um estilo de interpretação ainda baseado na superfície da emoção. Um teatro alienado que vai se requintando em pseudobeza plástica; em pseudograndes interpretações e grandes montagens, carregadas de vazio e pretensão; ou a realização de espetáculo onde a procura do autêntico, do humano, do urgente mesmo, estabeleça a ligação imediata do teatro com a vida que vivemos? (VIANNA FILHO, 1983, p.23-24).

Até meados da década de 1940, o panorama teatral brasileiro foi marcado, segundo Vianinha, por uma fase de inação, ou seja, não conseguiu acompanhar a concepção filosófica e ética que fundamenta o desenvolvimentismo – a ação, a tomada de posição. Com a chegada de Zbigniew Ziembinski (1908 – 1978) e outros diretores e atores estrangeiros no TBC (movimento impulsionado com a ascensão dos regimes totalitários na Europa e com o fim da Segunda Guerra), o teatro brasileiro passaria a enveredar também os caminhos do esteticismo, tendo em vista as pretensões do público ao qual ele se dirigia, a pequena-burguesia letrada, e a sua ausência de um compromisso ideológico. Ainda que se tentasse apresentar nossa realidade no teatro, ela era limitada ao campo da mera reprodução geográfica e pitoresca – “Passam-se

⁵ Os textos aqui analisados são *Momento do teatro brasileiro*; *Teatro de Arena: histórico e objetivo*; *Uma crise preparada há quinze anos*; *Quatro instantes do teatro no Brasil*; *Alienação e irresponsabilidade* e *O artista diante da realidade*, que podem ser encontrados e lidos In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Vianinha – Teatro, Televisão, Política*. Org. Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1983.

as peças no Brasil, mas não se passa o que se passa no Brasil.” (Ibidem, p. 46). Para o ator e dramaturgo, o teatro teria que se dividir entre dois públicos que se delineavam naquele panorama – um composto pelo indivíduo alienado, satisfeito com sua irresponsabilidade, e um outro “que parte, furiosamente, para a realidade nacional” (Ibidem, p.83).

É complementar ao argumento de Vianinha as ideias expostas no artigo *Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro*⁶, de Augusto Boal, publicado em 1959, por ocasião do lançamento da peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, deixando claro que as posições individuais de seus membros expressam, de certa maneira, as discussões que estavam sendo levantadas dentro do Arena a partir da acentuação da prática de pesquisa no grupo. Para o dramaturgo, o momento era de inadiável teorização acerca da realidade contextual brasileira, bem como de seu teatro – “É necessário saber onde chegamos e o que visamos” (BOAL, 1981, p.8). Refletindo sobre esse primeiro aspecto, ‘onde chegamos’, Boal (1981) ressalta que o surgimento do TBC não deve ser compreendido de forma isolada do desenvolvimento econômico pelo qual passou São Paulo na época – o cosmopolitismo da cidade afetou também o teatro patrocinado pela elite financeira desejosa de criar no Brasil padrões assemelháveis nas ‘grandes capitais’, mas que obedeciam critérios distantes da nossa realidade.

A nossa sociedade já era economicamente alienada: o nosso teatro tornou-se. Não houve um trabalho de pesquisa sobre o nosso espectador, procurando estabelecer as nossas formas e selecionar os nossos temas. Era como se, de repente, Olivier e Barrault representassem em português, sem alterar as suas inflexões, os seus gestos, ritmo ou cenário. Como se representasse, inocuamente para nós, formas válidas na Europa, conteúdos necessários na França e inúteis no Brasil. O Brasil, país subdesenvolvido que busca sua emancipação econômica, não pode produzir a mesma arte que a Inglaterra, país economicamente decadente. Tampouco podemos escrever a dramaturgia entorpecente dos imperialistas americanos – ex-senhores do mundo (Ibidem, p.9).

Em relação ao ‘o que visamos’, segundo o dramaturgo, o teatro brasileiro se encontraria num momento de criação de um teatro voltado para a plateia de que dispõe, procurando ao mesmo tempo formar um público popular que mais tarde viria a exigir um teatro de mesmo cunho. Ou seja, o Teatro de Arena irá se posicionar contra esse teatro alienado e de pretensões comerciais. Para seus integrantes, a opção do grupo é pelo teatro nacional cuja sobrevivência está atrelada a abandonar as posições passivas diante da realidade e criar condições para a realização de uma cultura nacional capaz de pensar, refletir e agir sobre sua condição imediata. Em *O teatro como expressão da realidade nacional*, escrito entre 1958 e 1960 por Gianfrancesco Guarnieri, na ocasião dos Seminários de Dramaturgia, novamente a opção por

⁶ Utilizamos para análise a publicação do artigo em *Arte em Revista*, ano 3, nº 6. São Paulo: Editora Kairós, 1981.

uma dramaturgia nacional é tomada também como um posicionamento político e ideológico em face da realidade.

Uma tomada de posição é indispensável pois de nada valem subterfúgios mascarados de “objetivismo”, “visão apocalíptica dos fenômenos”, “exigências psicológicas das personagens”, etc. para ocultar atitudes reacionárias e contrárias aos mais altos interesses de nossa gente. O que se exige é que os autores transmitam mensagens com plena consciência delas. Não podemos admitir tergiversações (GUARNIERI, 1981, p.6).

Essa definição e tomada de posição do teatro brasileiro se daria, de imediato, na aproximação com a classe proletária, com as massas exploradas, único movimento possível para desatramancar o processo de construção de uma expressão teatral efetivamente nacional – “Errar com o povo será sempre menos danoso do que errar contra ele” (Ibidem, p.7). Os caminhos para alcançar os objetivos calcados pelo Arena em seu projeto de constituição de uma arte nacional-popular seria a união da prática à pesquisa teórica e histórica, que, àquela altura, já mostrava resultados bastante concretos, sintetizados em *Teatro de Arena: histórico e objetivo*, de Vianinha, publicado entre Agosto e Outubro de 1959: até aquele momento, o Arena havia realizado um Laboratório de interpretação, em que os processos de trabalho de Stanislavski foram discutidos e aprofundados, além dos Seminários de Dramaturgia coordenados por Augusto Boal. Esta orientação, aliás, também fora impulsionada certamente pela proposição da lei 697, em 1952, por Raimundo Magalhães Junior e Paschoal Carlos Magno, conhecida como ‘lei do dois por um’ – que determinava, no Rio de Janeiro, a apresentação de um texto nacional após a montagem de dois textos estrangeiros. Dos primeiros 21 textos encenados pelo Arena, apenas quatro eram de autores brasileiros: *Marido Magro*, *Mulher Chata*, de Augusto Boal; *Escrever Sobre Mulheres*, de José Renato; *Só o Faraó Tem Alma*, de Silveira Sampaio; e *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena – o 22º texto, que inauguraria a fase oposta, foi *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, seguida, segundo o processo de orientação nacional, as apresentações de *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, *Gente Como a Gente*, de Roberto Freire, *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, dentre outras.

No entanto, nota-se também de forma bastante explícita nos textos de Vianinha, Guarnieri e Boal, os limites enfrentados pelo Teatro de Arena e pela classe teatral brasileira em geral no que diz respeito à concretização efetiva de seu projeto nacional-popular. Nos ensaios *Uma crise preparada há quinze anos* e *O artista diante da realidade (um relatório)*⁷, Vianinha

⁷ Fernando Peixoto (1983), em comentário acerca do texto de Vianna Filho, ressalta que, escrito aproximadamente em 1960, provavelmente ele foi redigido com o propósito de discussão interna no Teatro de Arena, nos Seminários de Dramaturgia.

discute essa ‘crise’ em termos financeiros e administrativos: ela, em linhas gerais, assolava grande parte da classe teatral da época, especialmente a manutenção de grupos amadores e experimentais, deslocando sua análise também para o plano ideológico que a sustentava. Vianinha percebia no Arena uma incapacidade de aproximação com outras entidades que facilitassem a produção teatral de cunho nacional e popular naquele momento, fossem elas acadêmicas, políticas ou mesmo com o Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão oficial do governo federal, o que muitas vezes levava o grupo a aumentar o preço do ingresso. Ao se prender financeiramente às arrecadações da bilheteria, o Arena limitava-se, em certa medida, ao gosto e exigências estéticas de seu público frequentador e financiador, no caso, a classe média intelectualizada. Um teatro que se propusesse a um projeto nacional e popular, deveria repensar também as suas relações de produção. Na medida em que o teatro brasileiro insistia em alienar-se das contingências sociais, ele desligava-se também de seu público mais interessado. Ou seja, o teatro ainda estava engendrado nos meios de produção oriundos das classes burguesas, o que sustentava, de certa forma, sua incapacidade em se aproximar das contradições históricas, dos assuntos concretos e imediatos, da luta de classes. Apesar do Arena ter dado os primeiros passos rumo à essa tomada de posição pela consolidação da temática de cunho nacionalista e popular, de forma mais expressiva desde a apresentação de *Black-tie*, havia ainda um limite – inclusive de classe social – que o separava do público almejado.

O Teatro de Arena não procurou golpear e demolir o indivíduo, e jogá-lo dentro da massa e dos seus problemas e sentimentos como massa. A idéia de que o indivíduo desaparece pode assustar a pequena burguesia. Não assustará o proletariado – é a sua libertação se livrar do pesado fardo de indivíduo que carrega, retido no mesmo seio do problema do homem social (VIANNA FILHO, 1983, p.51).

Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal também sustentam posicionamentos semelhantes ao de Vianinha acerca das limitações enfrentadas naquele momento, de necessária tomada de posição. Em sua análise do panorama teatral brasileiro publicado de 1959, Boal (1981) aponta como um dos pilares da crise observável no Teatro de Arena os limites da plateia frequentadora do teatro naquele momento, majoritariamente distinta do contexto dos quais falavam as peças apresentadas pelo grupo, um espectador ainda distanciado das ideias e facilmente manipulável pelas emoções. A alternativa ao engessamento do panorama teatral nacional seria a criação de condições materiais para que esse ‘novo público’ chegasse enfim ao teatro, ou o teatro até ele. A partir daí seria possível a concretização de um teatro nacional-popular autêntico, capaz de penetrar nas classes economicamente inferiores, levando-as a

reclamar sua própria forma e conteúdo. Esse teatro, capaz de atingir as grandes massas e não somente uma minoria, viria ser o cerne para a constituição do CPC.

Em 1960, após uma turnê no Rio de Janeiro com o Teatro de Arena, Oduvaldo Vianna Filho rompe com o grupo, apostando numa prática teatral que fosse capaz de permitir a intervenção dos homens nas condições trágicas que originam suas existências – “necessariamente trágicas pelas condições, não porque suas vontades formam condições; porque as condições formam vontades” (Ibidem, p.74). A primeira experiência do ator e dramaturgo com esse teatro pautado na tomada de responsabilidade se deu no mesmo ano de sua saída do Arena, com a escrita de *A mais valia vai acabar, Seu Edgar*. Em seus objetivos, expressos no prefácio da peça que abre a publicação, está a superação do realismo que caracterizava as montagens nacionais até então, inclusive as montagens do Arena que, de certa maneira, acabavam por conduzir a uma contemplação inerte da realidade, consagrando o condicionamento do homem como algo natural e imutável, a partir do seu ponto de vista. Com a colaboração de Carlos Estêvam Martins, que na época iniciava sua carreira no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Vianinha didatiza a teoria marxista da ‘mais-valia’ optando por uma nova forma de teatro, capaz de expressar de maneira mais ampla as determinantes históricas da condição do proletariado brasileiro, como vimos no capítulo anterior. O ISEB, que naquele momento também adquiria uma posição progressista de modelo educacional, voltado para o debate sobre a democratização do ensino superior, estabeleceu uma grande proximidade com o CPC e colaborou significativamente, especialmente no campo de formação, com a consolidação do projeto de transformação social através de uma arte nacional e popular. “O ISEB também era isso – uma instituição de produção de idéias, teses etc, de propostas governamentais, que dava cursos, publicava livros (...)” (MARTINS, apud BARCELLOS, 1994, p.76). A experiência adquirida durante o processo de escrita e montagem da peça funcionou como uma espécie de catalisador para que em 1961 fosse fundado o CPC.

II.2) A organização do Centro Popular de Cultura a partir de seus relatórios

Oficialmente fundado em março de 1961, o CPC, segundo relatório do grupo de 1963, nasceu da tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de uma atuação eficaz e consequente na luta ideológica que se configurava, assim definido o âmbito de sua ação: “O CPC da UNE atua com o proletariado, com a intelectualidade e com a área estudantil (principalmente universitária), objetivando atingir as mais amplas massas” (CENTRO POPULAR DE CULTURA apud BARCELLOS, 1994, p.441). O cerne estruturador

de suas atividades era levar arte e cultura ao povo não com o propósito de popularizar a cultura vigente, impregnada muitas vezes por conteúdos alienados, discussão que iremos estender posteriormente, mas com o objetivo de aprofundar o conhecimento e a expressão da realidade social brasileira, valorizando as formas de expressão populares e despertando também a sua consciência política. O CPC se coloca assim, na história do movimento artístico e cultural brasileiro, como um capítulo distinto no que diz respeito à proximidade com o pensamento de esquerda e marxista, uma vez que esteve empenhado em discutir o Brasil do ponto de vista de suas contradições e de seus oprimidos, inclusive no âmbito da produção cultural – que, para o grupo, deveria estar, naquele momento, à serviço da revolução.

Fato de grande relevância e que atesta a heterogeneidade política e ideológica dos envolvidos na articulação do projeto do grupo, indo no caminho contrário das tentativas de compreendê-lo como veículo cultural do PCB, por exemplo, foi o fato de sua criação coincidir com a eleição de Aldo Arantes, em 1961, à presidência da UNE, dando início a um singular momento de aproximação de partidos de esquerda – Arantes vinha da experiência com a Juventude Estudantil Católica, e posteriormente, na Juventude Universitária Católica da PUC do Rio de Janeiro (ARANTES apud BARCELLOS, 1994, p.24). Diferentemente da política realizada pelas gestões anteriores da UNE, vinculadas ao Partido Comunista, a entrada da JUC no movimento estudantil, e posteriormente da Ação Popular (AP), levou à adoção de medidas mais radicais no que diz respeito à luta pela consolidação das reformas de base, postura que irá se refletir na articulação entre o CPC e as organizações estudantis. Por um lado, havia a mobilização em torno da reforma universitária encabeçada pela UNE e que buscava, por meio da UNE-volante, a ampliação e a unificação do debate ao longo do país. Por outro, havia a discussão de artistas e intelectuais acerca da constituição de uma arte nacional e popular, que vinha da experiência do Arena, em São Paulo, voltada para a expressão da realidade social brasileira e seus problemas e contradições, colocando em xeque as posturas esteticistas e tradicionalistas que representavam valores de uma burguesia pastiche. É da confluência do objetivo comum de atuar na realidade social brasileira, que desde a renúncia de Jânio Quadros já deixava pistas de uma contra-revolução em andamento e que apontava para a necessidade de tomada de posição imediata dos movimentos sociais e políticos de esquerda, que se iniciam as atividades do CPC da UNE – embora nem sempre as relações do CPC e da UNE foram isentas de posicionamentos antagônicos. Fato representativo de embates que marcariam as relações entre os grupos foi a censura à peça *A vez da recusa* (1962), de Carlos Estêvam Martins, pelos líderes da UNE naquele momento. O texto questionava o próprio significado da aliança

operário/estudantes e foi retirado da temporada logo após a sua estreia em Niterói, sob a direção de Chico de Assis. Segundo o autor da peça, refletindo a discussão proposta em sua montagem,

Nem era crítica, era uma discussão, uma posição nossa: de que você tem lideranças espontâneas de massa, que são representativas dos setores sociais, você tem posições institucionais dadas, no caso a presidência da UNE. O presidente da UNE era um personagem que estava ocupando uma posição institucional e, num momento de crise, as massas, com suas lideranças naturais, tendem a ultrapassar as pessoas que estão em posições institucionais. Era a tese geral: o Presidente da República pode ser ultrapassado pela massa, os parlamentares também podem, e aí, pusemos também o presidente da UNE. Aconteceu que eles não aguentaram, e como o presidente da UNE era da AP, parecia que era uma crítica da outra corrente dos estudantes. (MARTINS apud BARCELLOS, 1994, p.88)

Martins foi dirigente do CPC entre os anos de 1961 e 1962 e sua proximidade com o ISEB foi essencial para o constante processo de discussão interna que marcaria o trabalho do grupo. Na continuidade de seu depoimento a Barcellos (1994), ele coloca que naquele momento travava-se também no CPC o embate entre posturas esteticistas – encabeçada por artistas de um seletivo grupo intelectualizado e submisso às influências estéticas externas – e um posicionamento mais alinhado com a aderência imediata às situações contingentes, em que a preocupação estética não precede a necessidade de comunicação, ainda que para isso o autor se utilize de uma facilitação da linguagem – ou seja, uma perspectiva mais ligada à agitação e propaganda. Para além dos antagonismos entre política e estética, essa intensa e complexa discussão – cujos pontos essenciais encontram-se sintetizados em *A questão da cultura popular*, de 1963, e *Cultura posta em questão*, de 1965, e serão discutidos posteriormente – será compreendida com parte da dinamicidade do processo de trabalho do CPC e seu constante debate com as condições objetivas: se num primeiro momento ele dedicou-se ao teatro de agitação e propaganda, engajando-se diretamente com outros movimentos sociais, tal processo foi de intensa importância para uma acumulação crítica que o levaria à superação de certo esquematismo via teatro épico, projeto criminosamente interrompido em 1964 com o golpe civil-militar e o incêndio de sua sede na Guanabara, num momento em que o grupo já se organizava em torno da construção de um teatro próprio na sede da UNE, o que certamente abriria novas possibilidades no plano da experimentação cênica.

Contribuição também importante para a ampliação do diálogo do CPC com as causas emergentes na América Latina era o posicionamento da AP em relação à Revolução Cubana de 1959. Foi durante a gestão de Aldo Arantes no Centro Acadêmico de Direito da PUC do Rio de Janeiro que foi assinado o *Manifesto do DCE da PUC* repudiando a intervenção militar norte-americana em Cuba. Esse momento, inédito até então, de pronunciamento de uma

instituição universitária tradicionalista e católica, favorável a um país que acabara de passar por um processo revolução socialista, provocou tal mobilização que acabou por alcançar uma publicação do documento no *Jornal do Brasil* – debate que inevitavelmente estará nas pautas de discussão do CPC. A proximidade do CPC tanto com as questões emergentes na América Latina e nos países do Caribe, bem como como a necessidade de uma luta anti-imperialista e o fortalecimento das bases articuladas estão presente em inúmeras peças do grupo, das quais escolhemos aprofundar o debate sobre *Brasil versão brasileira*, em que o imperialismo norte-americano traz à tona também a questão da nacionalização da produção de petróleo e das consequências para a classe trabalhadora da aliança da burguesia nacional com os interesses capitalistas norte-americanos.

Organizacionalmente, o CPC era dividido em seis Grupos de Trabalhos (GTs) e um conselho diretor, composto por dois representantes de cada grupo e um coordenador. Conforme consta no *Relatório* de 1963 (CENTRO POPULAR DE CULTURA apud BARCELLOS, 1994, p.442), eram eles: GT de Repertório (encarregado da produção de peças teatrais e argumentos a serem representados, até o momento de escrita do documento, dirigido por Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa), GT de Construção de Teatro (responsável pela supervisão das obras de construção do teatro na sede da UNE, dirigido por Carlos Miranda e João das Neves), GT de Cinema (encarregado da realização de filmes e atividades cineclubistas, dirigido por Walter Pontes e Wilson de Carvalho), GT de Espetáculos Populares (que realizava espetáculos em entidades de massa como associações, sindicatos, associações de bairros e moradores, praças, etc., dirigido por Paulo Hime e Nelson Coutinho), GT da Produtora de Arte e Cultura (responsável pela produção de livros e discos através da *Prodac*, criada pelo CPC e apoiada pela Editora Civilização Brasileira, dirigido por Teresa Aragão e Almir Gonçalves) e GT de Reestruturação (encarregado de propor novas estruturas alinhadas ao crescimento do CPC, dirigido por Ferreira Gullar e Mânulo Marat). Ao longo de sua atuação – 1961 à 1964 – estiveram na presidência da UNE, após a nova fase inaugurada por Aldo Arantes (1961 – 1962), Vinicius Caldeira Brandt (1962 – 1963) seguido por José Serra (1963 – 1964), enquanto os dirigentes do CPC foram Carlos Estêvam Martins (1961 – 1962), Carlos Diegues (por três meses) e Ferreira Gullar (até o seu fim, com o Golpe Militar de 1964).

Em termos de captação de recursos para a execução de suas atividades, inúmeras foram as dificuldades financeiras que se impuseram ao grupo – as arrecadações eram obtidas, em sua grande maioria, através da venda de livros e discos, campanhas financeiras e trabalhos voluntários. Há, no *Relatório* em análise, registros de um auxílio financeiro de Cr\$ 3, recebido

do governo federal em 1961, bem como verbas recebidas do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e do Ministério da Educação (MEC) entre 1962 e 1963, destinadas à construção do teatro popular na sede da UNE bem como à execução de atividades dentro do plano “Educação para o Desenvolvimento e Cultura para a Libertação”, criado em 1962 pelo ministro da educação, o deputado Paulo Tarso. No entanto, se por um lado as dificuldades econômicas impostas ao grupo foram responsáveis pela redução de um número considerável de atividades que estavam em andamento, por outro, ela propiciou a aproximação do CPC com outras organizações sociais e culturais, especialmente de ordem estudantil como DCEs e Centro Acadêmicos, e sindicais, como o Sindicato dos Metalúrgicos, tendo em vista que esta estratégia permitia que CPCs financeiramente independentes fossem criados, dando continuidade ao plano de atuação política e social que sustentava o grupo.

No que diz respeito às atividades realizadas durante os anos de atuação do CPC, consta em seu relatório de 1963 dois nichos de ação: a atuação **para** os grupos sociais e a atuação **com** os grupos sociais. Em relação ao primeiro campo de atuação, são citadas atividades como a Campanha pela Reforma Universitária, principalmente entre os períodos de maio e junho de 1962, em que a peça *Auto dos 99%* foi apresentada em inúmeras faculdades da Guanabara, num momento em que as greves estudantis ganhavam corpo; a UNE-volante, cujo caráter itinerante possibilitou a formação de novos CPCs motivados pela realização de espetáculos em praças públicas, vendas de livros e discos, palestras e debates; esclarecimento popular e divulgação de teses nacionalistas e democráticas formuladas nos Congressos da UNE entre os períodos de setembro e outubro de 1962 na região da Guanabara, através de espetáculos, músicas, livros, debates populares; e a mobilização da intelectualidade cujo resultado bastante significativo é o surgimento das revistas *Movimento* e do jornal *Metropolitano*, importantes veículos de divulgação e debate sobre o sentido que adquiria, naquele momento, uma arte e cultura de cunho nacional e popular. Analisando a segunda linha de atuação do CPC, ou seja, sua participação com os grupos sociais, verificamos ser este um dos pontos de maior preocupação para o grupo – “(...) nos parece o mais importante enquanto eficácia, formando junto aos grupos sociais, com os grupos sociais, núcleos de cultura popular, em que o povo deixa de ser o receptor e passa a assumir o papel criador.” (Ibidem, p.444). A interação com o povo, o contato e a aprendizagem a partir de suas experiências e conquistas no campo social e cultural deveriam constituir a base de trabalho do grupo, caracterizado pela continuidade. Isto permitiria a formação de destacamentos dentro do próprio povo e a difusão das experiências concretas em diversos

lugares - condições propícias para permitir que as massas redescobrissem a sua força de atuação histórica através do contato com a cultura nacional e popular que lhes são comuns.

Embora o foco da presente pesquisa seja aprofundar a discussão acerca do teatro e dramaturgia produzidos pelo CPC, torna-se de extrema importância para a compreensão dos limites e alcances de atuação do grupo passarmos em revisão a vasta quantidade de materiais produzidos durante o seu período de existência – o que, por si só, é demonstrativo da importância de sua atuação no panorama artístico e cultural brasileiro. Atividade de grande ressonância organizada pelo grupo foram os Festivais de Cultura Popular: o primeiro realizado em 17 de setembro de 1962, na sede da UNE, reunindo aproximadamente três mil pessoas, em que foram lançados os *Cadernos do Povo*, da Editora Brasiliense; o segundo realizado em fevereiro de 1963, na sede do Sindicato dos Metalúrgicos, que contou com a apresentação da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e a encenação da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e a participação do MCP de Recife com a peça *Incelença*, de Luís Marinho; o III Festival foi realizado em 9 de setembro de 1963, novamente na sede da UNE, em que foi lançada a coleção *Reportagens*, do CPC da UNE, exposição do álbum de gravuras *Meninos do Recife*, de Abelardo da Hora, que fazia parte do MCP de Recife, além de apresentações de grupos folclóricos (Guerreiros do Alagoas, Capoeira de Angola e Grupo Solano Trindade), cantores (Araci de Almeida, Zé Kéti, Cartola, Ismael Silva, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra e Maria Escudeiro). Aliás, a análise de Ferreira Gullar em *Cultura posta em questão*, de 1965, é esclarecedora sobre a estratégica e necessária aproximação entre os artistas e intelectuais engajados na construção de uma cultura popular e os militantes do movimento estudantil.

Nesse ponto, deve-se acentuar a importância que tem desempenhado, na vida cultural brasileira, o movimento universitário, cujo centro de irradiação é a União Nacional dos Estudantes. O papel da UNE se realiza não só através do impulso dado aos Centros Populares de Cultura, que hoje se multiplicam pelo país inteiro, mas também através dos seminários que organiza, das publicações e das campanhas públicas de esclarecimento do homem da rua e da própria massa estudantil. O trabalho dessa vanguarda, que se ampliou através dos anos, convocando também para as suas campanhas a intelectualidade progressista, vai vencendo as limitações do ensino universitário, o espírito comodista e antinacional que se procura incutir na juventude, e abriu a mentalidade dos estudantes para a visão atual da vida brasileira (GULLAR, 2006, p.26).

No campo das atividades editoriais, o CPC lançou os cordéis *João Boa morte, cabra marcado para morrer* (1962), de Ferreira Gullar, *Aventuras de Zé Formiguinha, o homem que engoliu um navio* (1963), de Félix de Athayde, *As safadezas do diabo com a mulher do coronel* (1963), de Reynaldo Jardim, e *Quem matou Aparecida, história de uma favelada que ateou*

fogo às vestes (1963), de Ferreira Gullar, bem como organizou, juntamente com a Editora Brasiliense, o I e o II *Violão de Rua*, lançados em 1962. Além disso, criou uma empresa de distribuição de livros e impressos alternativos – a PRODAC – responsável por disseminar todo o conteúdo produzido pelo grupo e que estava à margem dos circuitos de venda convencionais.

A gente montou um sistema de venda alternativo que era para poder vender barato e não ter que pagar os lucros da intermediação comercial. Montamos então a PRODAC, que fazia justamente isso. Nós tínhamos representantes em várias partes do país, pessoas que vendiam a nossa produção, ficavam com uma margem do lucro e mandavam o resto para a gente. Geralmente eram estudantes. (MARTINS, apud BARCELLOS, 1994, p.81)

É de grande destaque também a atuação do grupo no campo da música, tendo organizado memorável encontro da música popular brasileira que reuniu músicos e compositores da Velha Guarda do samba carioca à Bossa Nova, em 1962, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo depoimento de Carlos Lyra, o importante desse encontro não foi somente trazer artistas que estavam à margem do circuito para o Municipal, mas levar para o âmbito da classe média compositores como João do Vale, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Cartola, Geraldo Vandré, dentre outros, o que gerava, conseqüentemente, o interesse dos artistas em procurar nas raízes da música do povo elementos que pudessem enriquecer o propósito do CPC de catalisar a consolidação de uma arte identificada aos interesses nacional e popular. Além disso, merece destaque o lançamento do LP *O Povo Canta*, em 1962, do qual faziam parte canções que viraram símbolos da luta pela cultura popular como a *Canção do Subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Chico de Assis – o sucesso de vendas do disco foi responsável pelo levantamento de verbas para a realização de uma série de atividades do CPC.

Outro campo de atuação cultural em que as atividades do CPC se fizeram presentes foi no cinema, que resultaram na produção de filmes como *Cinco Vezes Favela*, em 1962, composição coletiva de Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro, Carlos Diegues e Leon Hirzmann, e *Cabra marcado pra morrer*, de Nelson Coutinho, que retratava a história de luta e organização das ligas camponesas no estado da Paraíba lideradas por João Pedro Teixeira, cujas gravações foram interrompidas com o golpe de 1964. É nesse momento em que o CPC se aproxima de uma nova estética cinematográfica que ganhou grande reconhecimento com a obra de Glauber Rocha – apesar das divergências que viriam marcar a relação dos dois grupos, e para além dos antagonismos embora conscientes dos limites da crítica de ambos, houve certamente um processo de acumulação e troca de experiências que nos leva a abordar ambos como partes de um processo. Segundo depoimento de Cacá Diegues, que fez parte do GT de cinema do CPC e manteve um intenso diálogo com o Cinema Novo,

(...) havia clareza da necessidade de uma frente de esquerda, de uma frente popular, política, que em Pernambuco já tinha acontecido através do Arraes e que a gente tentava fazer também no Rio. Havia, evidentemente, com toda a clareza, consciência da necessidade de “descolonizar” – grife aí que estou usando palavras da época, estou fazendo um relato da época – a cultura brasileira, de tentar encontrar o caráter nacional e popular da cultura brasileira. Acho que essas duas palavras são chaves para entender o que estava se passando (DIEGUES, apud BARCELLOS, 1994, p.40).

Outra fonte referencial que nos coloca à par das estratégias e métodos de organização utilizados pelo CPC, bem como das bases ideológicas e políticas que viriam a dar sustentação ao seu projeto de uma arte nacional e popular, é um relatório sem autoria definida (provavelmente redigido por algum membro do Conselho Diretor do grupo) bem como a peça *Auto do Relatório*, ambos documentos disponibilizados para consulta na página do Grupo de Estudos de Cultura e Marxismo na Letras da Universidade de São Paulo e discutidos por Maria Silvia Betti (1997), em *Oduvaldo Vianna Filho*⁸. No primeiro documento, certamente ainda em fase de elaboração já que há um grande número de rasuras, riscos e marcas de anotações, escrito durante a gestão de Ferreira Gullar na direção do CPC, o que nos situa em meados de 1963, percebemos que o interesse inicial pela questão da cultura popular teve sua origem nos meios de discussão de artistas e intelectuais, sendo a aproximação concreta com as classes populares característica de um momento posterior de atuação do grupo. O alcance de uma forma artística capaz de exprimir as contradições de classe por trás da condição de exploração e de subdesenvolvimento da grande massa brasileira apenas se daria com a aproximação da classe intelectual e artística com a realidade social concreta e objetiva, ou seja, era preciso que o artista **aprendesse a apreender** os elementos da cultura popular para desenvolvê-la em termos de uma arte também crítica e politizada. Havia, por parte dos artistas e envolvidos, uma preocupação em formar esse público dando-lhe autonomia, bem como a necessidade de apreensão e reflexão sobre os elementos que faziam parte da cultura popular brasileira em geral – reafirmar essa cultura equivalia, sem dúvida, a travar um embate direto com as políticas imperialistas que naquele momento começavam a disseminar em nosso território uma gama de quinquilharias da indústria cultural norte-americana intercaladas com os produtos nacionalistas pintados de um verde-amarelismo que legitimaria, em certa medida, o posterior golpe militar, compondo parte

⁸ “Seis páginas introdutórias contendo uma retrospectiva geral do trabalho realizado, uma relação de peças e autos teatrais e dezessete páginas de *Auto-Relatório* são o registro (lamentavelmente truncado e incompleto) desse evento – documento fragmentado e raro do CPC, encontrado entre os guardados de Vianinha, após a sua morte. Embora sem assinatura, nem referência de autoria, a característica dos tipos datilográficos e a incidência de correções e rasuras, tornando um tanto quanto caótica sua primeira leitura, aproximam-nos dos ensaios escritos na fase do Arena e possuem a marca de Vianinha: o imediatismo, a urgência em estabelecer o texto e, através dele, viabilizar relações e projetos concretos inadiáveis.” (BETTI, 1997, p.112).

dos meios utilizados para desviar o olhar crítico para a condição social e política em tensão naquele momento.

A peça *Auto do Relatório*, escrita para a ocasião de comemoração dos 25 anos da UNE em 1962, é bastante elucidativa acerca da metodologia de trabalho utilizada pelo CPC, marcada pela rápida aderência às necessidades concretas dos mais variados movimentos sociais, uma vez que ela é uma espécie de relatório em forma de auto. O mote da peça gira em torno de um Apresentador, personagem narrativa que faz a mediação com o público e que pretende montar uma peça, juntamente com o elenco do CPC, para a comemoração do aniversário da UNE. No entanto, a quantidade de assuntos contingentes no Brasil faz com que a cena seja interrompida a todo momento, seja por um membro do movimento sindical, do estudantil, de organizações políticas – todos precisam de uma 'pecinha' de teatro imediata para sustentar uma reivindicação de ordem coletiva. É um verdadeiro retrato de uma quase produção em série de conteúdo político e popular, pautado nas contingências imediatas do país, utilizado para promover a conscientização política e emancipação das classes populares, colocando-se como um movimento de agitação e propaganda a serviço do povo. O trabalho colaborativo é outra marca do CPC, o que se mostra bastante explícito na peça – há aqueles que escrevem peças, os que as encenam, o que atende às filas, os que correm atrás de papel, tinta e máquina de escrever quando acaba estoque de material, sem uma divisão clara do trabalho, antes o resultado de um esforço coletivo.

Apres. – Assim nasceu o Auto do Relatório do CPC. É uma peça do CPC e um relatório em que o CPC presta contas a este plenário das suas atividades. Um relatório em forma de peça onde figuram as nossas realizações, as nossas dificuldades, as nossas perspectivas de trabalho. O CPC quer fazer uma arte do povo. Não uma arte anti-povo. Uma arte presente na história. Não uma arte ausente. Por isso as artes do CPC sempre começam assim... (CENTRO POPULAR DE CULTURA, 2015, p.1).

Nesse momento a fala do Apresentador é interrompida e entram em cena personagens que se confrontam pela aquisição de cargos públicos dependendo da bancada política à qual cada um irá aderir. Na medida em que a tentativa do Apresentador de mostrar a peça do CPC para os 25 anos da UNE vai sendo frustrada por inúmeras interrupções, a peça vai se compondo de um rico mosaico de crítica ao sistema político e econômico em jogo naquele momento, pois por trás das cenas cômicas estão assuntos ligados ao imperialismo norte-americano, compra e venda de votos, exploração do trabalhador etc. Aliás, esse debate se estende também ao plano cultural, especialmente no momento em que novamente o Apresentador é interrompido por um grupo de artistas e intelectuais que entram em cena para realizar uma conferência sobre artes. As opiniões emitidas pelas personagens durante a conferência retratam, em chave cômica e

jocosa, os limites entre uma arte descomprometida e afinada ao gosto burguês tradicionalista e a linguagem popular alinhada à realidade social brasileira – a sátira a uma camada ‘intelectualóide’ da elite pensante brasileira é colocada em jogo. Sobre a afirmação do conferencista de que a arte e a cultura devem estar à serviço do homem, uma personagem nomeada Mulher responde: “Ele é fabuloso, espantoso, miraculoso, esplendoroso, mossoso, barroso, misterioso, fragoroso” (Ibidem, p.3). A brincadeira e os jogos de palavras colaboram para a construção da crítica a esse esteticismo distante da arte nacional e popular, crítica que alcança seu ápice com a entrada da personagem Proletário na cena. Sem entender o debate que está em discussão pelo grupo de artistas e intelectuais, o Proletário, que estava ali para executar alguns reparos na estrutura do teatro, acaba por reclamar uma arte engajada com sua realidade e deixa clara a necessidade de se procurar, através da mediação entre forma e conteúdo, uma linguagem capaz de se aproximar da grande massa explorada da população brasileira e dos assuntos que lhes dizem respeito. Essa estratégia foi profundamente discutida no CPC e constitui a base de seu material teórico, cujos pontos principais serão posteriormente apresentados.

O *Auto do Relatório* encerra com um ensejo para encenação de uma outra peça do CPC, apresentada na mesma ocasião – o *Auto do Cassetete*. Essa peça consiste na representação da repressão policial durante o governo de Lacerda às tentativas de montagem da peça *Auto dos 99%* pelos estudantes da Faculdade de Engenharia na escadaria da Câmara de Vereadores, sendo apresentada na rua pelo Centro Popular de Cultura da Faculdade de Direito. Uma fala recitada pelo Coro sintetiza o que significava a atuação do CPC até aquele momento:

CORO – Vamos mostrar prá você
A peça do C.P.C.
A peça vai começar
É sobre trabalho de cultura popular,
Tem que fazer comício,
C.P.C. é quase um hospício,
Tem peça prá caminhão,
Prá rua, prá teatro e uma só pro Maranhão.
De cultura popular
Mas diz o Lacerda que o povo só pode é trabalhar
Dia e noite o Lacerda só fala em trabalhar
Lacerda, Juraci, essa raça
Mandam no Brasil e o Brasil nessa desgraça.
Porisso a gente tem uma outra opinião
Povo tem que trabalhar mas também tem que governar.
Povo é que faz o mundo, povo é que tem que saber
Como é que o mundo tem que ser
Prá poder nêle o povo viver e morrer.
Receita de cultura popular:
Põe tudo o que o homem já pensou,

Põe o Brizola, o Padre Lage e o Julião,
Um sindicato, uma greve e um patrão
Põe também o povo trabalhando
O povo cantando e criando
E no fim a revolução (Ibidem, p.9).

Em suma, através da leitura da grande variedade de materiais produzidos em série pelo CPC, muitas vezes dispersos e ainda não publicados e editados, podemos inferir algumas considerações que marcam o plano de ação do grupo. Em primeiro lugar, para se apreender a significação do CPC é necessário ir diretamente aos materiais produzidos pelo grupo, uma vez que seus relatórios e discussões ganham expressão em suas peças, sendo assim tanto documento quanto elaboração artística, muitas vezes como uma espécie de estratégia para driblar a censura que acompanharia as atividades do grupo. Ou seja, não são nítidos os limites entre o que era propriamente teórico ou artístico – aliás, o mero conteúdo artístico e suas implicações ideológicas no momento da luta de classes foi tema em constante discussão interna no grupo. Isso nos leva a perceber que os materiais produzidos pelo grupo não devem ser analisados isoladamente uns dos outros, pois é nos meandros das suas articulações que se verifica o propósito de atuação nos processos históricos que sustentou a criação do repertório artístico do CPC.

Podemos também verificar que a aproximação com a UNE foi decisiva e estratégica, porém não foi exclusiva: o CPC se abriu para o diálogo com outros grupos e movimentos sociais que se posicionavam num momento de mudanças nas estruturas políticas – a Revolução Cubana inspirava o debate sobre a necessidade de se combater o imperialismo norte-americano, em 1961 há a luta pela legitimidade da posse de Jango e as reformas de base passam a colocar no centro da economia e da política brasileira as vozes periféricas que começavam a se articular. Embora a relação entre o grupo e o movimento estudantil tenha sido um de seus capítulos mais expressivos – seja através da proximidade com a UNE, com o ISEB, C.A.s, D.C.E.s, dentre outros –, houve uma tentativa recorrente de se aproximar da base de outros movimentos de classe que ganhavam expressão naquele momento, como por exemplo a articulação de luta pela reforma agrária, levantada pelas Ligas Camponesas, o movimento operário em centros urbanos, principalmente em São Paulo, a atuação em zonas periféricas das grandes metrópoles, etc. Ou seja, o plano de ação do grupo não limitou sua militância à camada intelectualizada da sociedade, ainda que ela fosse um passo essencial, mas partiu da experiência nesse âmbito para um plano de ação concreta na base dos movimentos civis organizados naquela conjuntura.

Além disso, apesar de começar no seio da intelectualidade e das classes artísticas brasileiras de esquerda, o CPC tinha como objetivo primordial a atuação para as classes sociais

populares e colaborar no seu processo de conscientização política através da criação de outros núcleos de cultura popular, tanto regionais como interestaduais – ou seja, a subversão dos meios de produção artística e cultural era um dos complexos fatores previstos em seu plano de atuação. No entanto, apesar da criação de inúmeros núcleos do CPC, com grande autonomia de atuação local, como dito anteriormente catalisado pelo projeto da UNE-Volante, havia uma base ideológica comum a todos os seus envolvidos.

A existência de grupos dispersos, mesmo que ligados amistosamente, pertenceu a uma fase do CPC da UNE. A experiência mostra que os ativistas da cultura popular devem atuar centralizados, ligados organicamente. Só assim se consegue a economia de ação, a mobilidade, o aumento do poder de eficácia, e a continuidade, requisitos indispensáveis para a realização de uma tarefa socialmente nova (CENTRO POPULAR DE CULTURA apud BARCELLOS, 1994, p.445).

Essa organicidade em seu plano de ação seria profundamente discutida no conjunto de textos que constituem parte do material teórico produzido pelo grupo, discussões bastante polêmicas e não isentas de contradições tendo em vista que grande parte desse material tinha como objetivo o debate interno do grupo – o movimento de crítica e autocrítica foi uma característica que marcou todo o período de atuação do CPC, basta vermos a rica fortuna de artigos e textos publicados por seus integrantes nos veículos de comunicação que surgiam na época.

II.3) O nacional-popular em questão

O CPC, vinculado, mas administrativamente e financeiramente independente, à UNE, adquiriu, na década de 1960, um caráter progressista no que diz respeito à função social do teatro e à subversão de seus meios de produção no Brasil. Com o objetivo claro e primordial de estabelecer o contato direto com as massas populares, o CPC produzia coletivamente peças para os mais variados grupos sociais que se consolidavam no agitado contexto político nacional: havia peças para camponeses, sindicatos, associações, grupos estudantis, entre outros. Embora grande parte da produção fosse destinada ao palco, encenadas especialmente na sede da UNE no Rio de Janeiro, muitas delas foram escritas para compor o repertório das UNEs-volantes, extensão itinerária que viajava pelo Brasil disseminando o conteúdo produzido pelo Centro. Não se deve esquecer que, ainda que o teatro fosse o principal meio de divulgação dos ideários do grupo, o repertório do CPC abarcava também o campo cinematográfico, musical, das artes plásticas entre outros. Ao “usar as formas populares e enchê-las com conteúdo ideológico” (PEIXOTO, 1989, p. 17), o CPC trouxe os ideários de uma revolução para o palco, vinculando

talvez de forma mais expressiva no panorama do teatro nacional a arte e a política onde quer que ela fosse necessária estar: “Se alguma vez houve revolução no teatro brasileiro, esta aconteceu no CPC.” (COSTA, 2012, p. 186).

Talvez tenha sido a produção teórica do Centro Popular de Cultura a desencadeadora de visões engessadas acerca do grupo, principalmente desenvolvidas pela crítica teatral dos anos 1980, que acabou por estancar o estudo acadêmico e crítico de sua produção devido ao caráter panfletário e sectário que assumiu em determinados momentos – Nelson Motta, em um ensaio crítico publicado no jornal *O Globo*, em 1977, chama a atenção para a leviandade da crítica em geral que, naquele momento, encampava a posição injusta de avaliadora dos conteúdos políticos em detrimento da análise das condições do processo de criação teatral da obra de Vianinha⁹. Dentre o material teórico produzido pelo grupo, destaca-se o livro de Carlos Estêvam Martins *A Questão da Cultura Popular* (1963), no qual se encontra o polêmico anteprojeto do *Manifesto do Centro Popular de Cultura*. Ao defender a arte popular engajada com ferocidade, Carlos Estêvam acabou por fomentar opiniões contrárias ao grupo, que o tachavam de populista, panfletário e despreocupado com as questões estéticas e formais. Além disso, contribuiu também para tal visão o livro *Cultura Posta em Questão* (1965), de Ferreira Gullar, em que o autor propõe uma revisão acerca da arte popular brasileira. Infelizmente uma visão pouco contextualizada desse material, produzido para discussão interna do grupo, contribuiu para que o CPC seja ainda visto como criador de meras palavras de ordem.

Não se pode perder de vista que as reflexões de Martins e Gullar são escritas posteriormente à redação dos primeiros relatórios do CPC, ou seja, eles constituem, antes de mais nada, documentos sobre as dificuldades encontradas pelo grupo até ali e suas perspectivas para o futuro – que foi impedido de se concretizar em Março de 1964. Além disso, elas foram escritas em momentos de imediata necessidade de tomada de posição – enquanto Martins escreve logo após a experiência da UNE-volante e num momento de profissionalização do CPC, que já previa a criação de uma sede teatral própria, Gullar publica seu livro nas iminências do golpe militar – Fernando Peixoto (1989) declara que a primeira edição do livro de Gullar fora queimada durante o incêndio no prédio da UNE em 1964, sendo relançado no ano seguinte, em 1965. A escolha em discutir os principais pontos que sustentam o texto de Carlos Estêvam

⁹ In: PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 127-131. O livro organizado pela autora nos serviu de importante referência para compreendermos em que termos se construíram a crítica teatral ao teatro político e socialmente engajado produzido por Oduvaldo Vianna Filho. Embora o CPC não seja assunto específico da autora, mas sim o teatro de Vianinha, as críticas teatrais e ensaios teóricos concatenados nos livros nos dão a dimensão do posicionamento reacionário, classicista e tradicionalista que marcaram as discussões políticas e artísticas em meados dos anos 1980.

previamente ao de Gullar não é, aqui, uma questão meramente cronológica – pretendemos esclarecer, também, que o movimento de processo e auto-reflexão era constante no grupo, e o depoimento do dois ex-diretores do CPC é esclarecedor acerca desse fato.

Lançado em 1963 pelas Edições Tempo Brasileiro, que exerceu papel importante na distribuição e publicação de inúmeros textos de intelectuais de esquerda que naquele momento se posicionavam frente às forças reacionárias unidas para conter qualquer possibilidade de uma revolução de cunho socialista, o livro *A questão da cultura popular*, de Carlos Estêvam Martins, é um documento essencial que nos coloca a par do debate teórico sobre a constituição de um projeto de uma arte nacional-popular, que já se esboçava desde a experiência do Arena, em São Paulo. Como dito anteriormente, os limites do projeto do grupo paulista, especialmente no que diz respeito ao alcance de uma práxis condizente com aquilo que se buscava materializar no palco, impulsionaram em certa medida a criação do CPC. A montagem de *A mais-valia*, de Vianinha, deixava clara a inevitável necessidade de aproximação com as massas populares – a montagem impulsionou a inédita união de estudantes, artistas, intelectuais, em torno de uma peça que didatizava, do ponto de vista dos explorados, a tese marxista segundo a qual a mais-valia é que determina a exploração da mão-de-obra do trabalhador. Todo o trabalho desenvolvido com o CPC a partir daí, que com a UNE-volante ganha alcance e notoriedade nacional enquanto movimento artístico e cultural progressista, encontra na obra de Martins um momento de síntese teórica extremamente rica no que diz respeito às mediações entre arte e sociedade – o autor delimita teoricamente o campo de atuação do CPC, elucidando também as bases ideológicas reacionárias por trás dos artistas e intelectuais alienados em relação às forças históricas em jogo naquele momento, e principalmente, distantes da realidade social das massas brasileiras. Tal posicionamento era, naquele momento, condizente com as forças que estrategicamente já estavam empenhadas em conter o avanço das massas em direção ao poder e à emancipação social.

Na parte I de seu livro, Martins (1963) delimita o vasto campo da cultura, tomada enquanto termo genérico, para se chegar num conceito, dentro das conjunturas políticas, econômicas e sociais brasileiras naquele momento, do que seria a cultura popular – e seus opostos. Entendida dentro do amplo contexto do comportamento humano, para o autor, cultura diz respeito a uma variedade de bens, práticas, comportamentos, técnicas de organização, normas, símbolos, crenças, etc., criados pelo trabalho com a finalidade de garantir a realização do homem no mundo. No entanto, para chegar na conceituação daquilo que ele chama cultura popular, esse vasto campo da ‘cultura’ deve ser compreendido dentro dos limites das atividades

de espírito (as ciências, as artes, o direito, a religião, a filosofia, as atitudes, os símbolos, as crenças, os projetos, a linguagem) cujo ponto de destino é a consciência do homem. A cultura estaria ligada às dinâmicas da vida social, ao modo pelo qual a vida econômica de uma determinada sociedade se organiza em um dado contexto histórico. A cultura pode, ainda, ser alienada, quando se extravia em relação à sua própria finalidade e se dirige à conquista de um mundo transcendente àquele que é dado material, ou desalienada, quando se dirige para a totalidade concreta que é dada ao conhecimento e é suscetível de ser conhecida. O surgimento da cultura alienada teria como finalidade a manutenção do poder e da dominação de uma minoria sobre as massas. Sendo a sociedade dividida em classes e havendo a dominação de uma classe sobre outra, a cultura alienada existiria aliada à necessidade de se criar mecanismos ideológicos que justifiquem a manutenção do poder nas mãos de poucos.

A classe no poder, claro está, pretende perpetuar indefinidamente sua invejável posição e, para isso, necessita estender sua dominação a todos os rincões da sociedade. Tencionando que toda a sociedade esteja organizada em função dos seus interesses, como poderia a classe dominante dispensar uma visão de mundo e um aparato cultural capazes de dar a ela e às demais classes a certeza líquida de que nada é mais legítimo do que o *status quo* e nada mais inelutável do que a sua própria vocação para o poder? (MARTINS, 1963, p.12).

Embora estivéssemos sob a presidência de Jango, cujas propostas de reformas de base recolocavam as camadas populares no centro do debate político, não se pode perder de vista que a burguesia industrial que se consolidava no Brasil desde o desenvolvimentismo levado à cabo no governo de Juscelino exercia poder hegemônico de patrocínio dos feitos artísticos e culturais no país. Ou seja, a arte aqui produzida era lapidada de acordo com os critérios de bom gosto oriundos dos valores culturais ‘universais’, aprendidos, em geral, com mestres estrangeiros (ou seja, desligados da realidade social brasileira objetiva construída sobre uma série de contradições e peculiaridades históricas). O bom gosto burguês, elevado por essa mesma classe como uma concepção estética universal e utilizado como ferramenta de manutenção do poder de uma classe minoritária, mas que detém os meios materiais de produção, se apoia na negação do caráter histórico das estruturas que moldam a vida social dos homens. Assim, para essa parcela da cultura alienada, a história era tida como a mera substituição de homens e fatos dentro dos limites das universálias. A chave para a justificativa dessa concepção elitista de cultura e, conseqüentemente, de história, pode ser muito bem esclarecida no questionamento de Martins (1963), no qual ele propõe a arte popular revolucionária nos termos pretendidos pelo CPC: “Como poderia exaltar o *status quo* e, ao mesmo tempo, compreender que o movimento da sociedade, como observou Marx, não pode

ser pensado como se fosse movimento de coisas que nos controlam em vez de serem controladas por nós? (Ibidem, p.14)”.

Contrariamente ao que pensava uma parcela da esquerda, de que a aliança entre a burguesia nacional e as classes trabalhadoras seria momento necessário para a revolução proletária e que ela aconteceria sem passar necessariamente por um processo de luta e de tomada de poder pelas massas, a burguesia nacional aliou-se ao capital estrangeiro indo no caminho contrário ao fortalecimento industrial interno e aprimoramento das condições de trabalho. Essa aliança da burguesia com as políticas imperialistas e suas consequências para o trabalhador e para indústria nacional seria levada à cena pelos artistas revolucionários do CPC em peças como *Brasil versão brasileira*, de Vianinha, que iremos discutir posteriormente. Por hora, vale-nos ressaltar que Martins parece levantar uma crítica bastante direta não só à arte burguesa em si, mas também às posturas de certos militantes de esquerda que viam na aliança proletário-burguês uma fase inevitável da revolução – o autor reivindica, antes, uma arte capaz de levar os homens à conscientização de sua situação histórica e contribuir diretamente para a tomada de ação dentro das forças que atuam na luta de classes.

Outro fator que, de certa maneira, sustenta a existência da cultura alienada é o nível de especialização dos meios de produção da sociedade moderna, e que se reflete, inclusive, no campo da cultura. A evolução da técnica levou a sociedade rumo à especialização e fez com que a arte alienada perdesse o seu contato com a objetividade dos fenômenos sociais, cedendo lugar a um mundo estilhaçado em fragmentos muitas vezes incomunicáveis entre si e não envolvidos pela totalidade, pelas interações sociais que os colocam em relação dinâmica. O artista da cultura alienada detém o conhecimento técnico especializado sobre determinadas formas de expressão; no entanto, tais formas se mostram incompreensíveis quando analisadas do ponto de vista das grandes massas. Isso porque as relações que sustentam sua existência são diversas daquelas em jogo dentro das classes opressoras, da elite dominante.

O homem culto da cultura alienada assume a figura de um fantasma erudito em meio a um mundo concreto, rico em criações, movimento e vida. As propriedades e faculdades de seu espírito aparecem separadas da unidade orgânica de sua pessoa, e se convertem em coisas exteriores que não são o próprio homem, mas apenas bens possuídos por êle. Como mercadorias possuídas, suas qualidades espirituais são postas à venda no mercado e, estando à venda, são compradas e utilizadas para servir, não aos fins superiores do homem e da cultura, mas aos interesses antihumanos do capital comprador (Ibidem, p. 16 – 17).

Para o autor, (cujas posições deixam transparecer que são também posições oriundas principalmente das discussões sobre a dicotomia entre política e estética) dois preconceitos sustentam as visões engessadas sobre a prática exercida pelo CPC – inclusive por parte de certa

parcela de artistas e militantes de esquerda dominados por uma concepção revolucionária abstrata em relação à cultura popular. O primeiro deles diz respeito ao fato de considerarem a luta no *front* cultural uma iniciativa pequeno-burguesa e sem garra revolucionária; o segundo, de que os homens de cultura devem zelar pelos interesses em manter intacta uma certa cultura verdadeira, criteriosamente construída a partir de conceitos universais. Para Martins (1963), antes de mais nada, a cultura popular deve saber unir dialeticamente a realidade imediata ao objetivo de transformação material da sociedade, que naquele contexto se referia à realização das reformas de base e de um processo revolucionário brasileiro a partir de um movimento amplo de conscientização, no qual o *front* cultural exerceria papel decisivo. Mas antes de adentrar o que seria, em termos práticos, a arte popular revolucionária, faz-se necessário passarmos por outra categoria levantada pelo autor: a cultura desalienada.

Para o autor, existem duas formas de se esquivar à cultura alienada: uma delas é através da cultura popular, a outra, por meio da cultura desalienada, que muitas vezes se confunde com a primeira, mas que, para os militantes do CPC, conforme consta no documento em análise, possuem limites bastante claros. A primeira questão é que a cultura desalienada age unicamente dentro dos limites do campo cultural, se esquivando do posicionamento e da ação políticas propriamente ditas. Segundo o autor, essa concepção é recorrente nos meios culturais de vanguarda e expressa a ideia utópica de que o povo chegaria ao poder por processo de evolução orgânica, em que as ideias revolucionárias vão ganhando corpo paulatinamente. Em geral, o comportamento da cultura desalienada é de aceitação das regras universais do campo da cultura disseminada pela cultura alienada, embora tenha consciência da distância que esta assume em relação à realidade objetiva das massas e seus problemas de ordem política. Se, no plano da linguagem ela legitima a distância em relação às formas populares, uma vez que é obediente aos preceitos estéticos hegemônicos estranhos às massas e, contraditoriamente, tem consciência da luta de classes e no entanto a ignora, seu público não poderia ser outro senão o ‘público geral’, como denomina Martins (1963). No entanto, para além de uma desconfiança em relação à cultura desalienada, o autor vê nessa categoria duas possibilidades: a primeira, a de bombardear e desmascarar as posições dos que defendem a cultura alienada; a segunda, substituí-la – o que pode ser perigoso, tendo em vista que sua obediência aos preceitos estéticos universais requer distância de qualquer interferência nos meios extra-culturais, diga-se, políticos e sociais.

Colocados em termos teóricos o que seria a cultura alienada, produzida para a manutenção do *status quo*, e o que seria a cultura desalienada, produzidas por artistas que

possuem a consciência dos mecanismos de opressão, mas optam em aguardar o movimento orgânico de ascensão das massas ao poder, Martins (1963) apresenta, então, o que seria a arte popular – para chegar à concepção de uma arte popular revolucionária, a ser discutida mais de perto na parte II de seu livro. Para ele, a arte popular, num sentido amplo, diz respeito às manifestações artísticas produzidas pelo povo. Haveria, no entanto, três sub-categorias distintas que exigem atenção: a arte do povo, a arte popular *tout court* e a arte popular revolucionária. Enquanto a arte do povo diz respeito aos produtos oriundos de comunidades em estágios econômicos mais rudimentares, em que o artista, indistinto de seus receptores, apenas ordena os dados mais superficiais de sua realidade social, na arte popular aparece a divisão do trabalho e o artista passa a ser reconhecido por conta da função social que exerce. No entanto, essa arte popular, já em contato com a industrialização e com a urbanização, que preveem relações sociais muito mais segmentadas e fragmentadas do que as relações sociais comunitárias, toma seu público receptor enquanto mero consumidor de bens. O caminho tomado pelo CPC difere de ambas as posições, conceituado por Carlos Estêvam como arte popular revolucionária. O artista engajado na arte popular revolucionária deve, segundo o autor, se confrontar com o fato de a posse de poder por uma classe minoritária e dominante, bem como a consequente privação de poder em que se encontram as “massas dos governados pelos outros e para os outros”. Essa é a premissa para um posicionamento popular e revolucionário. Ou seja, não há como tratar de arte popular sem adentrar o campo de um posicionamento que é, acima de tudo, também político: “É uma verdade que paira acima de qualquer contestação a tese de que não pode haver dois métodos distintos, um para o povo tomar o poder, outro para se fazer arte popular” (Ibidem, p.93).

Retomando o primeiro recorte feito pelo autor pelo conceito genérico de ‘cultura’ como manifestações do espírito que têm como destino a consciência dos homens, uma segunda qualificação do termo é desenvolvida para que se amplie o conceito que Martins coloca como arte popular revolucionária – cuja teorização e delimitação prática são posteriormente desenvolvidas. Para ele, cultura não diz respeito às atividades de espírito que visam à consciência em termos gerais, mas sim a um tipo bastante específico de consciência: a consciência política que imediatamente deságua na tomada de ação política pelo povo.

Ela é o conjunto teórico-prático que co-determina, juntamente com a totalidade das condições materiais e objetivas, o movimento ascensional das massas em direção à conquista do poder na sociedade de classes (Ibidem, p.29 – 30).

Ou seja, falar de arte popular revolucionária a partir do ponto de vista de atuação do CPC é, inevitavelmente, adentrar também as questões políticas que a sustentam, uma vez que

ela tem sua gênese nas contradições imediatas que se apresentam ao povo – a revolução cultural não deve, para o artista revolucionário, preceder a revolução na práxis social de uma inversão de relações de poder na sociedade dividida em classes, como quer a cultura desalienada. No entanto, a arte popular revolucionária também não deve ser compreendida como uma arte específica produzida para trabalhadores, abstrata, feita por um reduto esclarecido da sociedade que a disponibiliza para ser consumida pela grande massa como sendo a síntese de sua situação social – ela deve, antes, se fundar no interesse real das classes populares em adquirir um conteúdo artístico e cultural capaz de elevar seu nível de compreensão dos fatos objetivos e que lhe permita perceber, para além das aparências, as verdadeiras estruturas sociais que o colocam em situação de opressão e controle por uma minoria detentora do capital. Com a mediação dos artistas revolucionários, a cultura popular deveria empenhar-se no alinhamento entre o interesse imediato de um trabalhador individual aos interesses de sua classe, para seguidamente alargar o campo de compreensão das determinantes históricas das contradições unindo, dialeticamente, os interesses de classe aos interesses gerais do povo brasileiro.

Um encaminhamento necessário para a consolidação de uma arte popular revolucionária, segundo Martins (1963), seria a união entre a vanguarda artística revolucionária e os movimentos sociais de massa, tendo em vista predominarem nos meios intelectuais de esquerda visões limitadas que subestimam o papel ativo desempenhado pela vanguarda cultural e superestimam a capacidade de pensar da massa, pregando que ela, por ela mesma, teria a capacidade de descobrir todas as verdades imbricadas dentro dos processos sociais. Talvez reflexo direto dessa “visão engessada”, ou ausência de tomada de posição e crença num desenrolar natural da revolução, tenha sido o PCB, que não representou nenhuma resistência direta à tomada de poder ao golpe civil militar de 1964. Martins parece prever a necessidade imediata de um projeto político cultural que legitime e centralize a resistência ao golpe que em 1963 já se mostrava iminente, não ‘muito’ diferente do que fez Piscator na Alemanha em meados de 1918 ou do teatro de *agitprop* produzido por trabalhadores e artistas em meados da Revolução Russa. Assim, em termos de ação social nas forças históricas em jogo, a arte popular revolucionária deveria ser realizada levando em conta, simultaneamente, a proximidade dos artistas revolucionários em direção às massas e a capacitação e autonomia das massas de trabalhadores, artistas, estudantes, militantes em relação à detenção dos meios de produção – o que nos permite perceber uma explícita tentativa de Martins em desviar-se de uma teorização populista, embora sua obra seja passível de contradições.

O autor não hesita, em sustentar que o utilitarismo, nesse caso, pode estar à serviço da conscientização das massas via movimento cultural de vanguarda voltado para a revolução e emancipação das classes trabalhadoras. Na medida em que o humanismo não é algo acessível às grandes massas, colocando-as em grau de igualdade de condições e conhecimento acerca das especificidades da arte produzida pela elite intelectualizada e burguesa que surgiu juntamente com o desenvolvimento do capitalismo tardio no Brasil, para o autor, o utilitarismo pode ser uma ferramenta revolucionária se compreendida nos termos colocados por Mao Tsé:

Os materialistas não são contra o utilitarismo em geral; são contra o utilitarismo feudal, burguês e pequeno-burguês, contra os tartufos que, em palavras, se pronunciam contra o utilitarismo, mas se mostram na prática os utilitaristas mais míopes e mais egoístas. (...) Nós somos utilitaristas proletário, revolucionários (MAO TSÉ, apud MARTINS, 1963, p.41).

Desvios deformados desse utilitarismo a serviço da emancipação das classes populares, em que a arte é utilizada como ferramenta de conscientização das forças históricas e de questionamento das relações de poder, seriam o utopismo, que se daria quando os artistas perdem a noção da totalidade e a percepção dos interesses momentâneos em que são possíveis objetivar valores coletivos, e o oportunismo, quando as contingências momentâneas e particulares são antes utilizadas para desviar o interesse último das massas e sua atuação concreta nas forças históricas que as oprimem do que como possibilidades de serem transformadas em momentos de educação e formação política. Para tornar mais concreta a necessidade de uma atitude utilitarista pela cultura popular revolucionária, Martins (1963) cita como exemplo o plágio, que do ponto de vista da cultura elitizada, pode ser compreendido enquanto momento de rebaixamento da construção artística, mas que, do ponto de vista das massas, pode ser útil como ferramenta de comunicação de um determinado conteúdo. A recusa ao plágio só pode vir de uma classe que vê na originalidade um valor superior da obra de arte, daí a ferrenha crítica construída pelo CPC em relação aos posicionamentos esteticistas que vigoravam na cultura brasileira e que ganhavam novos tons com a entrada dos produtos culturais, viabilizada pela abertura ao capital estrangeiro, advindos da indústria cultural principalmente norte-americana.

No entanto, podemos entender também o posicionamento do autor como uma crítica a outros movimentos de vanguarda artística que ganhavam corpo, como o concretismo, que via na renovação da linguagem e na busca de uma nova elaboração estética, pautado num ideal de nacional-exportação, as possibilidades de uma revolução cultural. Essas novas linguagens talvez fossem distantes das grandes massas, pois uma arte que pede explicação não teria como objetivo final a comunicação com o povo – talvez daí decorra que parte da crítica entenda essa

posição como dogmática, rechaçando a arte proposta pelo CPC. Mas deve-se notar que a arte efetivamente feita pelo CPC buscava formas de aproximação com o popular que não são mecânicas ou simples: o teatro de rua, a linguagem circense, a atuação carregada (não-realista), a fragmentação estão longe de serem banais. A estrutura de *Auto dos 99%* ou de *A mais-valia* é complexa, porém de fácil compreensão – não cabem no cânone dramático, o que não atesta sua (suposta) falta de qualidade. É preciso notar que a teorização de Martins não entra na discussão da construção estética que a materializasse.

A elevação do nível da arte, dentro da qual faz parte a busca por novas linguagens e a apropriação do conteúdo social brasileiro contingente, deveria ser compreendida, segundo o documento em análise, não a partir dos ideais universais da cultura, mas sim tomando-se como ponto de partida o estágio real de desenvolvimento cultural de um determinado contexto social. Daí decorre que o método de criação desenvolvido pelo CPC foi, muitas vezes, injustamente acusado de ter traído a essência criativa do artista em si, uma vez que a comunicação deveria estar, para os artistas militantes, sempre subordinada às inovações do campo da expressão – enquanto para a cultura alienada e desalienada a criação significa produzir algo seu, próprio, imbuído da aura e subjetividades do artista, para a cultura popular revolucionária criar significa produzir algo do outro, para o outro e com o outro (MARTINS, 1963, p. 51 – 63).

A temperatura desse debate dentro do CPC pode ser percebido no depoimento de Carlos Lyra que, além de ter participado do grupo, fez parte dos músicos da bossa-nova, que naquele momento também aproximava, com ressalvas certamente, o campo de atuação social e política através da música popular brasileira. Tanto para o músico quanto para os cineastas do cinema-novo como Glauber Rocha e Nelson Coutinho, ou os poetas do movimento neo-concretista encabeçado por Gullar, a arte não deveria perder de vista a sua relativa autonomia enquanto objeto estético, embora reconheçam a necessidade de se aproximar dos conteúdos referentes à realidade nua e crua do Brasil daquele conturbado momento. Mas, além disso, não se deveria perder de vista que qualquer tentativa de produzir uma arte genuinamente popular seria artificial, uma vez que faziam parte de um seletor setor intelectualizado, o que não deveria ser escamoteado pelo artista consciente. Isso nos impele a, novamente, destacar que a publicação teórica de Martins não deve ser compreendida enquanto um posicionamento hegemônico do grupo, pois Lyra e os demais advogam uma autonomia da arte diferente da concepção de Martins.

Acho que a música brasileira é isso. Ela está ou no interior, ou na escola de samba, no morro, enfim, nesses lugares onde estão as verdadeiras manifestações populares. E como eu poderia tocar aquelas peças todas, se não conhecesse a verdadeira música que faziam ou de que gostavam seus

personagens? *Eles não usam black-tie*, por exemplo, falava da vida dos operários no morro, etcétera. Já *Os Azeredo mais os Benevides* falava do povo na área rural. Então, eu continuava fazendo bossa-nova, como um bom cara de classe média, mas ao mesmo tempo buscava esse pessoal, enriquecendo ainda mais a minha música (LYRA apud BARCELLOS, 1994, p.99).

Uma das estratégias utilizadas para se colocar em prática a cultura popular nos termos levantados por Martins (1963), profundamente discutidos pelos integrantes do CPC, seria a criação de centros populares de cultura cuja finalidade seria, num primeiro momento, de ordem teórica e prática, ou seja, de aproximação com as massas e suas problemáticas e necessidades mais imediatas, bem como a apreensão dos elementos constitutivos de seu universo cultural. A partir deles, promover a conscientização das determinantes históricas em jogo por trás das contradições objetivas, para, em seguida, organizar um *front* cultural unificado com propósitos definidos dentro do movimento geral de emancipação das massas. As organizações de cultura popular desempenhariam, assim, a função de mediar o objetivo final das camadas populares – sua atuação nas forças históricas detentoras do poder e controle econômicos – com o necessário processo de articulação e mobilização que as levariam ao seu intento. A função dos militantes nos centros de cultura seria a de atrair, no seio das camadas populares, “uma infinidade de homens-hora que, de outra forma, permaneceriam como parcelas jamais suspeitadas dos incalculáveis recursos ociosos da revolução brasileira” (MARTINS, 1963, p.66).

Consolidado tal processo, e embora voltado para as camadas populares que compunham o estrato social brasileiro, a formação de um *front* cultural único não deveria prever a exclusão de artistas e intelectuais oriundos de outras classes sociais não-proletárias – “só por cego sectarismo a cultura popular se recusaria a captar essas forças para as lutas revolucionárias.” (Idem, p. 71). Dentro da concepção da cultura popular, tais camadas intermediárias da sociedade desempenhariam a função de desorganizar a articulação de forças que legitima o poderio econômico da classe dominante. Uma visão mais sistemática sobre a composição desse *front* cultural unificado dependeria, no entanto, segundo Martins (1963), de teorizações mais específicas acerca da mediação entre processos sociais e as diversas formas de manifestação artística, como por exemplo, uma teoria do teatro nacional popular, uma teoria da música popular brasileira, etc. Embora esse ambicionado projeto não tenha tido tempo de se desenvolver, barrado pelos mecanismos de contenção ideológicos a partir de 1964, a parte II do livro de Martins, em que se encontram os pressupostos do anteprojeto de *Manifesto do Centro Popular de Cultura*, nos dá a medida do quanto avançávamos em termos de articulação de uma revolução cultural e popular no Brasil.

O ponto de vista assumido no anteprojeto de Carlos Estêvam Martins é o dos artistas e militantes do CPC, “entidade artística e cultural de caráter popular e revolucionário” (Ibidem, p.82). O ponto de partida para esclarecer os fundamentos de sua ação social é ressaltar que as suas posições relativas às questões que sustentam a necessidade da arte popular revolucionária não devem ser compreendidas enquanto uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a sociedade. Posicionamento determinante que deveria distinguir os membros do CPC dos demais grupos e movimentos ao longo do país era a postura materialista em compreender qualquer manifestação cultural em processo de relação com as bases materiais sobre a qual ela foi construída – daí que a comunicação nunca deveria se submeter à expressão, pois aquela deveria ser a prioridade. Em oposição aos artistas populares revolucionários empenhados em participar ativamente do contexto em que atuam estariam os “funcionários da servidão”, inestimáveis detentores do saber e “criadores de pequenas ilusões e grandes mistificações com as quais a classe dominante se reabastece para o exercício cotidiano da exploração do homem pelo homem” (Ibidem, p.84).

A necessidade da existência de uma arte popular revolucionária naquele contexto conjectural no qual se encontrava o Brasil foi pautada na urgência de uma tomada de posição frente a um conjunto de contradições que não poderiam ser ignoradas – a não ser pelos que se empenhavam na produção de uma cultura alienada. Segundo Martins, ao refletir o contexto em que se encontrava o Brasil em meados dos anos 1960,

Em nosso país, as contradições cada vez mais agudas entre as forças produtivas em avanço e as relações de produção em atraso, entre as classes vivendo de seu trabalho e as classes se apropriando do trabalho alheio, entre a nação despertando para a conquista de seu futuro histórico e o imperialismo desejando para si o império da história, são contradições que não podem deixar de se refletir em cada um dos aspectos da vida nacional e acentuar cada vez mais sua presença tanto no nível da infraestrutura quanto no da superestrutura ideológica (Ibidem, p.85).

Daí a justificativa da necessidade imediata de criação de uma frente cultural capaz de acelerar e catalisar os processos revolucionários de emancipação das massas. Na medida em que a classe dominante também utilizava mecanismos ideológicos e culturais que ludibriavam a consciência do povo da luta de classes, contando com a vantagem de deter o controle dos meios de comunicação em massa que possibilitavam a disseminação de seus conteúdos nos inúmeros estratos sociais, fazia-se necessária uma frente cultural de esquerda capaz de materializar as problemáticas relativas ao povo, mas, principalmente, empenhada em elevar a consciência da sua força de atuação social e histórica. Haveria três alternativas aos artistas e intelectuais brasileiros nesse momento: o conformismo (levado à cabo pelos que ignoravam as

contradições eminentes na sociedade brasileira), o inconformismo (espécie de sentimento vago de repulsa aos padrões dominantes assumido diante de circunstâncias ocasionais e momentâneas), ou a atitude revolucionária consequente – esse seria o posicionamento reivindicado aos artistas engajados no Centro Popular de Cultura.

O nascimento e a consequente expansão do CPC ao longo do país através da UNE- volante apontavam um momento em que conjugávamos as condições necessárias em direção a um processo de ascensão das massas – a luta do campo político passava a ser encarada como uma luta dos demais setores que compõe e regem a vida social, dentre eles uma luta também artística e cultural. Foi necessário um intenso processo mobilizador ao longo do país, com o fortalecimento das massas, das organizações estudantis, das ligas camponesas, dos sindicatos, partidos políticos de esquerda, frentes e uniões para que uma atitude revolucionária consequente no campo cultural fosse também requerida, ganhando forma na organização do CPC. Embora seja visível certo idealismo no posicionamento de Martins (1963), que vê essa conjuntura e efervescência política e social como um momento de confluência de todos os organismos de vanguarda em direção à ascensão das massas ao poder, talvez este seja momento inédito no panorama artístico nacional, em que um complexo projeto de arte popular brasileira a serviço de uma revolução é pensado e articulado de forma tão engenhosa. O próprio posicionamento do PCB é reflexo da heterogeneidade e dispersão que marcaria nossas correntes de esquerda em momentos-chave – seu posicionamento favorável à aproximação das classes trabalhadoras com a burguesia nacional como aliança-chave para uma verdadeira revolução proletária mostrou-se negada pelos percalços da história. O golpe não veio apenas dos militares, mas contou com a articulação do capital estrangeiro que, desde o final da Segunda Guerra Mundial e a expansão do capitalismo como sistema econômico a ser instalados nos países periféricos, já se preparava para engolfar o processo de industrialização no Brasil.

O eixo mestre que haveria de mover as ações e as produções artísticas e culturais do CPC deveria ser a inversão da práxis e do exercício do poder, mostrando como dialeticamente o homem pode transformar as condições históricas de sua existência e não sucumbir passivamente por conta delas. Daí que os conteúdos de todo o material artístico produzido pelo grupo têm sua origem e sua gênese de produção na essência das problemáticas relativas às massas, assuntos que dizem respeito à condicionantes históricas que levaram o homem a exploração do próprio homem. Se, em determinado momento, o teatro brasileiro passa a se aproximar dos elementos épicos, tanto no plano da dramaturgia como no plano da encenação, aqueles capazes de fazer o drama intersubjetivo e individual remeter à exterioridade, certamente

foi no sentido de materializar os novos conteúdos que passavam a ser requeridos como primordiais dentro da perspectiva da arte popular revolucionária – movimento que, como vimos anteriormente, passa por experiências de acumulação crítica importantes no período do Arena e que ganhariam uma nova conotação no ousado e complexo projeto artístico e cultural do CPC – a de atuação política e social.

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 do 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 veem na existência um motivo para o fracasso e para a impotência (Ibidem, p.94).

O aprimoramento estético centrado em si mesmo, ao contrário da busca por novas formas motivadas pela emergência dos novos conteúdos, base do pensamento materialista e dialético, é outro ponto extremamente condenável dentro da perspectiva da arte popular revolucionária – a preocupação com a comunicação efetiva dos conteúdos sociais e políticos não deveria sucumbir às inovações estéreis e autocentradas no campo da expressão. Embora aponte inúmeros limites na arte do povo e na arte popular, a arte popular revolucionária deveria partir dos elementos formais oriundos de ambas as vertentes e subvertê-las, transformá-las, dando-lhes novos conteúdos, que deveriam estar à serviço da compreensão política de uma determinada situação objetiva. Tendo em vista que, em geral, os artistas revolucionários têm origem em classe social distinta daquela em que se encontram as massas, a contradição entre qualidade e popularidade deve ser tomada como uma problemática a ser resolvida através da apropriação dos elementos formais da arte do povo e da arte popular para que se prevaleça o compromisso assumido com o público. Segundo Martins (1963), o que está em jogo é saber se o que vale mais é o deleite estético ou a comunicação e integração. A existência do CPC é demonstrativa da quantidade de artistas e intelectuais que, naquele momento, escolhiam a segunda opção.

Nossa arte se populariza porque repudia a métrica e a ótica do ego da arte alienada e ambiciosa, ao contrário, intensifica em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social; busca investí-lo na posse dos valores comuns e das aspirações coletivas, consolidando assim sua inserção espiritual no conjunto dos interesses comunitários. (...) A popularidade de nossa arte consiste por isso em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que a produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo, por fim, o autor politizado da polis (Ibidem, p. 109).

Embora se perceba certo esquematismo na dicotomia acima apresentada – ou deleite estético ou comunicação e integração –, o que assenta em uma concepção estética tradicional,

que não compreende que a comunicação e integração sejam esteticamente elaboradas, há que se entender os extremos em torno dos quais o argumento de Martins se coloca. Veremos, mais adiante, quando estudarmos algumas das peças do CPC, que é justamente essa dicotomia que será questionada pela obra, numa superação dialética que, como se sabe, não elimina os termos sobre os quais se erigiu. Isso vale tanto para percebermos que a teoria e a prática, antes de se oporem, relacionam-se dialeticamente. A teorização de Martins será matizada tanto pela prática teatral do CPC quanto, por conta da experiência da UNE-Volante sobre membros como Chico de Assis e Vianinha, revista historicamente, em termos do modo de aproximação, apropriação e trabalho conjunto com o povo. Essa argumentação não diminui a importância dos textos de Martins, antes aponta para uma questão de fundo: nem a teoria esgota e explica a arte, nem esta pode abrir mão de um pensamento crítico e organizador de caráter teórico. Feita essa ressalva, retomamos a argumentação de Martins.

A superioridade da arte popular revolucionária, para ele, se daria na medida em que ela é a única capaz de conceber a realidade objetiva como todo organizado e hierarquizado. Não reconhecer essa sistematização social opressora, regida segundo a lógica da exploração capitalista das bases sociais, perpetuando valores estéticos universalizantes e estéreis em nosso contexto, seria o maior pecado da arte alienada. Ainda que Martins (1963) não chegue a aprofundar o debate acerca da relação entre forma e conteúdo da obra de arte, ou expressão e comunicação, sua publicação se mostra das mais instigantes para seguirmos o caminho da relação entre arte e sociedade com o intuito de arejarmos a compreensão do teatro produzido pelo CPC: ainda que em determinados momentos, especialmente aqueles em que a classificação tipológica de arte e cultura prevalecem em seu discurso, o que o aproxima muitas vezes do realismo socialista, ao analisarmos de maneira distanciada o percurso do Arena ao CPC através da leitura materialista e histórica das peças teatrais produzidas naquele momento, percebemos muito mais um processo de acumulação crítica que levaria à superação das formas tradicionais e dos modos de produção artística e cultural (frisa-se: engatilhada pela realidade social brasileira impossível de ser retratada pelas formas burguesas, como o drama, por exemplo) do que propriamente a obediência às suas premissas teóricas. Ou seja, apesar do documento se mostrar como fonte fundamental para entendermos as bases teóricas que sustentaram os planos de ação do grupo, ao mesmo tempo, não podemos perder de vista que ele nunca se quis enquanto cartilha unívoca de seus integrantes.

Reconhecendo a necessidade da urgente tomada de posição e ação política no momento pós-golpe por parte dos artistas e intelectuais brasileiros, Ferreira Gullar publica *Cultura posta*

em questão em 1965 e dá continuidade à tarefa de organizar teoricamente os pressupostos que orientariam a consolidação de uma arte nacional e popular autêntica. Vale ressaltar que Gullar publicara em 1954 o livro *A luta corporal*, obra que abriu os caminhos para o movimento da poesia concreta, do qual participou e com o qual rompeu em meados de 1959 ao escrever o manifesto neoconcretista cujas ideias principais foram sintetizadas no ensaio *Teoria do não-objeto*. Gullar foi presidente do CPC entre os anos de 1963 até momento em que as forças militares incendiaram a sede da UNE e colocaram as ações do grupo na ilegalidade e teve grande participação no movimento – além do *Cultura posta em questão*, Gullar foi autor de inúmeros cordéis e poemas publicados pelo CPC, como *João Boa Morte, cabra marcado para morrer*, mediou a captação de verba juntos ao Ministério da Educação para a construção de um teatro na sede da UNE, projeto que estava em andamento e que não chegou a ser concluído. Apesar de em alguns de seus depoimentos recentes ficar evidente certo *mea culpa*¹⁰ em relação ao movimento organizado dos anos 1960, procuraremos analisar o material a partir do seu contexto de produção, encarando sua guinada contemporânea rumo à autonomia da arte como mais um capítulo dos descaminhos que tomariam nossos movimentos artísticos no contexto pós-ditadura – tema que merece ser analisado e desenvolvido com maior acuidade e profundidade, mas que encontra nas obras de pesquisadores como Heloísa Buarque de Hollanda e Iná Camargo Costa momentos de grande esclarecimento e objetividade da nossa crítica moderna.

O capítulo *A questão da cultura*, escrito em 1965 por Leandro Konder na ocasião da publicação da primeira edição do livro de Gullar, é enfático ao discorrer sobre a necessidade de se teorizar a questão da cultura num momento em que o Brasil passa por claras transformações econômicas e políticas. O processo de industrialização e desenvolvimento das forças produtivas desde o final do segundo pós-guerra geraram significativas mudanças na mentalidade nacional, a saber, o desenvolvimento de uma nova consciência progressista e nacionalista empenhada em defender o povo contra os mecanismos espoliadores do mercado capitalista internacional. Essa

¹⁰ Em depoimento para Jalusa Barcellos sobre a formação do CPC, diz Gullar: “Eu gostaria de fazer considerações a respeito disso. Primeiro, o seguinte: o Centro Popular de Cultura não era essa coisa formidável não. Nem foi um grande organismo, nem teve grandes êxitos, nem foi aplaudido e nem teve influência imediata na cultura brasileira. Não é nada disso. Era coisa discriminada, feita à margem de tudo, e as pessoas não reconheciam o CPC como uma coisa importante. Na verdade, as críticas se dividiam: ou o CPC era considerado sectário por uns, ou era tachado de tolo e inútil por outros.” (GULLAR, apud BARCELLOS, 1994, p.212). Gullar parece ter caído na armadilha de analisar um movimento de cultura popular com a régua da arte burguesa e elitista – formidável, grande organismo, aplausos, reconhecimento da crítica não eram valores que sustentavam a consolidação de uma arte popular à serviço das massas, o que fica claro quando analisamos *Cultura posta em questão*, de Carlos Estêvam Martins, os ensaios de Guarnieri, Vianinha e Boal bem como as próprias análises do autor produzidas no momento em que se aproxima dos movimentos de esquerda na década de 1960.

consciência tinha origem principalmente nos meios intelectuais próximos de correntes políticas e ideológicas que se reestruturavam dentro do quadro de transformações sociais e organizações de movimentos de massa. Assim como o livro de Carlos Estêvam Martins, a publicação de Gullar viria a dar continuidade num processo de revolução de ordem cultural contingente de maneira não dissociada das questões objetivas e políticas emergentes naquele contexto.

Era preciso, dentro do quadro geral dos problemas nacionais, equacionar os problemas da cultura brasileira, a fim de que eles assumissem a sua forma própria de problemas e pudessem ter racionalmente encaminhada a sua solução (KONDER apud GULLAR, 2003, p.16).

Gullar também reconhece essa urgência de organização e tomada de posição por parte de artistas e intelectuais, processo no qual pretende tecer certo esboço teórico com sua obra. Para o autor, uma visão ampla sobre a inatualidade dos conceitos que regem a obra de arte produzida pelos artistas alienados deveria ser premissa para um decorrente processo de libertação das visões idealistas e individualistas sobre a questão da cultura popular. Embora a nossa aproximação com o contexto alemão deva ser vista com ressalvas e as aclimatações devidas, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* Benjamin mostrou que o desenvolvimento das técnicas de reprodução veio liquidar com a aura tradicional da obra de arte, que decorre do caráter original e único vitalmente atingido pela possibilidade de sua reprodução mecânica – por esse processo, a obra de arte é retirada do domínio da tradição e passa, paulatinamente, a ser um fenômeno de massa. Mudam-se também as relações entre a obra e o público, o que afeta, conseqüentemente, as relações entre o artista e a obra. Como observa Benjamin, ao se voltar para o mercado, tornando-se mercadoria aparentemente autônoma, o caráter cultural da obra de arte tende a ser substituído, na era moderna, por seu valor de exposição. Essa suposta autonomia a fazia servir aos valores instituídos por aquela sociedade – neutralidade que escamoteava as forças políticas e sociais por trás de seu controle. Os nazistas haviam utilizado a arte para criar uma ideologia para a guerra – com seus heróis, suas lutas, seus antagonistas. Era preciso lutar contra essa concepção falsa da obra de arte: contra a esteticização do político, operada pelo nazismo e de violência potencializada quando se afirma como ‘apenas obra de arte’, a politização do estético, entendida como a exposição do caráter político de qualquer ação artística. Apesar do abismo existente entre ambos os teóricos e seus contextos de produção, esse é o comportamento novo que Gullar requer aos artistas e intelectuais no campo da construção de uma cultura nacional autêntica: participar ou não da luta pela libertação econômica do país e a implantação da justiça social, com a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação quanto de transformação, e que só se fará com a distribuição justa das riquezas criadas pelos que nela trabalham. A reação contrária

à tal urgência só poderia vir dos que defendem como privilégio a posse da cultura, contribuindo para a manutenção do controle de uma minoria sobre as massas, para o isolamento dos problemas culturais dos demais problemas do país.

Cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. Cultura popular é compreender que as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são frutos da deficiência do ensino e da cultura, mantidos como privilégios de uma reduzida faixa da população. Cultura popular é compreender que não se pode realizar cinema no Brasil, com o conteúdo que o momento histórico exige, sem travar uma luta política contra os grupos que dominam o mercado cinematográfico brasileiro. É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura socioeconômica e conseqüentemente no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária (GULLAR, 2006, p.23).

Paralelamente à crítica aos valores culturais tradicionalistas que sustentavam a argumentação esteticista dos artistas e intelectuais alienados em relação à necessidade de atuação política no campo cultural, o autor passa a dissertar sobre os fundamentos essenciais que devem prevalecer na práxis da produção da arte popular de caráter eminentemente nacional, tendo em vista que sua essência é emergir das situações e problemáticas enraizadas no contexto de produção das classes marginalizadas brasileiras. No entanto, essa tendência nacionalista não deve ser compreendida em termos de negação ingênua de todos e quaisquer valores vindos de fora que, naquele momento, já faziam parte e integravam o processo cultural em andamento no país – ao se propor à realização de uma arte nacional genuína, o projeto do CPC procurou se atentar para as mediações de assimilação de tais elementos que deveriam ser utilizados de forma a não deturpar a consciência do intelectual em relação à realidade social, opondo-se também a um “isolacionismo cultural” – “O caminho para isso é voltar-se para o que já foi feito entre nós, ou para o que, lá fora, melhor se afina com a necessidade cultural interna e apoiar-se na temática que o país oferece. É preciso agir conscientemente” (Ibidem, p.34).

A função social do artista se daria por dois caminhos distintos: um chamado por Gullar de descomprometido, em que a função do artista é a simples realização da obra estética finda em si mesma, e o outro, comprometido, quando além das qualidades estéticas a obra resulta numa ação socialmente revolucionária, ou seja, no questionamento e desnaturalização das relações dadas e estabelecidas. Partindo da verdade de que não existe arte que não exprima, direta ou indiretamente, uma ideologia, pois tal afirmação já indica um posicionamento inerentemente ideológico, a tese do descomprometimento em relação às questões exteriores à

obra é desmantelada – negar a aderência à realidade concreta da qual faz parte é preferir a mistificação à verdade, acreditando que o fato estético, por si só, a estabeleça enquanto fato social digno de reconhecimento. A realização da função social do artista somente seria possível a partir da compreensão de que arte é um meio de comunicação coletivo cujos elementos constituintes, sejam eles no plano da forma ou de seu conteúdo, são historicamente condicionados por fatores de ordem econômica e política, ou seja, fatores que extrapolam a inerência e o imanentismo. Nas palavras de Gullar (2006), “O que se chama hoje *arte participante* não é nada mais que o reencontro da arte com a sua legitimidade cultural.” (Ibidem, p.46).

Enquanto em *A questão da cultura popular* Carlos Estêvam Martins constrói teoricamente as bases que sustentariam a arte popular revolucionária colocada em prática pelos artistas engajados no projeto do CPC, argumentação que constrói opondo-a às forças ideológicas que pressupõe a produção de uma cultura alienada patrocinada, naquele momento, pela elite burguesa que se condensava nos grandes centros, Gullar (2006) estende sua argumentação de um nível meramente teórico para uma análise das realizações práticas do campo cultural naquele momento, questionando, inclusive, os pressupostos do movimento artístico do qual ele participara – o concretismo. Assim, na medida em que o autor dá continuidade à questão da cultura popular já anteriormente levantada por Martins (1963), ele também coloca em análise movimentos importantes como o cinema novo, a poesia concreta e neoconcreta, a nova arquitetura e as artes plásticas. Tendo em vista que o teatro, objeto central de nosso interesse, não é um dos movimentos artísticos analisados na obra de Gullar, não nos estenderemos pelas discussões levantadas pelo autor acerca das inúmeras e contraditórias vanguardas que se levantavam nesse complexo contexto brasileiro. No entanto, compreendemos que passar em revista por seus pontos mais elucidativos enriquece a argumentação que aqui nos propomos, uma vez que não pretendemos analisar movimentos como o CPC do ponto de vista sectário da mera oposição a outras correntes estéticas, mas enquanto parte de um processo mais geral de busca de consolidação e questionamento sobre os parâmetros da arte brasileira e sua função.

No capítulo *Cultura e nacionalismo*, Gullar é enfático ao requerer uma maior valorização do cinema nacional, sobretudo o Cinema Novo, relegado à segundo plano frente às invasões de filmes americanos e europeus, o que significa também um atraso nacional em termos de desenvolvimento técnico da área. A falta de compreensão da crítica, segundo o autor, seria um dos pilares que sustentam esse afastamento do cinema brasileiro moderno do circuito

de exibição nacional – na medida em que faltam aos críticos o conhecimento necessário para compreender uma estética que não mais está baseada nos preceitos fixos da arte burguesa. O Cinema Novo, por exemplo, passava despercebido do reconhecimento interno. Fenômeno semelhante pode ser constatado no campo das artes cênicas, quando levantamos o atraso da crítica teatral brasileira em compreender que novos conteúdos requeriam novas formas, cada vez mais próximas do teatro épico. Assim, sem valorizarmos as produções internas, a nossa cinematografia ficou à mercê do mercado internacional, que sabia como utilizá-la enquanto arma ideológica favorável a seus propósitos, desempenhando papel de máquina propagandística.

Ora, quando se sabe que a solução de nossos mais graves problemas sociais depende de uma luta decisiva contra os interesses americanos aqui enraizados e contra a dominação econômica e política exercida sobre nós pelos Estados Unidos, pode-se avaliar quão urgente se faz neutralizar ou diminuir os efeitos daquela propaganda. A maneira mais efetiva de fazê-lo é proteger e incentivar o cinema brasileiro nas suas expressões mais autênticas (Ibidem, p.35 – 36).

A defesa de um caráter nacionalista da arte popular brasileira também se justifica na medida em que Gullar discorre sobre o desenvolvimento da arte pictórica e da nova arquitetura, tomadas por certo setor elitista da crítica brasileira como verdadeiros movimentos de vanguarda. Tanto os preceitos que sustentam essa nova arte quanto os conceitos utilizados por sua crítica para julgá-la e considerá-la como verdadeiras expressões modernas de nossa cultura compõem mais uma faceta daquilo que Costa (2012) verifica no âmbito do teatro – uma recepção às avessas dos movimentos de vanguarda que aconteceram na Europa do começo do século XX. Isso porque determinadas tendências artísticas foram importadas e patrocinadas por uma elite burguesa recém-formada e descontextualizada dos movimentos de massa e das determinantes econômicas e políticas que as motivaram em seus contextos de origem – importávamos formas novas para atender a atualização de uma seleta classe sobre o que de mais moderno se produzia lá fora. O objetivo: conseguir, lá fora, espaços de prestígio, exposições e prêmios internacionais. E isso não ficou estanque ao plano da produção – a própria crítica passava a se apropriar de um discurso alheio às peculiaridades da condição brasileira para exercer um papel de juíza suprema do bom gosto. No capítulo *Fala, meu papagaio*, sem negar as possibilidades internacionalistas que as artes adquirem na medida em que os meios de comunicação se desenvolvem, o autor compara o mergulho inconsequente do artista pictórico no mundo do irracionalismo, voltado cada vez mais para a busca dentro de si e alheio à sua responsabilidade social, como a arte produzida por crianças que ainda não atingiram um estado social. No entanto, enquanto a ingenuidade da criança é consequência da ausência de uma

integração social mais complexa, a do artista se configura como uma renúncia ao mundo – “Essa diferença é insuperável e determina a má-fé do irracionalismo estético contemporâneo” (Ibidem, p.56).

Momento importante para a evolução da arte brasileira e que diz respeito à mediação entre o que se produzia lá fora e os elementos próprios da cultura brasileira foi a revolução modernista de 1922 – Gullar parte da análise desse movimento para levantar os termos em que se retoma a afirmação de uma arte de caráter nacionalista e popular. Os movimentos estéticos que ganharam corpo na Europa do fim do século XX (o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo) consumiram todos os valores estéticos convencionados até ali, insustentáveis a partir da queda do prestígio da burguesia, do surgimento das massas trabalhadoras, da guerra e da miséria por ela geradas. No entanto, ao contrário dessa descrença nas formas fixas, a arte brasileira moderna incorporou tais elementos a partir de uma atitude otimista de necessidade de renovação das linguagens e busca de novos valores, ou seja, a realidade brasileira passaria a ser representada a partir da incorporação antropofágica dos elementos exteriores, negando o desinteresse da representação que estava na origem das vanguardas europeias. O movimento que se quer pautar no Brasil dos anos 1960, segundo Gullar, pretende avançar a partir do trabalho dos modernistas de 1922:

Quarenta anos depois, redescobrimos o país. Já não agora meia dúzia de jovens das metrópoles a querer rivalizar com a Europa carregada de tradições, remexendo nos igarapés e pensando em Paris. Pelo contrário, são agora 25 milhões de nordestinos que começam a falar pela voz de seus líderes e a nos revelar o que há por trás das rendas do Ceará, dos candomblés da Bahia; que gente viaja nos líricos trenzinhos caipiras e nos navios-gaiola; que vida vive o homem da Amazônia. Nada tem de pitoresco o Brasil que hoje redescobrimos. Nossa geografia está assinalada pelas jazidas de manganês e ferro que o estrangeiro explora e exporta, enquanto os Estados, proprietários naturais dessas minas, não têm dinheiro para construir escolas e hospitais. Nossas fábulas são agora a história do camponês que tem as mãos cortadas porque se negou a vender ao latifundiário o feijão que plantou. Nosso herói típico é Pedro Teixeira, morto a tiro na Paraíba por lutar pela reforma agrária. O Brasil que redescobrimos é um país dramático, de poucos ricos e milhões de pobres, e que já não aceita como fatalidade a fome, a doença, a injustiça social (Ibidem, p.103).

A arquitetura não é um caso diferente para o autor. A imagem que se tinha da arquitetura brasileira era, tanto do ponto de vista exterior quanto interior, de uma arte feita segundo as mais atuais exigências e tendências estéticas em voga naquele momento, prestígio que se restringia a um pequeno grupo de arquitetos que se destacaram com algumas obras em grandes centros, dentre eles, a própria construção de Brasília. Mas não podemos dizer que tais obras estavam alinhadas à realidade e às necessidades imediatas do contexto brasileiro – a contradição social

ficava evidente no choque entre os enormes, caríssimos e modernos edifícios levantados ao lado de milhares de favelas, com precariedades sanitárias, etc. Ou seja, era uma arquitetura projetada para interesses meramente elitistas e não do ponto de vista da necessidade das massas, ou do ponto de vista do que é mais essencial na arquitetura – sua função – o que já esboça mais um nível do alheamento social e da necessidade de que um movimento como o CPC se impusesse como fonte de questionamento. Além disso, a ausência de uma crítica de arquitetura, capaz de alinhar forma e função, é fruto da incapacidade de se discorrer, naquelas condições, sobre uma obra que já não tem um caráter eminentemente estético. A arquitetura precisa ser analisada do ponto de vista de sua função, dada a sua essência, e diante de sua realização, o crítico se cala, pois analisá-la de um ponto de vista meramente formal, ou segundo as concepções estéticas que orientaram o artista, é cair num impressionismo vazio e negar-lhe existência.

Em vez de se fechar num âmbito de considerações puramente técnicas e estéticas, deve o arquiteto compreender que os obstáculos atualmente insuperáveis de sua profissão decorrem da estrutura econômica do país e só serão vencidos quando a estrutura for transformada. Donde se conclui que o arquiteto brasileiro não se pode manter alheio à luta pela transformação da estrutura social (Ibidem, p.64 – 65).

Dando continuidade ao seu questionamento sobre os fatos culturais brasileiros, nos dois últimos capítulos de sua obra, *Situação da poesia brasileira* e *Em busca da realidade*, o autor faz uma avaliação sobre a aproximação e o afastamento dos poetas brasileiros em relação aos problemas sociais concretos desde o movimento modernista de 1922, considerando aquele (meados dos anos 1960) marcado por uma redescoberta do cotidiano como palco dos dramas sociais. Para Gullar (2006), esse retorno seria fruto justamente dos conflitos de classes que se impunham nos planos econômico e político motivando que a literatura respondesse às perturbações que vinham de fora do âmbito meramente estético. Tanto o formalismo quanto o subjetivismo são rechaçados pelo autor, que passa a ver no aprofundamento das questões sociais a verdadeira perspectiva para inovações no campo da criação poética – esta não deve preceder aquela. Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto são representativos dessa aproximação, embora com ressalvas no que diz respeito a um posicionamento declaradamente engajado de tais artistas. Além disso suas obras denunciam, muitas vezes, certa fuga da realidade e uma busca incessante pelos padrões formais que prejudicam uma apreensão mais objetiva do conteúdo que se quer expresso, afastando a obra de uma realização social ampla já que sua linguagem ainda não é a linguagem das massas. O concretismo seria a primeira tentativa de explodir as fórmulas, no entanto, seu radicalismo o levou a legitimar o que os poetas da geração pós-45 apenas intentaram – falar do Brasil a partir

de um perfeccionismo formal que pouco nos diz respeito. Para o autor, o neoconcretismo seria a possibilidade de superar tais limites. Mas não nos aprofundaremos no assunto, por razões já anteriormente levantadas. Por ora, nos dedicaremos a analisar o teatro do ponto de vista da arte nacional-popular requerida pelo CPC.

Para um maior adensamento da compreensão sobre como se daria, no plano teórico, a organização de um teatro nacional e popular aos moldes do CPC – Martins (1963) sugere que a efetivação de uma evolução cultural à serviço da elevação da consciência política das massas requer a teorização da arte popular em seus múltiplos âmbitos – voltaremos a analisar os relatórios do grupo, que contém capítulos específicos sobre o assunto, uma vez que esta categoria não é objeto de discussão nas obras de Martins (1963) e de Gullar (2006). Segundo consta no livro organizado por Barcellos (1994), tais documentos não possuem data definida e foram redigidos, presumivelmente, pela equipe de redação do CPC, o que destaca o seu caráter de escrita colaborativa e coletiva – porém, tendo em vista que ele revisa todas as ações do grupo até meados de 1963, tomaremos essa data como momento possível de sua publicação.

Dentro do campo teatral especificamente, o CPC, com o intuito de produzir teatro para as massas e com as massas, distingue duas formas de atuação: um teatro de agitação política, que tem como objetivo primordial tratar das questões objetivas e imediatas dos grupos sociais a que se dirige, promovendo espetáculos em comícios, praças públicas, manifestações, etc., e um teatro que visa ‘aumentar’ seu grau de comunicação sem abandonar sua função de levantar os problemas fundamentais da libertação do povo brasileiro, entendido aqui como a predisposição a avançar na pesquisa estética de novas formas e linguagens. A escolha por um ou outro caminho (*agitprop* e pesquisa formal) dependeria diretamente da situação específica de realização do teatro bem como do grau de consciência do público a que se dirigia sobre as escolhas do campo da forma e conteúdo contidos em determinada peça.

A prática teatral do CPC é teoricamente delineada, em certa medida e com ressalvas, no anteprojeto de Martins (1963). A demarcação das “ressalvas” se deve ao fato de que a criação dos inúmeros CPCs atribuiu autonomia aos outros núcleos que se espalharam pelo país, o que faz a arte produzida nesse período pelo grupo bem como sua recepção serem marcadas por peculiaridades contextuais que não podem ser ignoradas. Sendo assim, ainda que seja necessária certa ressalva ao analisar o *A questão da cultura popular* como um manifesto do CPC enquanto grupo, uma vez que não podemos descartar as posições subjetivas do autor em relação aos fatos, salta-nos aos olhos a capacidade organizacional que um movimento cultural ganhava naquela época – há uma preocupação tanto de ordem prática quanto teórica, que é, em certa medida, um

chamado para o posicionamento ético do artista naquela conjuntura contextual. Vianinha fala de teatro da responsabilidade, Martins constrói as bases de uma arte popular revolucionária, Gullar coloca a arte alienada em questão – para além de tomar seus posicionamentos enquanto preceitos dogmáticos, a ideia de um *Zeitgeist* popular e nacional parecia mover tais autores para a emancipação das forças populares por vias de formação de um *front* cultural. E no teatro, por mais que se tente compreender o CPC como mera propaganda e agitação política, papel este exercido pela crítica que o mede com a régua da burguesia e dos bons valores, foi necessário nos aproximarmos das contingências que explodiam naquele momento, da realidade objetiva da grande massa explorada que já não podia ser ignorada, para que superássemos a nossa tendência de apropriação acrítica dos moldes elitistas – abriam-se as possibilidades para a formação de um teatro brasileiro moderno, com forma e conteúdo próprios.

Quando Martins (1963) coloca que o *front* cultural não deve ser fechado para artistas advindo das classes burguesas, muito menos ser composto apenas pela classe proletária¹¹, vemos tal posicionamento materializado na prática teatral do CPC. O aprofundamento do grau de comunicação, ou pesquisa formal, deveria se dar, justamente, nesse campo de atuação – são destacadas no relatório principalmente peças de dramaturgos como Guarnieri, Boal, Vianinha, entre outros, destinadas a despertar a consciência da luta de classes também no público de classe média. O próprio projeto de construção de um teatro próprio, na sede na UNE, que estava em andamento no momento do golpe de 1964, é reflexo de que o CPC não estava alheio às experimentações estéticas e tinha consciência das possibilidades de diálogo que elas estabeleciam com uma determinada parcela da sociedade – passávamos a discutir as questões formais do teatro em termos também históricos e ideológicos, mostrando uma maturidade ainda inédita na dramaturgia e prática teatral brasileiras, cujo alcance só foi possível por um processo de acumulação crítica advindo das experiências de um teatro de adesão às causas imediatas. As questões mais inerentes ao campo da produção do teatro de agitação e propaganda colocado em prática pelo grupo serão desenvolvidas no capítulo seguinte dessa dissertação, momento em que procuraremos mostrar, a partir de uma análise materialista de algumas cenas de agitação e propaganda produzidas pelo CPC, que desconsiderar suas peculiaridades estéticas por conta da aderência de seu conteúdo à realidade imediata é legítimo, via crítica, uma arte alienada e

¹¹ “É assim da maior importância observar que, para as agências de cultura popular, vale tanto o trabalho de organizar as forças sociais mais consequentes quanto esse outro trabalho de desorganizar a articulação de forças que serve de sustentáculo à ação da classe dirigente: seria um grave erro subestimar o esforço de politização dessas camadas intermediárias pois isso seria subestimar a importância política da neutralização ou da conversão ideológica dos suportes sociais que tornam possível o exercício do poder pela classe dominante” (MARTINS, 1963, p.72).

descompromissada com aquilo que lhe confere existência enquanto fato social – sua comunicação.

No entanto, antes de adentrarmos a discussão sobre a realização do teatro posto em prática pelo CPC, resta-nos ainda debater uma questão bastante capciosa levantada no início desse capítulo – a marginalização do CPC enquanto momento de realização efetiva de uma arte nacional-popular, posicionamento ainda recorrente mesmo na crítica disposta a reavaliar o desenvolvimento do teatro moderno brasileiro e que exerce papel de grande importância para a reconstrução de nosso panorama histórico do campo da dramaturgia e do teatro. Partiremos da análise de alguns pontos levantados por Maciel (2004) em *Análise do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*, colaborando, quem sabe, para recolocar alguns posicionamentos da crítica contemporânea do teatro brasileiro em questão.

Maciel (2004) tem como intuito primordial em seu livro construir um conceito de nacional-popular pautado nas ideias de Gramsci e que seja capaz de dar conta da apreensão das formas de representação das massas populares nas dramaturgias que se desenvolveram aproximadamente entre 1960 e 1970. A partir das reflexões de Antonio Candido e José Aderaldo Castello, o autor inicia sua tese retomando a ideia de que os melhores momentos de nossa realização literária são aqueles em que há uma tensão dialética entre o localismo e cosmopolitismo, entre o conteúdo da expressão e forma da expressão, em que a matéria do conteúdo, que é histórico e social, nos força a questionar as formas dadas e a requerer sua superação – o Romantismo e o Modernismo seriam momentos decisivos em que alcançamos essa maturidade. Processo semelhante verificou-se também no desenvolvimento do teatro brasileiro; no entanto, ainda que o drama romântico tivesse uma declarada tendência nacionalista, sua forma entrava em contradição com a matéria social disponível aos dramaturgos – enquanto o drama romântico, em seu contexto de origem, tinha como tema os conflitos da alta burguesia, no Brasil, o latifundiário, o escravo e o homem livre dependente dos ‘favores’ dos detentores do poder eram quem compunham nossa matéria social (SCHWARZ apud MACIEL, 2004). Esse equilíbrio entre conteúdo e forma de expressão terá um de seus primeiros momentos com a tradição da comédia de costumes no século XIX, em que se destacam as obras de Martins Pena, pioneiro na representação de nossos tipos e costumes com clara consciência crítica sobre a condição brasileira de país colonizado e periférico.

No entanto, apesar da sociedade brasileira ter tomado formas mais complexas no início do século XX com o aprofundamento do capitalismo periférico e a substituição de uma economia baseada na monocultura do café para a venda no mercado externo através da

industrialização, o teatro não seguia o mesmo ritmo de transformações e seguia com os mesmos gêneros que haviam se tornado populares nas décadas anteriores – a opereta, a comédia de costumes, as temporadas francesas, companhias teatrais portuguesas. Nos anos 1930, alguns episódios como a encenação de *Deus lhe Pague...*, de Joracy Camargo, em 1932, a formação do Teatro do Estudante do Brasil, por Paschoal Carlos Magno, em 1938, e a formação do Teatro Experimental do Negro, em meados dos anos 1940, por Abias do Nascimento, abriam as portas para nossa modernidade cênica. Com o final do Estado Novo em 1945 (cuja censura freou muito de nossas possibilidades de experimentação no campo artístico) e também motivado pelo espírito desenvolvimentista e nacionalista que a redemocratização trouxera, o teatro começa a se profissionalizar – a apresentação de *Vestido de Noiva*, em 1943, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes, bem como a abertura do TBC, são marcas desses novos ventos. No entanto, são temas e formas ainda distantes da realidade das classes subalternas, ainda não era um teatro com consciência das tensões envolvidas entre o conteúdo e a forma e suas implicações ideológicas, não era um teatro de superação da nossa dependência das formas importadas¹².

A superação consciente dessa nossa condição no campo da expressão teatral se daria apenas em meados de 1960, passadas as experiências que nos possibilitariam um aprimoramento de ordem mais técnica e partiríamos para um concepção de um teatro nacional-popular, iniciado no Arena, que definitivamente deixa de visar como público-alvo a burguesia que patrocinava teatro e a produção artística no Brasil até então e passa a articular artistas com as classes subalternas. Maciel (2004) busca em Gramsci o aparato teórico para construir um conceito capaz de dar conta das formas de representação das classes marginalizadas na cena nacional e compreender o teatro nacional-popular que se desenvolveria a partir do Arena até aproximadamente 1975, com a montagem de *Gota d'água*, de Chico Buarque de Hollanda, quando esse projeto é tomado de assalto tanto pelas forças repressivas do Estado quanto sufocado pela indústria cultural e os meios de comunicação de massa.

Maciel (2004) constrói o conceito nacional-popular baseado no pensador italiano, uma vez que este levanta problemáticas que em muito se assemelham às nossas contradições verificadas na vida cultural – a expressão pitoresca de nossa realidade, desligada de suas condições objetivas de existência, a preferência ao gosto estrangeiro, a falta de representação das classes populares, das massas, dos proletariados, a subjugação ao gosto e às preferências de

¹² A publicação do artigo *Aves, Galinhas e Conselhos (Carta a um avicultor)*, de Vianinha, em 1961, bem como *Drácula ou passarinho?*, de Nelson Rodrigues, no mesmo ano, são marcas dos conflitos que haveriam de colocar os limites entre uma arte empenhada com as contingências sociais e uma arte destinada ao público burguês. Ambos podem ser lidos em *Vianinha – teatro, televisão e política*, organizado por Fernando Peixoto.

uma elite industrial e rural patrocinadora de artes, o desligamento do artista do povo, etc. O conceito nacional-popular de Gramsci tem como pano de fundo social o *Risorgimento* do século XIX; segundo o autor, essa seria uma revolução passiva dirigida pela burguesia liberal que, associada aos grandes latifundiários, unificou a Itália excluindo todas as forças populares do poder, expressando-se, inclusive, num desligamento do artista e intelectual da representação da realidade das massas. A organização de uma cultura nacional-popular, nos termos de Gramsci, requer o papel desempenhado pelos artistas e intelectuais em oposição ao Estado em sentido estrito (ou sociedade política, burocracia executiva, classe dominante, etc.) e deve estar à serviço da sociedade civil organizada, cuja função é a de garantir ou contestar a legitimidade de uma formação social, inclusive a do próprio Estado – é à serviço dela que devem estar os intelectuais e artistas orgânicos. Além disso, na construção da cultura nacional-popular deve-se considerar a recepção de formas importadas se estas estiverem a favor do enriquecimento crítico da sociedade civil, não se limitando a um fechamento provinciano em formas universais. No plano da representação, a arte e a cultura nacional-popular não devem recair no pitoresco, nem no regionalismo, mas serem construídas a partir do ponto de vista da representação – uma arte popular não é uma fotografia do típico, do folclórico, mas assumir o ponto de vista da classe que se quer representada. Se desde o século XIX vínhamos num processo de acumulação e proximidade rumo ao nacional e ao popular, na segunda metade do século XX as contingências contextuais e a organização da sociedade civil colaboraram diretamente para que alcançássemos um teatro nacional-popular nos termos de Gramsci – para o autor, o Arena seria esse momento crucial de amadurecimento e modernização. No entanto, dando continuidade aos momentos de expressão de uma arte nacional-popular no Brasil, diz:

Temos que considerar, ainda, as duas “doenças” do nacional-popular. A primeira delas, a “doença infantil”, vem a ser justamente o populismo, decorrente da atividade de certos intelectuais, que mesmo se identificando com o povo não o fazem a partir da perspectiva real dessas classes populares, criando, antes, uma idealização, transformada no nível estilístico, numa espécie de retórica romântica ou um naturalismo pitoresco; caso de certas obras de autores como José de Alencar, Jorge Amado e de certos intelectuais ligados aos Centros Populares de Cultura (CPCs). A segunda delas, a “doença senil”, verifica-se quando o nacional-popular é despojado de seus elementos de orientação realista e historicista, como também de sua intenção crítica e totalizadora, para adaptar-se às formas facilmente consumíveis de filmes, novelas, programas de TV e discos produzidos pela indústria cultural (MACIEL, 2004, p.69).

Não nos cabe nessa pesquisa o papel de desqualificar trabalho de tão grande valia para as pesquisas em níveis teóricos e históricos do teatro e da dramaturgia brasileiras, principalmente num momento em que os estudos acadêmicos tendem não só às práticas

estilísticas e formalistas de tendências ahistóricas como a escamotear as experiências em que a arte e a política se colocam em primeiro plano. No entanto, não nos passou despercebida a caracterização do teatro produzido pelo CPC como “idealização, transformada no nível estilístico, numa espécie de retórica romântica ou naturalismo pitoresco”, o que caracterizaria um desvio do conceito gramsciano. Acreditamos que certa tendência idealista certamente se fez presente no CPC, principalmente na medida em que se colocavam em pauta de discussão os alcances obtidos até então com o Arena, caracterizando um movimento de crítica e autocrítica no qual a idealização da possibilidade de novas estruturas é ponto de partida para a construção de um novo projeto cultural, capaz de obter uma ação social efetiva. Ainda que o Arena tenha adotado o ponto de vista das classes subalternas em determinado momento de sua existência, especialmente no contexto pós-*Black-tie*, os limites de seu projeto nacional-popular se dão principalmente no nível de alcance real da sociedade civil organizada, como exigiria Gramsci. Além disso, não podemos esquecer também que a forma dramática utilizada em peças como *Black-tie* e *Chapetuba* favorecem, como anteriormente discutido, certa visão romântica do proletariado e das classes populares – Tião, que teve contato com o meio urbano, é corruptível, enquanto os outros moradores são portadores das virtudes de uma vida em comunidade. Em artigo intitulado *Do Arena ao CPC*, publicado em 1962 na revista *Movimento da UNE*, Vianinha coloca em termos bastante objetivos as dificuldades enfrentadas pelo Arena até ali, especialmente no que diz respeito a sua sobrevivência enquanto empresa do campo teatral. Para atingir os objetivos a que se propunha, muitas vezes precisou excluir as camadas populares do acesso às suas produções, tendo em vista os valores de bilheterias necessários para se manterem as atividades.

O Teatro de Arena, porém, trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que se cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares...O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho (VIANNA FILHO, 1983, p.93).

Além disso, não podemos compreender a idealização do projeto nacional-popular do CPC desligado de suas condições objetivas materiais, pois a motivação da constituição do Centro se deu a partir de bases bastante concretas e complexas. A idealização de seu projeto deve ser antes compreendida como um processo de acumulação crítica do qual fazem parte as experiências do Arena, a articulação do CPC com a UNE que, em certa medida, representava sua disponibilidade em se aproximar aos segmentos organizados da sociedade civil, bem como a montagem de *A mais-valia* e seu sucesso num meio estudantil, resultando num heterogêneo

conjunto de pessoas empenhadas em discutir a questão da cultura nacional. Essas questões não podem ser perdidas de vista se não quisermos cair nas visões engessadas que percorrem a crítica teatral, mesmo aquela mais empenhada em reavaliar nossa história do teatro popular.

Além disso há de se ressaltar que o trabalho do grupo – que estava em andamento – foi ferrenhamente interrompido pelo regime militar, não decorrendo talvez o tempo necessário para o alcance da maturidade nacional-popular gramsciana – o CPC foi extinto com menos de quatro anos de existência (1961 – 1964), época em que o Arena já contava com mais de dez anos de experiência. Do mesmo modo que o Arena passou por várias fases distintas, o que exige do pesquisador remeter a elas antes de fazer uma avaliação geral, o CPC representa uma efervescência teórica, crítica e prática que não se deixa reduzir a avaliações categóricas.

Enfim, como anteriormente colocado, não nos interessa nesse momento a desconstrução de importantes colaborações do campo da crítica teatral contemporânea, muito ao contrário. Suas proposições são verdadeiras catalisadoras de novas pesquisas e novos questionamentos, principalmente sobre os silenciamentos existentes no campo da historiografia da arte. No entanto, essa rápida análise de alguns pontos levantados por Maciel (2004) nos levam a reiterar a necessidade de se historicizar o contexto de surgimento do teatro e da arte produzida pelo CPC, compreender em termos teóricos os elementos em jogo dentro de seu projeto de uma arte nacional-popular, e principalmente, partir de uma análise materialista e histórica de suas produções artísticas, ao invés de levarmos adiante preconceitos que também tem suas bases ideológicas na hegemonia de uma crítica tradicionalista, burguesa e esteticista, capazes de colocar dentro de um mesmo balaio categórico obras de autores tão distintos como José de Alencar, Jorge Amado e os artistas militantes engajados no CPC.

Capítulo III. O teatro do CPC em questão

Este capítulo tem como objetivo primordial discutir de maneira mais específica o teatro produzido pelo Centro Popular de Cultura – uma das áreas de maior atividade dentro do grupo que buscou, dentre 1961/62 e 1964, colocar em prática um projeto de cultura nacional-popular revolucionária empenhada em elevar a consciência política das massas. Vimos até aqui que a constituição do CPC está engendrada num momento de crítica e autocritica dos grupos de teatro que surgiram em decorrência do processo de modernização e urbanização – a fundação do TBC no final dos anos 1940 marca um momento decisivo de aprimoramento em termos técnicos e estéticos bem como a profissionalização do aparelho teatral (bancado pelas classes empresariais), enquanto o Teatro de Arena inaugura uma virada em direção ao florescimento de um teatro e uma dramaturgia conscientemente nacional. Gostaríamos de frisar que, embora tenhamos escolhido esses dois grupos como ponto de partida para a compreensão do processo que desencadearia a formação do CPC, a reivindicação de um teatro nacional e antenado com o caráter histórico das nossas contradições sociais pode ser já observada nas críticas teatrais de Machado de Assis (VILLAS BÔAS, 2009), na tradição da comédia de costumes de Martins Pena (COSTA apud MACIEL, 2012) e certamente na dramaturgia de Oswald e Mário de Andrade já no começo do século XX (CARVALHO, 2014).

Nosso recorte se justifica na hipótese de que o TBC foi o momento em que tomamos contatos com novas linguagens, com as formas teatrais dramáticas em crise da Europa, em que nos profissionalizamos em termos de aparatos técnicos, mas de forma bastante alienada tendo em vista os patrocinadores desse teatro e seus intentos dentro do jogo político que se articulava – era claro o descontentamento da burguesia com a posse de Jango pós-renúncia de Jânio em 1961 e criar mecanismos, inclusive culturais e artísticos, capazes de diluir o debate e sustentar suas ideologias (das classes dominantes) já era, desde há muito, mecanismo do jogo de poder. Talvez não fosse um projeto consciente, mas foi mesmo assim efetivo. Do TBC surgiram inúmeros grupos, mas regidos hegemonicamente pela heterogeneidade do gosto – as peças vinham da Europa, descontextualizadas dos processos históricos que desencadearam suas produções, e destinadas à atualização estética das classes dominantes.

Mas o Arena tomou outro rumo – sua origem, sua configuração espacial, seu repertório, os Seminários de Dramaturgia e seu projeto nacional-popular subverteriam o teatro convencional. Sua aproximação com a classe estudantil e a inserção de atores com experiências políticas progressistas – Vianinha e Guarneiri vinham do TPE, e Boal trazia novos fundamentos e novos processos de produção depois de sua formação nos Estados Unidos – serão

fundamentais para a primeira tomada consciente de posição da classe teatral: depois da apresentação de *Black-tie* e toda a sua ressonância naquele contexto, o Arena passa a se empenhar num projeto de teatro nacional-popular. Analisar em minúcias alguns momentos-chave desse processo a partir da análise de quatro peças *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Vianinha, *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1960-61), de Vianinha) foi realizado no capítulo I dessa dissertação.

No entanto, algumas limitações que se impuseram ao Arena de certa forma ressoaram na rediscussão desse projeto teatral nacional-popular¹³. Em primeiro lugar, como fazer teatro “popular” dirigindo-se para um público majoritariamente da classe média estudantil? Além disso, como sair de um realismo romântico (presente em *Black-tie* e *Chapetuba*, mas já profundamente questionado em *Revolução na América do Sul*, de Boal) predominante no Arena até o início de 1960 – sobretudo legitimado por sua linguagem realista – e enveredar os caminhos de um realismo crítico – retratar a realidade de forma crítica, do lado dos oprimidos? Entrava em pauta a busca de uma forma teatral capaz de dar conta da nossa realidade social – e o que vinha ganhando corpo cada vez mais enquanto matéria social eram os oprimidos secularmente silenciados de qualquer visibilidade cultural no Brasil; ao mesmo tempo as reformas de base traziam a opressão causada pelo sistema capitalista à tona, não dava mais para ignorar o quanto de exploração do homem pelo homem era necessário para manter o desenvolvimentismo a qualquer custo funcionando. Embora o Arena tenha assumido um caráter abertamente político, ele não escapava à lógica hegemônica da produção teatral – ele funcionava como uma empresa e não deixava de ser patrocinado pelo público que o frequentava, e este certamente não eram as classes retratadas em suas peças. Vianinha é um dos integrantes do Arena que, de forma mais contundente, irá requerer um teatro que se posicione frente aos assuntos de ordem política, um teatro da responsabilidade. O argumento vai ganhando corpo na crítica de outros atores, dramaturgos e intelectuais como o próprio Boal e

¹³ As limitações do Arena aqui analisadas têm como ponto de vista a crítica levantada especialmente por Vianinha, já que elas estão ligadas diretamente à formação do CPC. Faz-se necessário frisar que o seu posicionamento não foi fato hegemônico dentro do Arena, muito menos significou um rompimento de relações entre os dois grupos. Ao contrário: atores e dramaturgos, como Boal e Guarnieri, participaram de ambos os movimentos. Ou seja, a transição do Arena ao CPC não significou um movimento de ruptura em si, mas talvez de avanço e aprofundamento em termos de ação social imediata, e que não esteve imune de problemáticas e autocrítica. A riqueza da produção teatral do Arena em suas fases posteriores e seu empenho no aprofundamento da discussão sobre o novo “ator nacional” nos impede de uma avaliação negativa em relação ao grupo. Além disso, o próprio Vianinha iria questionar, posteriormente, as possibilidades da realização estética do teatro quando voltado unicamente para o plano de ação política imediata junto às massas – *Os Azeredo mais os Benevides* talvez seja momento-chave de rediscussão da dramaturgia do CPC, que por força da repressão das liberdades de expressão a partir do golpe, foi violentamente interrompido.

Gianfrancesco Guarnieri – analisar os textos de intervenção desses dramaturgos constituiu parte de nossa discussão no capítulo II.

Não podemos deixar de notar que a crítica de Augusto Boal sobre a constituição de um teatro genuinamente popular se coloca como lúcida ponderação aos posicionamentos muitas vezes idealistas levantados por alguns de seus membros, especialmente colocados na produção teórica de Martins (1963) ou nas críticas ao público do Arena, de Vianinha. Em artigo recente sobre a produção cênica e dramaturgicada da Cia do Latão, Matsunaga (2015) parte de alguns pressupostos do caráter combativo do teatro popular defendido por Boal em meados dos anos 1960 para analisar a montagem contemporânea da peça *O patrão cordial*, pelo grupo paulista, inspirada na peça *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht. Contrário à posição categórica dos militantes críticos ao público do Arena, tomados por estes como exclusivamente burguês, Boal chama atenção para o fato de que, apesar de fazerem parte de uma seleta e minoritária classe social brasileira, essa pequena-burguesia frequentadora do Arena não compartilha conscientemente das ideias e das ideologias burguesas, pois além de não participar das vantagens da exploração levada à cabo pelas classes dominantes, ela é também vítima da manipulação ideológica disseminada pelos meios de comunicação em massa. Dessa forma, excluí-la enquanto público possível de um teatro nacional-popular e dialético poderia significar o risco de cair em um posicionamento de esquerdismo sectário.

Em 1961 Vianinha desliga-se do Arena e, já no Rio, escreve *A mais-valia* – o processo de montagem e toda a discussão que ali se articulava iria resultar na criação do CPC, no Rio de Janeiro, com sede na UNE. O sustentáculo desse projeto deve ser compreendido levando em conta o dinâmico processo de crítica e autocrítica que permeou o trabalho do grupo: as análises do material teórico produzido por dois de seus dirigentes – Carlos Estêvam Martins e Ferreira Gullar – são elucidativas da complexidade que atingíamos em termos de organização de um projeto cultural autêntico.

Em se tratando especificamente da produção teatral do CPC, inúmeras foram as tentativas de desqualificá-la, especialmente por conta de seus assuntos tratarem diretamente e abertamente das problemáticas sociais emergentes, do imediato, da realidade objetiva. É no caminho a contrapelo das leituras que dominaram o campo da crítica teatral por quase quarenta anos que seguimos – basta lembrarmos que o CPC existiu em meados dos anos 1960 e que só agora, desde o começo dos anos 1990 com a reorganização de movimentos de teatro de grupo, é que uma compreensão mais historicizada de sua produção artística começa a ser recolocada. Não faz parte de nosso intento tentar negar o caráter político dos conteúdos da dramaturgia e

do teatro do CPC – aliás, assumi-lo é nosso ponto de partida. E por ser político, por ser social e por dizer respeito à história de opressão no Brasil, não ficou imune de questionar suas próprias formas e adaptá-las para levar seu público a atuar nas forças históricas opressoras. O teatro do CPC exerceu, nesse sentido, papel fundamental de combate à ideologia dominante num articulado processo de luta contra a dominação burguesa e imperialista.

A discussão que pretendemos levar à cabo – as mediações entre forma e processo social no teatro político produzido pelo CPC – encontrou no argumento de Villas Bôas (2009), desenvolvido na dissertação *Teatro político e a questão agrária, 1955 – 1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*, um ponto de partida fundamental. O período que antecede o golpe militar de 1964 marca o momento decisivo na linha evolutiva do teatro brasileiro – o processo de acumulação interna resultaria no início da produção de teatro moderno no Brasil, causando profundas transformações no aparelho teatral e na estrutura formal das peças.

Em termos organizativos, a politização do meio teatral extravasou o âmbito do teatro profissional e ensejou a criação dos Centros Populares de Cultura (CPCs), e em termos formais os limites da forma dramática foram superados por uma perspectiva crítica do realismo, que visa dar a ver a dimensão do real não evidente pela concepção hegemônica da realidade (VILLAS BÔAS, 2009, p.7).

Enquanto Villas Bôas (2009) analisa em sua tese o modo como a forma teatral figurou esteticamente a questão agrária brasileira, seu argumento se coloca para nós como fundamental para pensar duas experiências teatrais desenvolvidas pelo CPC: um teatro abertamente de agitação e propaganda (agitprop), cujas reflexões serão desenvolvidas a partir da análise das cenas *Não tem imperialismo no Brasil* e *O petróleo ficou nosso*, produzidas para tratar de assuntos políticos e econômicos imediatos do contexto brasileiro utilizando-se de elementos oriundos da cultura popular; e uma vertente empenhada em aprofundar as experiências estéticas adquiridas pelo público até então, aproximando-se da tese de que o teatro nacional-popular requerido pelo CPC não estava alheio à atuação também nas classes médias e intelectualizadas. O teatro do CPC estava distante de um ação sectária de coerção das classes trabalhadoras e aprofundou nossas experiências com as formas teatrais – os recursos literários e cênicos utilizados em *Brasil, versão brasileira*, de Vianinha, deixam evidente que as experimentações formais passavam a ser vistas na sua mediação com o conteúdo, ou seja, forma teatral passa a ser concebida a partir de seu caráter histórico¹⁴. Ainda que a peça tenha sido apresentada como

¹⁴ Segundo consta no *Relatório do Centro Popular de Cultura*, de 1963, as atividades desenvolvidas pelo CPC envolviam dois tipos de ação: as de teatro para os grupos sociais e com os grupos sociais. O primeiro tipo ainda dividia-se em duas áreas de experiência: “(...) um teatro de agitação e política, focalizando temas imediatos de

teatro de rua, compondo parte do repertório da primeira UNE-volante, a intensa presença de recursos midiáticos nos sugere que o CPC passava a pensar uma dramaturgia também voltada para o ambiente teatral mais convencional, construído por processo constante de pesquisa – os resultados desse tipo de trabalho já haviam sido anteriormente experimentados nos Seminários de Dramaturgia do Arena. Sintomas de que o debate sobre a modernização do teatro naquele momento significava um posicionamento político imediato das classes artísticas e culturais foi a parcial construção da sede teatral do CPC, junto ao prédio da UNE, no Rio de Janeiro, que estava em andamento no momento de sua destruição pelas forças militares, quando o grupo se preparava para a montagem de *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha.

Esses são apenas alguns dos elementos que explicitam a maturidade que atingíamos para aprofundarmos e consolidarmos a nossa experiência com um teatro moderno brasileiro, cada vez mais próximos de um teatro épico amadurecido a partir das experiências de agitprop do CPC.

III.1) Os recursos de formalização cênica da realidade objetiva no teatro de agitação e propaganda do CPC.

Antes de adentrarmos especificamente a discussão do teatro de agitação e propaganda produzido pelo CPC, gostaríamos de levantar algumas questões sobre a aproximação entre política e teatro no Ocidente e suas ressonâncias no Brasil dos anos 1960, discutidas por Iná Camargo Costa (2001) em *Teatro político no Brasil*¹⁵. A objetividade com que autora analisa alguns momentos-chave dessa aproximação – começando na Antiguidade, passando pelo século XIX, pelo teatro americano e chegando nos anos 1960 no Brasil – nos auxilia no esforço de recolocar criticamente o teatro político brasileiro na história do desenvolvimento da cena e dramaturgia modernas, não perdendo de vista, certamente, o que a autora chama de “razões políticas dos inimigos do teatro político”.

A aproximação entre teatro e política é fato observável já na Antiguidade. Segundo Costa (2001), a importância política do teatro presente nas obras de Aristóteles, (especialmente em *Poética*, em *Arte retórica* e *A constituição de Atenas*), a responsabilidade dos

reivindicações populares e denúncias de ações políticas, contrárias aos interesses nacionais, levado em praça pública, em carreta, em comícios populares; e um teatro que, partindo do que já foi alcançado e ganho na dramaturgia brasileira, visa a aprofundar essa experiência no sentido de aumentar seu grau de comunicação enquanto levanta os problemas fundamentais de libertação do nosso povo.” (CENTRO POPULAR DE CULTURA, apud BARCELLOS, 1994, p.448)

¹⁵ O artigo, publicado *online* na Revista Trans/Form/Ação, é uma síntese do argumento desenvolvido no livro *A hora do teatro épico no Brasil* (1996).

administradores públicos em garantir a realização de festivais, a manutenção de grupos de atores, cantores, músicos, e a temática de cunho político presente em peças de dramaturgos como Eurípides, por exemplo, são evidências de que essa dimensão era algo socialmente e teoricamente reconhecido. Na medida em que, durante a Idade Média, o teatro vai sendo cooptado pelo catolicismo, ele passa a ser utilizado, politicamente, como ferramenta de transmissão de passagens importantes da Bíblia, ou seja, como forma de disseminação de uma determinada ideologia, o cristianismo – “(...) com preferência centrada no Novo Testamento (os católicos têm muita dificuldade de enfrentar o Antigo Testamento, talvez porque prefiram evitar a história comum que partilham com os judeus” (COSTA, 2001, p.114) – encarregando-se concomitantemente da censura sobre os assuntos “profanos”, as obscenidades, o grotesco, os gêneros populares, formas e temas que acabaram se popularizando nas ruas.

O teatro convencional como o conhecemos dependeria do nascimento da nova religião moderna para se consolidar enquanto fórmula hegemônica – o mercado. Seria necessária a existência de um mercado interessado em teatro, até então feito nas ruas ou ligados às manifestações religiosas, especialmente católicas, para que ele passasse a se empenhar num aprimoramento de ordem técnica, criando os primeiros prédios, as primeiras companhias de atores, diretores, etc. A apreensão do teatro em termos políticos, teóricos e estéticos, que no século XVIII já havia se transformado em mercadoria, se daria após a Revolução de 1789 – a partir daí foi inevitável que os assuntos de ordem política passassem a fazer parte do teatro, agora patrocinado pela burguesia emergente. No entanto, na medida em que os ganhos da revolução vão arrefecendo e a burguesia se aproxima do catolicismo, o teatro passa novamente a ser importante arma de legitimação da ideologia dominante – o esteticismo é elevado à política de estado. No Segundo Império, após a derrota dos trabalhadores na Revolução de 1848, inicia-se um ferrenho processo de censura a todas as referências às lutas políticas ensejadas pelas classes trabalhadoras, proíbe-se toda manifestação teatral que não se adeque aos preceitos estéticos estabelecidos pela monarquia. Molière e Racine são elevados a grandes modelos de drama e comédia, prosperando o que chamamos hoje de teatro realista.

(...) sob a bandeira da autonomia da arte, na França, o esteticismo surgiu na segunda metade do século XIX como uma política para as artes que está nos antípodas da formulação kantiana: para Kant, a autonomia da arte é sinônimo de liberdade (para tratar de qualquer assunto), enquanto o pressuposto do esteticismo francês é a censura mais feroz (COSTA, 2001, p. 116).

É nesse contexto que surgem os teatros-livres na França, que têm no trabalho de Antoine um de seus grandes momentos de articulação para uma nova linguagem cênica. O teatro-livre

era uma espécie de clube teatral sustentado por seus associados, que contribuía financeiramente para manter um repertório alinhado às contradições que se colocavam frente ao regime estabelecido e livre da censura. Não nos aprofundaremos no surgimento dos teatros-livres na França e na Alemanha, bem como em movimentos como o Naturalismo e o Expressionismo, pois já passamos pelo assunto de forma sintética, ressaltando as tensões entre um novo conteúdo com as formas estabelecidas, no início dessa dissertação. Optamos por percorrer o caminho sugerido pela crítica teatral Iná C. Costa em seu artigo, observando como a política passa a se aproximar do teatro já no contexto do século XX estadunidense e sua posterior chegada no Brasil em meados dos anos 1950.

Embora nos Estados Unidos não se verifique um movimento de ruptura da ordem política como foi a Comuna de Paris ou as Revoluções de 1848, desde o século XIX o teatro esteve ligado a movimentos dos trabalhadores e às agremiações políticas. Essa relação se intensifica e nos anos 1930 toma a forma de um grande movimento cultural de esquerda chamado de “anos vermelhos”.

São desse período organizações teatrais como a New Theatre League e a Theatre Union, que deram espaço a experiências nos moldes das de Piscator e Meyerhold, sobretudo em sua versão *agitprop*, como é o caso até de trabalhos de Orson Welles. Tais experiências, entretanto, foram rapidamente esvaziadas por razões de ordem política e econômica: politicamente, o movimento operário americano não teve condições de sustentar (inclusive no plano econômico) por muito tempo este setor de suas organizações culturais; e economicamente, o mercado teatral e cinematográfico acabou absorvendo os artistas (atores, diretores e dramaturgos) que se “revelaram” no período (COSTA, 2012, p.24).

Muitos dos militantes dessa frente cultural de esquerda acabaram indo trabalhar nas repartições públicas de propaganda no período da Segunda Guerra; no entanto, com o início da Guerra Fria e o período de “caça aos comunistas” decretado durante o governo Truman essa produtiva experiência foi extinta. No campo do teatro, da crítica teatral, da história e do ensino de teatro ressurgiram os princípios do *new criticism* e a reabilitação das peças ‘bem-feitas’ – sinônimos de drama modernizado segundo a receita francesa nos anos 1920 – que alçaram-se como modelos hegemônicos ancorados nos espetáculos musicais da Broadway.

A missão de constituir um teatro moderno assumida pelos jovens artistas e intelectuais brasileiros em meados dos anos 1950 foi, segundo Costa (2001), diretamente influenciada pela experiência do teatro norte-americano – como vimos, especialmente a partir da fundação do TBC. A onda modernizadora que vivíamos no plano econômico atingiu também o campo da produção artística e motivou que o Departamento de Estado viabilizasse a formação de jovens

intelectuais brasileiros em outros países para, posteriormente, atuarem nos setores artísticos e culturais também entendidos como promissores mercados.

Do Rio de Janeiro e de São Paulo foram enviados jovens com bolsas de estudos para os Estados Unidos (Décio de Almeida Prado inclusive). Lá eles assistiram às peças e entraram em contato com críticos e professores de teatro, de modo que, na volta, poderiam, com conhecimento de causa, defender a bandeira da atualização da cena brasileira por meio da dramaturgia americana. Como já tínhamos uma tradição de dependência do teatro francês, nossa cena dos anos 50 se caracterizou por uma interessante acomodação da dramaturgia francesa e americana. A crítica seguiu mais ou menos o mesmo caminho, produzindo uma reflexão mais ou menos franco-americana (Idem, 2001, p.119).

No entanto, na medida em que a realidade social brasileira concreta desaparecia das manifestações artísticas nas suas mais variadas formas, e apesar da onda modernizadora das linguagens segundo as últimas tendências estrangeiras, a guinada à esquerda dada pelo nosso teatro brasileiro nos anos posteriores, mais especificamente em 1958 a partir de *Black-tie*, fugiu inteiramente dos planos esteticistas “franco-americanos”. Isso porque atingíamos um grau de organização da sociedade civil que já não poderia tolerar o caráter falsamente apolítico das expressões artísticas e culturais – não há espaço para a fruição da arte pela arte onde ainda existe fome, miséria e exploração do homem pelo homem.

Foi tudo muito rápido: em 1958, o Teatro de Arena de São Paulo encenou *Eles não usam black-tie*, em 1960, *Revolução na América do Sul* e, em 1962, Vianinha e companheiros fundaram o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. No CPC realizaram-se as experiências mais radicais de teatro que até hoje não foram devidamente analisadas, entre outros motivos, porque elas não correspondem às expectativas dos manuais franceses ou americanos com que continuamos sendo alfabetizados (Ibidem, p.119).

Tendo em vista que os conceitos utilizados pela crítica tradicionalista e esteticista são limitadores da análise do teatro que foge à peça bem-feita, a compreensão do teatro produzido pelo CPC pode ser facilitada se elucidarmos, anteriormente à discussão de sua práxis, alguns pontos teóricos e históricos sobre o desenvolvimento do teatro de agitação e propaganda (*agitprop*)¹⁶ – essa experiência teatral soviética que teve grande influência nos movimentos revolucionários de 1917 e que ganhou grande alcance na Alemanha até meados dos anos 1930 terá, em 1960, as condições necessárias de realização no contexto brasileiro.

Costa (2012) ressalta que já nos escritos de Friedrich Engels (1820 – 1895) podemos identificar alguns pressupostos teóricos sobre a aproximação entre teatro e política e que

¹⁶ “A ideia do *agitprop* é a mais simples possível: consiste em escolher um tema da pauta de lutas – por exemplo, uma greve e seus motivos –, discuti-lo, sintetizar a proposta a ser defendida e elaborar um texto curto, de dez a quinze minutos, a ser apresentado para os trabalhadores no sindicato onde se realiza a assembleia. Agitação e propaganda podem se realizar em função de absolutamente qualquer tema” (COSTA, 2012, p.84).

sustentariam o desenvolvimento de um teatro de agitação e propaganda no contexto soviético do começo do século XX – interessa-nos tal discussão na medida em que ela nos ajuda a solidificar a base necessária para compreendermos sua realização no contexto brasileiro. Para Engels, uma vez que a sociedade não se encontra liberta da luta de classes, não se pode negar a existência da oposição entre uma moral burguesa e uma moral proletária – e essa oposição deveria alcançar o plano dos projetos artísticos e culturais. Assim, a arte comprometida com a causa socialista deveria estar empenhada em abalar as estruturas e a ordem burguesas, de forma a constituir uma cultura e uma arte próprias do proletariado. É evidente que tais pressupostos estão, direta ou indiretamente, na base da constituição do projeto cultural de Lenin quando este propõe a criação de uma literatura própria e abertamente vinculada ao Partido Comunista, e certamente chegaram aos movimentos culturais que ganharam corpo posteriormente na Alemanha durante a Revolução de Outubro de 1918.

O teatro de agitação e propaganda foi concebido efetivamente como uma ferramenta de consolidação dos ideais da Revolução, alcançando um momento de auge especialmente a partir da criação da *Proletkult*, em 1918, quando Lunatcharsky passa a organizar o *front* cultural de ação do Partido Comunista. Ao contrário da atitude de um não-intervencionismo no campo da cultura colocada em prática pelo liberalismo burguês, que insuflou um esteticismo estéril no campo da produção artística elevado à política cultural, no Estado revolucionário essa intervenção deveria se dar alinhada aos interesses dos trabalhadores e do Partido, sendo necessário o combate às ferramentas ideológicas utilizadas pelos inimigos. Destacando as principais formas de atuação do *agitprop* no contexto da revolução soviética, Costa (2012) nos coloca como exemplos as experiências do Teatro Jornal, gênero de grande utilidade especialmente no início do processo revolucionário soviético em que os grupos encenavam as notícias importantes em quaisquer lugares, além da realização de peças didáticas utilizadas para ilustrar os pontos principais do programa bolchevique, bem como as peças de caráter alegórico cujo exemplo conhecido é *Mistério Bufo*, de Maiakovski (encenada em 1918 sob a direção de Meyerhold), também a retomada em chave crítica de peças que compunham a tradição literária hegemônica, politizando o seu conteúdo e realizando intervenções de agitação com o texto reelaborado, entre outras possibilidades.

No entanto, a implantação da NEP em 1921 (a Nova Política Econômica), em que os impulsos de mercado do capitalismo passaram a conviver com as medidas socialistas, e a posterior morte de Lenin em 1924 marcaram o início de um retrocesso nas experiências do teatro de *agitprop* que, até ali, exercera papel fundamental na consolidação do novo regime – o

artista passava a fazer parte novamente do mercado e as armas dos inimigos foram cooptadas e incorporadas no campo teatral. As experiências com o teatro de agitação e propaganda que, na época da guerra civil que antecederia a Revolução de 1917, exerceram um papel fundamental de questionamento, não só levando as massas à detenção dos meios de produção artística, mas também incentivando o surgimento de novas coletividades culturais dentro das organizações civis, foram extirpadas. Durante a ditadura de Stálin, o realismo socialista é imposto como modelo estético, assim definido por Zhdanov:

(...) a arte deveria conjugar o realismo como romantismo revolucionário, através do qual se captaria o movimento transformador da realidade, mesmo que ele só existisse enquanto indícios ou semente. Na quase totalidade das produções culturais, este movimento do real é, sem mais, identificado com o Partido Comunista e seus militantes. Estes passam a ser os “heróis positivos”, obrigatoriamente presentes nos produtos culturais, conforme as leis do modelo realista-socialista. As mulheres e homens de ferro, trabalhadores e revolucionários exemplares, indivíduos sem defeitos, disciplinadamente submissos ao guia infalível, o Partido Comunista. (...) (apud MACIEL, 2004, p.76).

Refletindo as políticas culturais do Partido Comunista Brasileiro, Maciel (2004) coloca que nos anos 1950 a 1955/56, o Partido buscou colocar em prática os preceitos do realismo socialista, buscando instrumentalizar política e ideologicamente os movimentos artísticos; ou seja, seguiu um modelo mais ou menos stalinista. A morte de Stalin em 1952 e a denúncia de seus crimes no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956, farão com que novas políticas culturais sejam pensadas para o Brasil – a proposta é a busca de uma arte nacional e popular que “apesar de não se relacionar geneticamente ao pensamento do filósofo italiano, guarda elementos que, claramente, nos permitem classificá-la como o primeiro passo rumo à consolidação de um projeto cultural nacional-popular, à maneira de Gramsci” (MACIEL, 2004, p.78 – 79). A discussão sobre o conceito proposto por Maciel (2004), bem como alguns possíveis limites de seu uso instrumentalizado para analisar um período tão complexo do movimento teatral brasileiro, é tópico pelo qual já passamos. Tendo em vista que não é nossa proposta medir o quanto o Partido Comunista influenciou ou instrumentalizou o CPC, até porque em termos objetivos essa tarefa é praticamente impossível (e um fato que já levantamos é que a heterogeneidade ideológica e partidária, bem como a auto-reflexão e a crítica coletiva constantes, compunham a parte prática do grupo), por ora destacamos que esse alinhamento do pensamento de esquerda no Brasil pelos artistas e intelectuais engajados numa frente cultural junto às massas populares foi essencial para que as questões da nossa realidade objetiva – um Brasil pouco modernizado vivendo às custas da exploração das classes de

trabalhadores – passassem a ser tema de teatro, mas principalmente, para que o teatro passasse a ser arma de luta dos seus trabalhadores.

Resta-nos ainda apresentar alguns pontos sobre o *agitprop* no contexto alemão, uma vez que parte importante de seu processo de desenvolvimento passa por dramaturgos como Erwin Piscator e Bertolt Brecht, ponto de partida discutirmos o teatro épico e sua chegada no Brasil dos anos 1960. As aproximações entre teatro e política na Alemanha são verificáveis desde meados de 1863, com a fundação do primeiro partido de inspiração socialista no país, a Associação Geral dos Trabalhadores Alemães (*Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein*), por Ferdinand Lassale (1825 - 1864), que, segundo Costa (2012), adotou como prática rotineira o desenvolvimento de atividades culturais com finalidades políticas.

Esse partido inaugurou uma tradição que se manteve em todas as organizações políticas de trabalhadores alemães até 1933 (e foi retomada depois do pesadelo hitlerista): organizar ou patrocinar grupos culturais de trabalhadores e militantes em corais, orquestras, grupos de teatro e outras atividades, como bibliotecas, festas, passeios e assim por diante. Esses grupos socialistas escreviam peças e faziam paródias de músicas conhecidas sempre a propósito de algum assunto ligado a suas lutas políticas. Próximo ao final do século XIX, já havia inclusive grupos e dramaturgos atuando no teatro mais ou menos convencional, a partir da complexa confluência deste processo com o movimento dos teatros livres (Ibidem, p.83).

Esse movimento irá resultar numa tradição de Teatro ou Cena Popular (*Volksbühne*), patrocinada pelo Partido Social Democrata Alemão (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*) durante a República de Weimar (1919 – 1933), que adotará em determinado momento uma política bastante eclética, inclusive se afastando dos temas de agitação. Em reação à política de repertório adotada, alguns grupos optam pelo retorno à radicalização incorporando na produção teatral alemã os procedimentos de *agitprop* utilizados durante a Revolução Soviética de 1917, que chegaram na Alemanha via Partido Comunista (*Kommunistische Partei Deutschlands*). Porém, similarmente aos rumos impostos ao *agitprop* na União Soviética, na Alemanha esse tipo de teatro também passaria a ser combatido, mais ferrenhamente a partir da ascensão de Hitler ao poder em 1933 e o fracasso da revolução socialista. Inúmeros grupos de teatro amadores, de teatro de agitação e propaganda que atuavam nas ruas foram dizimados e os partidos de base socialista e comunista, bem como suas frentes de atuação cultural, foram postos na ilegalidade; outros dramaturgos conseguiram fugir do país e seguiram principalmente para os Estados Unidos numa tentativa de dar continuidade em seus experimentos – é o caso de Piscator e Brecht.

A experiência de Erwin Piscator com o *agitprop* começa durante a primeira guerra, quando ele organiza um grupo teatral com a função de distrair os soldados nas trincheiras. Com

o fim da guerra e o tratado de paz com a Rússia bolchevique, Piscator se aproxima dos soldados russos com os quais toma conhecimento das experiências com as formas de agitação desenvolvidas durante o período da revolução. No retorno à Alemanha pré-revolução, passou a desenvolver essas experiências que rapidamente impulsionaram o surgimento de inúmeros outros grupos.

Os inúmeros grupos que se formaram rapidamente na Alemanha contavam com elenco relativamente pequeno, não trabalhavam com cenários nem figurinos, mas apenas com adereços fáceis de transportar (e de carregar, em caso de necessidade de fugir da polícia, ocorrência comum), assim como procuravam combinar a interpretação, tão esquemática quanto a expressionista, com números musicais (de preferências coros aos quais os espectadores costumavam aderir) que iam dos hinos dos trabalhadores a paródias de canções conhecidas (Ibidem, p.86).

Porém, após o massacre da revolução de 1918, Piscator passou a se dedicar às experiências em espaços teatrais mais convencionais, vinculando-se inclusive ao *Volksbühne* de Berlim. Se por um lado isso representou um retrocesso no que diz respeito às experiências populares de intervenção em espaços públicos, por outro, essa mudança proporcionou novas possibilidades de experiências no plano do processo de produção teatral – Piscator começa a desenvolver no teatro convencional as experiências adquiridas com o *agitprop* e se engaja na realização de um trabalho mais direto com os trabalhadores, que passariam a participar em todas as etapas do processo de montagem das peças. Momento emblemático das experiências realizadas por Piscator e citada por Costa (2012) é a montagem, em 1924, da peça *Bandeiras*, “na qual foram vistas todas as experiências cênicas que apontavam para o teatro épico, como os efeitos da multidão de Antoine, a rebelião que só ficou sugerida em *Os tecelões*, assim como as assembleias e passeatas do teatro expressionista” (Ibidem, p.87). Para tratar de um assunto histórico, Piscator superara a forma do drama – a crítica tradicional reagiu negativamente em relação à montagem, acusando-a de pouca qualidade dramática, com exceção do romancista Alfred Döblin, que percebe o teatro épico como o caminho para uma dramaturgia e um teatro que têm algo a dizer.

Assim como Piscator, Brecht também passou pela experiência da guerra, sendo recrutado em 1917 como enfermeiro (ele era estudante de medicina) – os horrores vivenciados durante essa experiência na função são tema, por exemplo, da *Balada de um soldado morto*. Com o final da guerra, ele passou a participar ativamente da vida literária e política em Munique e Augsburg, sendo eleito membro do Conselho de Trabalhadores e Soldados durante a malograda revolução alemã (de 1918 a 1923) e realizando, entre 1918 e 1920, suas duas primeiras experiências dramatúrgicas, ainda nitidamente vinculadas (em chave crítica e

dialética) ao Expressionismo e ao Naturalismo – *Baal* e *Tambores na noite*. Suas experiências teatrais posteriores estão diretamente ligadas com certa aproximação com o Partido Comunista que, como anteriormente dito, já tinha conhecimento do *agitprop* soviético, momento em que Brecht passa a ser dedicar à produção de suas peças didáticas, cuja compreensão está diretamente ligada à história da República de Weimar. Após o incêndio do Reichstag em 1933, Brecht vai exilado para os Estados Unidos, onde reestrutura as experiências adquiridas até ali com um teatro de intervenção mais imediata, necessário naquela conjuntura política, mobilizando os recursos da forma épica à serviço do conteúdo de suas peças.

Podemos definir teatro épico como sendo a forma teatral encontrada, num processo de aproximadamente 40 anos, por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores, que constitui o mais complexo dos focos narrativos até então experimentados pela cena contemporânea (Ibidem, p.91).

O fato da existência de uma identificação direta entre Brecht e o teatro épico em muito se deve à capacidade do dramaturgo em sintetizar esse processo, teórico e politicamente, ao longo do desenvolvimento de suas peças.

No Brasil, segundo Costa (2001), alcançamos as condições objetivas necessárias que levaram ao florescimento de um teatro de agitação e propaganda e seu amadurecimento apenas na segunda metade no século XX, com a fundação do CPC da UNE em 1962 – embora tenhamos consciência de que uma arte engajada já se desenvolvia no país desde meados do século XIX, com a chegada de imigrantes europeus e conseqüentemente das primeiras ideias anarquistas, comunistas, as primeiras organizações de trabalhadores, etc. No entanto, há uma lacuna histórica sobre esse período que se reflete na rarefação de um *corpus* bibliográfico objetivo, o que reforça a necessidade de um empenho concreto e urgente em recolocarmos criticamente o desenvolvimento do teatro brasileiro em questão. Além disso, embora nosso empenho seja discutir algumas bases teóricas e históricas do desenvolvimento do *agitprop* e analisar a sua realização no Brasil dos anos 1960, não podemos perder de vista a distância contextual que nos separa da experiência soviética, como por exemplo o fato de, no Brasil, o teatro de agitação e propaganda não ter se desenvolvido, ao menos no seu início, sob o estado de ilegalidade, como ocorreu no período da guerra civil nos anos que antecederam a Revolução de 1917; além disso, a luta da classe trabalhadora no Brasil estava longe de ter a mesma dimensão do contexto alemão, ou seja, permanecemos à margem de todo o processo revolucionário de lutas que originou o teatro de Piscator, Brecht, Toller, Kaiser, etc.

Como discutimos anteriormente, a reorganização dos movimentos populares e uma intensa onda de debates na sociedade civil durante os anos 1950, que coincide com o surgimento

de grupos teatrais como o Arena e o Oficina, grupos que não são patrocinados pela burguesia frequentadora do TBC, são sinais de que as pautas econômicas, políticas e culturais da classe dominante passam a ser questionadas. Passada a crise de ordem financeira que levou o Arena à encenação de *Black-tie* em 1958, os artistas e intelectuais engajados com o teatro passaram a se debruçar arduamente sobre a necessidade de pensar a nossa dura realidade social e a sua relação com as produções artísticas. Não é forçoso pensar que os intelectuais brasileiros dessa época passam a ter contato maior com o teatro épico de Bertolt Brecht produzido na Alemanha – não só por conta da montagem de *A alma boa de Setsuan*, no Teatro Maria Della Costa, mas também porque integrantes de grande peso no Arena – como Vianinha e Guarnieri – foram militantes do Partido Comunista Brasileiro e não estavam alheios aos feitos do teatro político produzido na Europa no começo do século XX. Além disso, intelectuais estrangeiros que para cá vieram, como Anatol Rosenfeld, Gianni Ratto e Ruggero Jacobi, entre outros, estavam familiarizados com essas questões. Em entrevista concedida a Casa de las Americas, de Havana, na ocasião em que vencera um concurso internacional de dramaturgia com a peça *Quatro Quadras de Terra*, em 1964, – a peça foi escrita em 1963 – Vianinha responde ao entrevistador sobre suas preferências em relação a autores estrangeiros: “Bertolt Brecht, Sean O’Casey, Bertolt Brecht, Arthur Miller, Bertolt Brecht.” (VIANNA FILHO, 1981, p.292).

No teatro produzido pelo CPC era claro certo intuito didático. Seu caráter imediatista lhe rendeu uma atitude materialista – o grupo partia das necessidades reais e imediatas da vida para construir suas peças, num trabalho quase que em série de reorganização do caos social que se avultava, de forma a tornar as contradições e as relações de opressão visíveis ao público. Para tratar das questões históricas, das determinantes da situação do trabalhador brasileiro, dos oprimidos no campo, das mazelas da educação brasileira, teve de recorrer à história – aos elementos épicos – sendo inevitável fazer do drama coisa do passado. E não se furtou do aprimoramento das táticas de intervenção direta, de agitação, de expressar e fomentar a ação e a politização das massas dentro do processo social em que estava inserido; muito mais Piscator, devido a seu declarado teor político e de agitação e propaganda, do que propriamente Brecht (PEIXOTO, 1989, p.11) – embora nos pareça que Peixoto (1989) não esteja se referindo às peças didáticas de Brecht, também de caráter mais materialista e imediato, quem sabe ponto de convergência entre o dramaturgo alemão e as práticas de intervenção no debate político do CPC. É certo que essa experiência foi fundamental para o desenvolvimento posterior do teatro brasileiro, pois ainda que o golpe tenha interrompido criminosamente essa nossa experiência, e apesar de todo o empenho em desqualificar nossa arte popular engajada, o CPC apontou

caminhos concretos da possibilidade das classes populares construírem suas próprias formas de representação política e estética.

Assim, partindo da análise de duas pequenas cenas, *Não Tem Imperialismo no Brasil*, de Augusto Boal, e *O Petróleo ficou Nosso*, de Armando Costa, ambas produzidas para serem encenadas na rua, pretendemos, nos comentários a seguir, nos desviar tanto dos caminhos esteticistas e reacionários – que acabam por esterilizar muitas vezes a significação de uma determinada obra de arte ao interpretá-la a partir dos padrões tradicionais de análise, suprimindo as peculiaridades do contexto histórico e sociológico na qual se insere – quanto dos caminhos que buscam reflexos diretos entre o conteúdo artístico e determinada corrente ideológica, como ocorre, por exemplo, pela aproximação muitas vezes artificial entre o teatro do CPC e as teses defendidas pelo Partido Comunista em meados dos anos 1950, que resultam algumas vezes numa identificação apressada do grupo com o realismo socialista.

Para além dos posicionamentos extremos, direcionamos nossa análise para a tensão existente entre o conteúdo das peças do grupo, que é social, imediato e contingente, e a forma como esse conteúdo é materializado de maneira a se aproximar do público popular e garantir a sua conscientização política através da arte. Em ambas as composições, o imperialismo norte-americano onipresente e a contra-revolução em andamento no país são os verdadeiros protagonistas, organizados a partir de recursos da farsa, da sátira e da caricatura explícita.

É fundamental para a compreensão das cenas alguns esclarecimentos históricos acerca desse processo de contra-revolução que começava a ser articulado no país. Se o século XIX foi o período das revoluções liberais, o século XX seria marcado pelas revoluções socialistas, tendo em vista que os conceitos de igualdade e liberdade que fundamentaram as Revoluções de 1776, nos Estados Unidos, e a Revolução Francesa, em 1789, não correspondiam à realidade objetiva da grande massa proletária que surgia com o advento do capitalismo, já no final do século XIX e começo do XX. Não tardaria para que ideias reformistas e revolucionárias (comunistas, socialistas, anarquistas etc.) surgissem como críticas à liberal-democracia e ao sistema econômico capitalista. Segundo Ayerbe (2004), o caminho seguido pela União Soviética com a Revolução de 1917 e sua disseminação após a Segunda Guerra Mundial alarmou e certamente inspirou processos revolucionários também na América Latina e no Caribe, culminando, por exemplo, na Revolução Cubana de 1959. A contra-revolução colocada em prática no Brasil a partir do final dos anos 1950, com auxílio norte-americano, tem como um de seus tentáculos o abafamento de todo conteúdo ideológico produzido no contexto das revoluções proletárias do início do século XX; mesmo antes do golpe de 1964, é possível identificar que haviam planos

estratégicos para manter a América Latina uma colônia de exploração e de mercado consumidor para produtos e quinquilharias do capital. A experiência de Cuba inaugurou novas perspectivas econômicas, políticas e sociais nos países latino-americanos, inclusive no Brasil, e serviu de base ideológica para a articulação dos ideais que sustentariam a criação do CPC.

Após a superação da crise do pós-Segunda Guerra Mundial durante os anos 1950, os países da América Latina e do Caribe passaram a sofrer as transformações que se operavam na economia internacional. Durante os anos de guerra e de reconstrução, a venda de produtos primários para os países europeus sustentou a economia dos países latino-americanos. No entanto, a recuperação das economias no pós-guerra e o crescimento do capitalismo acabaram por diminuir drasticamente essa relação – “As periferias capitalistas tornam-se alvos de crescente interesse, seja como consumidores de produtos seja como receptores de investimentos para a instalação de filiais de empresas multinacionais.” (AYERBE, 2004, p.15). Inicia-se uma fase de pressão externa em favor da abertura das economias para a penetração do capital estrangeiro, principalmente por parte dos Estados Unidos, colocando em xeque as possibilidades de desenvolvimento interno iniciado anteriormente. Cuba será tomada como exemplo de resistência ao mostrar que um pequeno grupo de guerrilheiros poderia ser capaz de derrotar um governo repressivo e anti-popular, que a conquista popular do poder estatal seria capaz de desencadear um dinâmico processo de transformação socialista e que a revolução deveria se pautar no fortalecimento interno e na solidariedade das forças progressistas e dos países socialistas.

No Brasil, as reformas de base propostas pelo governo de Jango alarmaram parte dos militares, aliados aos setores econômicos favoráveis ao capital estrangeiro, sobre a possibilidade da articulação de uma revolução de base socialista aos moldes de Cuba. No que diz respeito ao debate sobre a constituição de um movimento alinhado com a realidade e as problemáticas contingentes relativas ao povo, o imperialismo também já se mostrava como o principal entrave na possibilidade de uma revolução em nível cultural, uma vez que o domínio dos meios de comunicação brasileiros estava à mercê de seus interesses¹⁷. Daí a necessidade urgente da formação de um *front* cultural de esquerda à serviço da elevação da consciência das massas sobre as forças em jogo naquele contexto, uma vez que a dominação dos meios de

¹⁷ Relata Gullar em *Cultura posta em questão*: “Quando filmava *Deus e o Diabo na terra do Sol*, no sertão da Bahia, Glauber Rocha encontrou, num povoado, um camponês que lhe disse: “Se vier a revolução, fico com os americanos. Os comunistas são maus. E a reforma agrária é coisa de comunista.” O cineasta ficou surpreso. Além das poucas casas o povoado tinha apenas um posto e garagem de caminhões da Coca-Cola e junto da igreja, uma cabine de cinema. Pois foi nessa cabine, onde passam filmes em 16mm contra a revolução cubana, contra a China e URSS, e louvando os norte-americanos, que aquele camponês sem terra aprendeu a ser contra a reforma agrária e a favor do latifúndio que nem o ensina a ler...” (GULLAR, 2006, p.35)

divulgação por forças estranhas à superação do subdesenvolvimento do país impediam que o povo tomasse conhecimento e se posicionasse conscientemente acerca das questões que lhes diziam respeito.

Questões fundamentais como a da reforma agrária ou da remessa de lucro são sistematicamente deformadas, a fim de que o povo não tenha a visão clara do problema... Como enfrentar tal situação, como esclarecer a opinião pública? Esta é uma das funções da cultura popular que, para cumpri-la, lança mão de todos os meios ao seu alcance: a peça de teatro, o poema, a gravura, a música, o cinema, o livro etc. E aí está outro aspecto nacionalista da cultura popular (GULLAR, 2006, p.29 – 30).

O trecho destacado de Gullar foi retirado do livro *Cultura posta em questão*, já visto, e expõe o contexto em que se desenvolveu o teatro de agitação e propaganda do grupo – havia uma “função” clara e objetiva a ser alcançada com a arte nacional-popular desenvolvida pelas classes artísticas e intelectuais nas suas mais variadas frentes, e dentre elas, o teatro foi das mais notáveis. Na União Soviética o *agitprop* foi utilizado como uma arma ideológica para se estabelecer o processo revolucionário; na Alemanha ele precede um processo revolucionário que será mais tarde massacrado pela ascensão da extrema-direita. No Brasil, ele foi um passo essencial dado pela classe intelectual e artística em direção à elevação da consciência crítica das massas trabalhadoras e dos próprios intelectuais. Não podemos comparar o nível de desenvolvimento cultural que as classes proletárias haviam atingido na Europa e na União Soviética com a condição da classe trabalhadora brasileira, uma vez que, como vimos anteriormente, ainda estávamos longe de um movimento revolucionário efetivamente organizado a partir das bases; além disso, passamos longe de movimentos como a criação dos teatros-livres, do Naturalismo e do Expressionismo, momentos de grande crítica aos moldes da arte tradicional e que se desenvolveram no seio dos movimentos de classe. E muito da temática presente em nosso teatro *agitprop* é, direta ou indiretamente, um alerta sobre a necessidade de mobilização frente às forças reacionárias que conjugavam militares, parte da burguesia e o capital estrangeiro e que se articulavam para a contenção de processos revolucionários de cunho socialista.

A cena *Não Tem Imperialismo no Brasil*, reescrita em meados de 1962 a partir de um dos episódios de *Revolução na América do Sul*, foi composta por Augusto Boal e fez parte do mural intitulado *Miséria ao Alcance de Todos*, de Arnaldo Jabor, para compor o repertório de peças escritas para serem encenadas na rua. O título já deixa claro o terreno onde estará assentado o conteúdo da peça: a questão do imperialismo norte-americano e a entrada do capital estrangeiro no Brasil, discussão que permeará inúmeras composições do grupo e que também

será o cerne do debate da esquerda que aqui ganhava corpo, especialmente no Partido Comunista Brasileiro.

(...) no nível político é impossível pensar o CPC fora dos nem sempre nítidos contornos que assumia, no Brasil de 1961 a 1964, o projeto de reformas de base e de desenvolvimentismo nacional frente a um reordenamento monopolista do capitalismo internacional e especialmente em face de uma agressiva redefinição do imperialismo norte-americano em relação à América Latina após o triunfo da Revolução Cubana, em janeiro de 1959 (PEIXOTO, 1989, p.10).

A peça é construída através da articulação de três personagens em cena: o Homem 1, que acha que não tem imperialismo no Brasil, o Homem 2, convicto de que há imperialismo no Brasil, e Ele, uma alegoria do capital estrangeiro. Enquanto o Homem 1 acusa o Homem 2 de ser comunista por insistir na defesa da tese da existência de imperialismo norte-americano, o personagem Ele aparece na cena, com sotaque notadamente estrangeiro, e aos poucos vai cobrando do Homem 2 os serviços prestados pelos Estados Unidos ao Brasil – o cigarro Souza Cruz, a salsicha Swift, a Coca-cola, o fermento Bhering, a sola de sapato Goodyear, a iluminação elétrica da Light e assim por diante. Após estar nu de tanto pagar a Ele, referência escancarada à exploração aberta do capital estrangeiro, o Homem 1 continua a defender, cegamente, que não há imperialismo no Brasil. É na maneira de organizar esse conteúdo que observamos o posicionamento político do grupo.

O conteúdo da cena é inescapavelmente político e parte da realidade econômica imediata, cuja complexidade nem sempre permitia uma assimilação fácil, ainda mais enquanto conteúdo literário. A forma encontrada pelo CPC para a materialização formal desse tema foi fazer piada das nossas mazelas, provocando, por um lado, talvez certo estranhamento, mas por outro, subvertendo sua fácil aceitação popular e facilitando sua entrada nas organizações sociais enquanto ferramenta de politização necessária; afinal, não se pode negar que em meados de 1962/3 o esquema repressivo da contra-revolução já estava em andamento.

Por ser parte de um mural maior de peças, mas com significado independente do todo, fica explícito o seu caráter fragmentário. Ou seja, a exibição não visava ao encontro de uma verdade absoluta, de subjetivar um assunto coletivo por sua natureza, nem mesmo à apresentação de uma ação linear, encadeada, mas sim a uma espécie de colagem, de organização em curvas – uma cena que pode ser vista por si só, mas suficiente para instaurar o momento de reflexão, de desnaturalizar o sistema, de apontar o dedo aos opressores sem perder de vista o caráter de arte popular. A cena foi adaptada de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, escrita em 1960 e apresentada no Teatro de Arena, em São Paulo. Na ocasião, o personagem José da Silva, desempregado e passivamente esfacelado pelo capitalismo opressor, está em seu

quarto adoentado, quando um anjo, também alegoricamente referindo-se ao capital estrangeiro, adentra os aposentos e cobra taxas pela utilização dos serviços americanos, até Zé da Silva ficar somente de cuecas. Aliás, a presença do personagem estrangeiro aludindo ao imperialismo na dramaturgia brasileira pode ser observada já em *Os Dois ou O Inglês Maquinista* (1871), de Martins Pena, evidenciando talvez os primórdios de uma tradição crítica na comédia brasileira, passando por *Caiu o Ministério!* (1883), de Joaquim José França Júnior (1838 – 1890), e chegando ao impagável (em todos os sentidos) americano de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.

Embora a pequena cena seja construída basicamente num tom cômico e jocoso da piada tradicional, *Não tem Imperialismo no Brasil* mantém através de recursos cênicos e literários o distanciamento necessário para que o público perceba a sua crítica social. Chama atenção a não subjetivação dos personagens, o que deixa claro o desvio do drama intersubjetivo e das premissas tradicionalistas de se fazer teatro. Os conflitos explícitos na peça não são individuais – ou seja, as razões dos Homens 1 e 2 são de ordem histórica e coletivas, lançadas para fora dos limites do palco. E não são conflitos de um sujeito determinado, de um sujeito próprio – são conflitos da nação, são conflitos dos Homens brasileiros e que ultrapassa 1 ou 2. E se de um lado estão os Homens, do outro, está Ele – o personagem que sorrateiramente vai se aproximando do Homem 1, inconsciente à malévola ação do imperialismo, até roubar-lhe a própria roupa do corpo e seus sonhos, junto com a consciência. A naturalização da exploração capitalista, ainda mais forte em país subserviente ao que tem a chancela do estrangeiro, é exposta diretamente, como cegueira seletiva – típica do apagamento resultado da ideologia – enquanto a personagem que dá nome à objetividade material da exploração é desqualificada como comunista, seu discurso como ideológico. Há um desmonte impiedoso e cirúrgico desse quadro de horrores nacional que, afinal de contas, continua tão atual no século XXI, como acompanhamos na polarização da eleição brasileira de 2014. A forma ágil, paródica, ridícula, para fazer produtivo o mecanismo do desmonte é um achado estético, e deve muito às formas de agitprop. A mão opressora do capital estrangeiro é desvendada em chave bastante irônica, sem privar-se do cômico e de inúmeras piadas – estratégia importantíssima para a manutenção do efeito didático pretendido pelo grupo, já que a risada aproxima o público. Segundo Anatol Rosenfeld,

Para rir, quando alguém escorrega num casca de banana, estatelando-se no chão, ou quando um marido é enganado pela esposa, é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres (ROSENFELD, 2009, p.157).

O cômico, no caso da peça de Boal, acaba por colocar em evidência a contradição social que a cena toca: o espectador é levado a rir de sua própria opressão, de sua subserviência ao capital estrangeiro, da inconsciência do cidadão em relação às transações econômicas do país, que paga ao cobrador internacional sem questionar. Nem mesmo o produto mais genuinamente brasileiro, o café, está livre da dominação do capital estrangeiro, pois, segundo Ele, o café é “Feito aqui, mas controlado pela American Coffee Company” – impossível não pensar na crise da economia cafeeira dos anos 1930. Por fim, através da aparição desses inúmeros paradoxos, com contrastes colocados lado a lado, o Homem 1 continua insistentemente na sua inconsciência da dominação do capital estrangeiro: ele segue acreditando que não há imperialismo no Brasil. Há ou não há? A peça do CPC escancara sua existência entre nós através da ridicularização sobre aqueles que ainda pensam que o imperialismo não existe. A exposição explícita da atitude imperialista entra em contradição com a negação do próprio explorado, e parte do efeito cômico vem dessa incongruência da práxis com a ideologia, à qual todos estamos submetidos.

Outra composição dramática do CPC bastante interessante no que diz respeito à apropriação e transformação das formas tradicionais enquanto recurso formal para tratar da luta de classes é a cena *O petróleo ficou nosso*, de Armando Costa, escrita em meados de 1962 para compor o mural *Imperialismo e Petróleo*. Aqui, dois recursos anteriormente debatidos voltam a se repetir: o caráter fragmentário e a presença de personagens coletivos e não subjetivados, dispensando a retomada de sua função enquanto desvio do teatro tradicional e subjetivista. Compõe a cena um Velhinho, Seis Populares, Quatro Policiais, uma Mulher e quatro Nacionalistas, que organizam um protesto em prol da nacionalização do petróleo. Na rua, eles se preparam para armar em praça pública uma simbólica torre que se refere às refinarias, quando são importunados pela violenta ação repressiva policial. Após o discurso progressista de uma militante, denominada a Mulher, a tropa de choque da polícia invade a cena e leva todos os Nacionalistas. O Velhinho, que desde o início da ação estava escondido atrás do muro, usa a tinta da lata que carregava para deixar o protesto pintado no tapume: “O Petróleo ficou nosso”.

A questão do petróleo no Brasil só fica evidente quando compreendida conjuntamente com a ação do capital estrangeiro no país. Havia, desde meados dos anos 1930, a briga pela nacionalização da exploração de petróleo, bem como as tentativas de sua exploração pelo capital privado em inúmeros estados do Brasil, além da acusação de sabotagem americana na construção das refinarias nacionais. O fato é que a partir dos anos 1950 começam a avultar uma série de críticas em relação à subordinação da Petrobrás aos interesses do capital estrangeiro,

que não só estavam de olho nas reservas minerais do Brasil e da América Latina em geral, mas também de monopólio na área da pesquisa. Além disso, havia uma direta influência da Revolução Cubana nos debates políticos de esquerda que aqui se estabeleciam. Essa temática será retomada em inúmeras peças do CPC, como por exemplo, *Brasil versão Brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, composta também para o setor itinerante do grupo, mas que aponta um momento de experimentação no grupo tendo em vista a quantidade de recursos midiáticos utilizados na montagem.

Em *O Petróleo ficou Nosso*, a quebra da ilusão cênica é premissa do desenvolvimento da ação em si: dois elementos do coro colocam no fundo da cena um muro em branco. Não há o que esconder: trata-se de ficção, de teatro, ainda que fale da vida política brasileira. Ou seja, o cenário não apoia a ação a fim de criar um espaço ilusionista, mas cria ambientes que provocam no público o questionamento crítico da ação cênica.

O personagem Velhinho adentra o espaço cênico escondendo uma lata de tinta com um jornal, e permanece num canto do palco disfarçado durante todo o desenvolvimento da ação. É dele o ponto de vista da cena, de quem se mantém na luta se escondendo dos mecanismos de repressão, esquivando-se do enfrentamento direto com os guardas como fazem os personagens Nacionalistas. Mas sem tom idealista, pois não pretende ser herói ou mártir. Sorrateiramente escondido, esse ator/narrador assiste à manifestação popular que se desenvolve em cena: a repressão às manifestações públicas e a violência do Estado burguês estão presentes durante toda a cena. A posição social do Velhinho é certamente a dos oprimidos, mas somos levados a compreender as razões de suas precauções. A mensagem “O Petróleo é Nosso” deixada por ele no muro branco posto no palco pelos elementos do coro no final da peça é, por si só, elemento que acaba por literalizar a cena, comentando a ação, esboçando seu pano de fundo social.

A articulação do protesto entre os Nacionalistas populares é o momento em que vem à tona a realidade social dos militantes. Através de seus diálogos confusos, por conta da situação que se arma, configura-se um mosaico dos sujeitos que marcham em prol da nacionalização do petróleo: Zelinda, mulher de raça que “quando precisa deixa o filho com a comadre e vem pra rua” (COSTA, 1989, p.34), Saturnino e Pé de Bosta são alguns dos integrantes da marcha. A agitação começa quando os Nacionalistas armam, então, a torre de petróleo feita de papel na praça, espécie de símbolo da luta, enquanto o personagem Velhinho, disfarçando-se dos policiais, grita palavras de ordem. Sob violenta repressão policial, a personagem Mulher entra em cena, uma voz de intenso tom idealista, líder do movimento, proferindo um longo discurso sobre a necessidade de se continuar a luta pela nacionalização do petróleo, até ser atingida por

um disparo. Talvez a luta tivesse sido realmente abafada pela força policial, não fosse pelo ponto de vista central da peça, o Velhinho, que deu continuidade à causa, estampada na frase escrita por ele no muro.

Enfim, a análise das peças produzidas pelo Centro Popular de Cultura, mesmo de pequenos textos produzidos com o intuito de agitação e propaganda como *Não tem Imperialismo no Brasil* e *O Petróleo ficou Nosso*, revelam que sua simplicidade, tida por certa parcela da crítica e por alguns ex-integrantes do grupo como negativos, deve ser compreendido segundo o intuito primordial do CPC – o contato imediato com as massas populares e a sua politização em relação às problemáticas sociais levantadas no Brasil dos anos 1960. O *agitprop* desenvolvido na Rússia no contexto da Revolução de 1917, motivado pelo desejo de participação efetiva dos movimentos de operários e das organizações culturais independentes no processo de estabelecimento do novo regime, aprimorou os mecanismos de comunicação imediata com o público através de um teatro que partia das formas populares, em especial as formas curtas e ágeis, para inserir conteúdos políticos e contingentes. Da União Soviética esse teatro disseminou-se por outros países, ganhando força especialmente na Alemanha nos anos que antecederam a ascensão da extrema direita, o que o levou a adotar também um perfil mais radical. No Brasil, o CPC retoma os pressupostos do *agitprop* a fim de levar à cabo a consolidação de uma arte nacional-popular à serviço da emancipação das classes subalternas – ideia que não está desligada da política cultural adotada pelo Partido Comunista a partir dos anos 1960 quando se opta por uma hegemonia do proletariado numa frente nacionalista. Para além da falta de padrões estéticos, como quis certa parcela da grande crítica, no mínimo, o CPC trouxe a novidade de um ativismo cultural de rua, misturando ao ambicioso projeto de arte popular e uma prática de intervenção nas forças históricas em jogo naquele momento (GARCIA, 2006, p.18). Ao dedicar-se a descortinar as contradições históricas brasileiras, o teatro político do CPC teve que repensar a sua forma, levando o público a tomar também decisões e assumir também uma posição social frente à arte e à cultura. E o lado escolhido pelo CPC foi, desde o início, o da revolução.

III.2) *Brasil versão brasileira: aproximação entre teatro e política em questão*

O debate acerca do teatro político no Brasil produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE entre os anos de 1961 e 1964 desenvolveu-se numa arena de concepções críticas em determinados momentos bastante contraditórias, na qual a fixação pela afirmação de uma incapacidade estética por parte da crítica, ou mesmo a ideia de um simplismo exagerado e

inocente do grupo devido ao seu engajamento militante, acabou por escamotear o estudo de sua dramaturgia no âmbito da pesquisa acadêmica. É comum que os polêmicos materiais teóricos produzidos por Carlos Estêvam Martins e Ferreira Gullar sejam tomados como palavras de ordem por uma parcela da crítica no que diz respeito às concepções artísticas do grupo, caminho do qual nos desviamos. Embora a discussão adentrasse conceitualmente a diferenciação entre a arte popular e a arte popular revolucionária, ou mesmo os conceitos de cultura e povo, a heterogeneidade do grupo e a complexidade formal do teatro produzido pelo CPC, do qual não se descarta as peças de agitação e propaganda, impossibilitam o engessamento da discussão acerca da dramaturgia do grupo, que deve ser analisada levando-se em conta o conturbado período que antecede o golpe militar em 1964, bem como suas posteriores ressonâncias.

Retomando aspectos já discutidos, o Centro Popular de Cultura da UNE surge num efervescente momento político, econômico e social brasileiro em que avulta também o fortalecimento de uma contracultura de esquerda, formando um fértil bloco de arte de resistência não pouco contraditório, diverso e singular em contraposição ao “endireitamento” progressivo do país. Segundo Peixoto (1989, p.10-12), o CPC não foi um grupo monolítico e homogêneo, sendo expressão do conturbado contexto brasileiro político, nacional e internacional e cultural. Assim, estudar o teatro do CPC significa não perder de vista os projetos de reformas de base e de desenvolvimentismo nacional que ganhavam força frente às iniciativas imperialistas norte-americanas, a Revolução Cubana e o embargo dos EUA ao país, a formação das Ligas Camponesas, a disseminação do pensamento marxista, visto o crescimento do Partido Comunista e o surgimento de outras linhas no movimento como a Aliança Nacional, o movimento concretista e neo-concretista e seu conceito de nacional/exportação – oposto ao nacional/popular difundido pelo CPC.

Ao pleitear um teatro genuinamente político, identificado com a conscientização das massas e a propagação de uma arte nacional, popular e engajada, o CPC apropriou-se de recursos cênicos, muitas vezes anti-ilusionistas, bem como revisitou as formas populares de expressão cultural como o teatro de revista, a comédia popular, os autos catequéticos, dentre outras. O objetivo primordial era garantir o pretendido efeito didático, de acompanhar no plano da dramaturgia e da cena as mudanças políticas, econômicas e sociais que o Brasil enfrentava. A mudança de conjuntura contextual recolocava novos temas a serem enfrentados pelo teatro, o que trouxe à tona a reflexão acerca da teatralidade em um momento de radicalismo necessário.

Podemos observar na dramaturgia e na cena do CPC, especialmente pós-UNE-volante, um avanço em relação à sua própria teoria, pois ao procurar realizar o plano de ação idealizado,

ainda eram inúmeras as dificuldades para se consolidar uma recepção positiva do teatro engajado com nossa contraditória e complexa realidade social. Em depoimento à Barcellos (2004), Chico de Assim anota que eles (do CPC) achavam que estavam lado a lado com o povo, mas que essa não era a única realidade observável em suas apresentações – muitas vezes, eles falavam para eles mesmos. Vianinha, inclusive, passa a reavaliar e amadurecer um teatro dialético, pensado em termos formais épicos, como em *Os Azeredo mais os Benevides*, peça que estava sendo ensaiada para a inauguração da sede do CPC, junto ao prédio da UNE, incendiado e destruído em 1964.

No entanto, a agitação e a propaganda imediatas não foram horizonte único seguido pelo CPC e essa consciência fica clara retomando algumas discussões que se fizeram presentes tanto nos relatórios do grupo, em seu material teórico e em seus textos de intervenção. Em primeiro lugar, no *Relatório* de 1963 (apud BARCELLOS, 1994) a consciência da necessidade de aprofundar as experiências cênicas é tópico bastante enfático – se por um lado o *agitprop* cumpria uma função mais objetiva e alinhada com as contingências objetivas, havia também a necessidade de um teatro que “visa a aprofundar essa experiência no sentido de aumentar seu grau de comunicação enquanto levanta os problemas fundamentais de libertação do nosso povo” (p.448). Carlos Estêvam Martins, em *A questão da cultura popular*, também sugere o aprofundamento do grau de comunicação de uma obra da arte nacional-popular revolucionária; no entanto, este deve ser concebido a partir do nível de desenvolvimento real de uma determinada sociedade e nunca como imposição de uma visão estética alheia às suas possibilidades de apreensão. O aprofundamento da linguagem estética do teatro poderia ser o caminho de aproximação entre uma classe média intelectualizada com a realidade problemática das classes sociais populares e com a necessidade de se formar um *front* cultural capaz de elevar a consciência do jogo político e econômico daquele momento. Gullar, em *Cultura posta em questão*, reconhece em certa medida a relativa autonomia da obra de arte, e mais, o caráter histórico das formas teatrais – o problema não seriam as vanguardas em si, mas o vanguardismo que afasta a capacidade significativa da obra das camadas populares, ou seja, arte para uma seleta parcela atendida com as mais novas técnicas de expressão empenhadas, conscientemente ou não, em legitimar as ferramentas ideológicas da burguesia. Em *Do Arena ao CPC*, publicado na Revista *Movimento* em 1962, Vianinha reconhece a necessidade de se buscar novas formas capazes de dar conta da realidade brasileira sem cair no simplismo, no imediatismo – “O teatro político popular precisa ir além. (...)” (VIANNA FILHO, 1983, p.95).

Esses são alguns argumentos que nos estimulam a investigar esse processo de

aprofundamento, desde o Arena, das experiências com um teatro nacional-popular e que ganha uma conotação explicitamente política no CPC, de acumulação crítica, teórica e prática verificável em peças como *Brasil versão brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, encenada em 1962 durante a 1ª UNE-volante¹⁸. Embora os registros oficiais do grupo relatem que as suas encenações foram prejudicadas por certo amadorismo – em se tratando de aparato técnico –, a recorrente utilização de recursos midiáticos (principalmente projeções de *slides* e voz) sugere que um teatro para um espaço específico estava na linha de horizonte do grupo e concomitantemente a possibilidade de realização de novas experiências, de trabalhos com novas práticas de produção, de novas formas de materializar o conteúdo urgente. Essa entrada do teatro de agitação e suas técnicas (até então feitos em espaços públicos) nos espaços convencionais foi fato concretizado por Piscator na Alemanha e que resultou, em grande medida, no teatro épico, teorizado por Brecht, algo que se comunica com a proposta da peça em análise.

Segundo Villas Bôas (2009), no plano da dramaturgia ela coloca pela primeira vez em cena uma assembleia de trabalhadores, algo que em *Black-tie* fica em segundo plano que, como discutimos anteriormente, decorre da forma utilizada por Guarnieri. Em termos formais, os elementos do teatro de agitação e propaganda são reorganizados dentro de uma estrutura épica; em termos políticos, dois anos antes do golpe de 1964 ela coloca no centro do debate a política de alianças de classes levada à cabo pelo movimento de esquerda, antecipando ponto decisivo do descaminho que tomou a possibilidade de uma revolução socialista no Brasil. Tais argumentos são suficientes para nos levar a olhar esse momento de produção do CPC com maior acuidade, reiterando a ideia de que a aversão da crítica em relação às aproximações entre teatro e política no Brasil – como coloca Costa (2012), até meados de 1967 Décio de Almeida Prado não reconhece positivamente a aproximação da cena brasileira com o teatro épico – muito se deve à incompreensão dessa nova forma do teatro que não apenas apresenta as relações, mas se interessa por suas determinantes históricas e sociais.

Do ponto de vista temático, e já adentrando o seu caráter político, vale retomar que o teatro do CPC partia da realidade emergente e sua peça *Brasil versão brasileira* não passa indiferente às questões centrais do debate político naquele momento: a nacionalização do petróleo, a entrada do capital estrangeiro e a aliança dos movimentos de esquerda com a burguesia. Compondo ainda o complexo quadro da análise da peça, segundo Iná Camargo

¹⁸ Segundo os dados do relatório do grupo disponibilizado por Barcellos (1994), “Foram 45 apresentações para 16 mil espectadores, em todas as capitais brasileiras, exceto São Paulo, Cuiabá e Niterói” (CENTRO POPULAR DE CULTURA, apud BARCELLOS, p.447).

Costa (1998),

Do ponto de vista do conteúdo é também possível ver que o militante do Partido Comunista preservava sua independência político-artística: enquanto a política oficial do partido era sua aliança com a burguesia nacional, Vianinha mostra que, na hora do ‘vamos ver’, a burguesia local prefere seus parceiros internacionais, tentando eliminar, inclusive a tiros, o líder trabalhador, inimigo da classe (COSTA, 1998, p.186).

Já de início, chama-nos a atenção o título da peça, que escancaradamente coloca em perspectiva crítica o próprio país, pois, a julgar por ele, há uma versão externa do Brasil, de um Brasil aberto ao imperialismo, que vê nosso subdesenvolvimento como espaço para crescermos, não como constituído pelo próprio capitalismo. Além disso, ele ironiza com os filmes em que se fala ‘versão brasileira’, especialmente aqueles exibidos pela mídia manipuladora e alinhada aos interesses do capital que naquele momento legitimaria, através de sua programação e propaganda, o golpe militar de 1964. A redundância no título alude também ao absurdo objetivo de nossa construção identitária depender do olhar de fora introjetado em nossas elites – como não pensar que a versão tradicional da elite do que seja o Brasil é construída pela grande mídia, que é subserviente até os dias de hoje, a ponto de evitar temas e questões fundamentais simplesmente não as noticiando? Enfim, o título traz a ideia explícita de uma coletividade, um país, mas a chave não é patriotismo às cegas, e sim uma avaliação nua e crua de forças em confronto pelo significado, em grande medida atuando no campo simbólico (o que é o Brasil), o que Vianinha leva para o alegórico, ao retirar a pátina metafísica do universal (BRASIL).

Existem três forças políticas principais confrontadas na peça: a burguesia nacional/industriais do petróleo (representada pelos personagens Vidigal, Presidente da República, Prudente Sotto, presidente do Banco do Brasil, e pelos Capitalistas 1, 2 e 3), o capital estrangeiro (representado pelos personagens Lincoln Sanders, representante da Esso no Brasil e por Walter Link, responsável pelas pesquisas da Petrobrás) e as lideranças sindicais do movimento operário (representado pelos personagens Claudionor, militante da ala católica do sindicato; Diógenes e José, representantes do Partido Comunista, Espártaco e Tiago, representando uma ala de esquerda jovem). Porém, para que os conflitos intersubjetivos não alcem ao primeiro plano – problemáticas de *Chapetuba* rediscutidas por Vianinha em *A mais-valia* – eles não são construídos de maneira encadeada, mas organizados através de uma composição de cenas fragmentadas e intercaladas por uma série de recursos épicos que se relacionam dinamicamente com os núcleos dramáticos. Desse modo, trata-se de uma questão de forma.

Retomando o argumento de Villas Bôas (2009), em *Brasil versão brasileira* os elementos do teatro de agitação e propaganda são reorganizados dentro de uma composição

articulada basicamente por elementos épicos. A ideia de coletividade inerente no *agitprop*, uma vez que seu assunto não são problemas da ordem do indivíduo, salta aos olhos na peça de Vianinha – são trinta e cinco personagens ao todo. Antes da entrada dos personagens em cena, ou seja, ao início dos núcleos dramáticos, é exibida uma série de 112 imagens em *slides*, intercaladas ora por vozes, ora pelo coro, compondo uma espécie de síntese fotográfica dos conflitos que estão por vir. Esse recurso midiático, genuinamente épico e narrativo, compondo uma espécie de preâmbulo dos conflitos, modifica a curva dramática do teatro tradicional, antecipando, ou melhor, desmistificando qualquer expectativa do que está por vir ou mesmo o mergulho no desenvolvimento das ações posteriores, como se o espectador fosse alertado do que vai acontecer.

Ao som de “Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil”, cantada por um coro, uma primeira sequência de imagens anuncia um dos temas centrais da peça: a Petrobrás está ameaçada. Na tela, um símbolo da Esso é superposto ao símbolo da Petrobrás. Na sequência, Juscelino Kubistchek e Foster Dulles riem. Esse mecanismo opera uma alegoria da confraternização da burguesia nacional com o capital estrangeiro – laços que serão desenvolvidos na ação dramática entre os personagens Presidente da República e Lincoln Sanders. À título de contextualização, John Foster Dulles (1888 – 1959) foi um dos principais acionistas da United Fruit, multinacional americana especializada no comércio de frutas tropicais que agia em conluio com o governo americano na derrubada de governos democráticos na América Central e nos países do Caribe para implementar o poderio de suas empresas. Segundo Pereira (2013), ele ainda foi secretário do Estado do governo estadunidense no momento em que o presidente da Guatemala, Joacobo Árbenz, decidiu promover a reforma agrária no país, que foi invadido seguidamente pelos Estados Unidos para defender os interesses de Dulles, sob a alegação de preservação da paz no Hemisfério e de caça às ideias comunistas ou socialistas. A próxima sequência de *slides* revela outros membros dessa aliança: riem junto com Dulles e Kubistchek outros aliados da burguesia nacional como Augusto Frederico Schmidt, Horácio Lafer, Carlos Lacerda, Assis Chateaubriand, entre outros, enquanto uma voz anuncia os benefícios possíveis da nacionalização do petróleo. É explícita a ideia de que a grande burguesia dos industriais faz parte da gangue, por assim dizer. Isso mostra, aliás, quem está por trás do desenvolvimentismo mais ou menos desideologizado de Kubitschek, pois ele não o faz segundo uma determinada bandeira partidária ou um projeto de esquerda ou de direita, mas tentando uma neutralidade inexistente. Agora fica claro quem está por trás disso, quem o maneja, quem negocia via Estado. Tudo, claro, em chave alegórica, que diz mais do que um

documento por escrito. Piscator já utilizava projeções cinematográficas que impediam a criação da ilusão cênica, pressuposto do drama burguês, trabalhando com o conceito de sujeitos coletivos em cena. Além disso, na tradição do teatro político, de matriz brechtiana, o uso de cartazes e projeções pode ser visto não como mero acessório em relação ao que está ocorrendo no palco, mas têm função independente, crítica, com o intuito de construir contradições em cena que impeçam o mergulho identificatório, daí compondo a busca de novas formas que integraram a pauta da formação de uma arte nacional. Ou seja, o conteúdo formalizado no prólogo, construído a partir das técnicas de *agitprop*, cumpre a função de historicizar os núcleos dramáticos que são desenvolvidos posteriormente na trama.

Há um evidente choque entre as imagens e o que é narrado pela voz, compondo um jogo de causa e consequência da entrada do capital estrangeiro: enquanto na tela Juscelino cochicha com generais americanos, a voz anuncia irregularidades na construção da Refinaria de Mataripe, bem como os altos lucros da empresa Shell; enquanto é anunciado um incêndio no poço de Mapele 2, na Bahia, supostamente criminoso, na tela vê-se Juscelino de olhos fechados enquanto Carlos Lacerda aparece rindo. Além disso, os *slides* rompem não só a linearidade da ação dramática, mas localizam e narram outros espaços e tempos, rompendo as unidades presentificadoras do teatro tradicional: na sequência de imagens seguinte vê-se o símbolo da Esso nas favelas, numa cidade africana, até chegar ao ponto de estar estampado num globo – processo alegórico que funciona como um baixo-contínuo na peça, um significante decisivo. A ação do imperialismo alastra suas rédeas a todos os lugares subdesenvolvidos. E na ação dramática, desenvolvida posteriormente, fica evidente que, se os trabalhadores em greve da Fundação Vidigal negociarem com os americanos, depois do Brasil, a próxima vítima do capital estrangeiro será a Bolívia. O coro encerra, então, essa primeira sequência de *slides* cantando o papel servil da Petrobrás e convida o público a uma nova batalha: uma luta contra o imperialismo.

A sequência de *slides* seguinte localiza também um segundo núcleo dramático da peça: a oposição entre a burguesia nacionalista e os proletariados. São imagens de uma fundição, de operários abatidos, de presos amotinados, de torturas em pau-de-arara, de um corpo com queimaduras de cigarro – violências pelas quais passarão mais tarde os personagens Espártaco e Tiago. Espártaco é um jovem militante do Partido Comunista, que diferentemente de seu pai Diógenes, percebe que a esquerda não pode segregar-se se quiser alcançar conquistas aos direitos trabalhistas. Tiago é filho de Claudionor, o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos, e integra a ala católica do movimento. No entanto, percebe que as ideias comunistas não são

criminosas como argumenta e acredita seu pai. A notícia da inexistência de petróleo no Brasil, declarada por um relatório americano, motivará a paralisação dos trabalhadores e, no meio do motim, os jovens acabam presos e torturados. Aqui adentramos novamente uma questão do campo político imediato do movimento de esquerda no Brasil, pois Vianinha não se furta de analisar em chave crítica a fragmentação dentre os partidos que impedia a organização para uma revolução efetiva.

Além disso, “Vianninha põe em cena uma assembleia movimentadíssima, a assembleia que Guarnieri se limitou a relatar e nós, o público, não vimos acontecer” (COSTA, 1998, p.183). É através das imagens em *slides* que se construirá o contraste entre as salas bem confortáveis da burguesia nacional e o ambiente esfumaçado das assembleias dos trabalhadores. No final da última sequência de *slides*, que anuncia o início do desenvolvimento da ação dramática com personagens em cena, vê-se na tela uma notícia do Diário do Congresso em que se explicita a necessidade da associação entre a Petrobrás e outras companhias petrolíferas estrangeiras. Encerra-se a sequência com a imagem de um estudante que fala à frente de um símbolo da UNE, um padre falando aos camponeses, Brizola, Sérgio Magalhães, Francisco Julião e Luís Carlos Prestes, uma espécie de convite à luta contra a entrada do capital estrangeiro no Brasil. Essa é a mesma necessidade percebida pelos personagens no final da peça: Tiago e Espártaco são liberados da prisão após a primeira tentativa de greve. No entanto, percebem que a luta primeira deve ser contra o imperialismo. Na confusão, Diógenes é baleado e torna-se um mártir tanto para a ala católica quanto para os comunistas, o que significa uma nova união do sindicato. O coro encerra a cena convidando o público, então, a lutar. Enfim, a sequência de *slides* que antecede a entrada dos personagens no palco cumpre a função de literarizar as cenas, já que as projeções não fazem parte de um presente no palco, mas historicizam as ações dramáticas, comentam e constroem o pano de fundo social dos conflitos.

Pode-se constatar na peça que o amadurecimento dos experimentos de teatro de agitprop possibilitou a construção de uma estrutura narrativa em que o realismo dramático opera mediante constante atrito, e esse movimento antidramático operado a contrapelo é o que impede que o gênero drama se torne hegemônico na obra. Essa articulação orgânica de formas e procedimentos põe em xeque a tese de experiências em paralelo, e incomunicáveis, entre o teatro de agitprop e o teatro político “mais convencional”. E, de quebra, ao mobilizar os procedimentos de agitprop em perspectiva negativa e contra-hegemônica, tanto interna quanto externamente à peça, o dramaturgo desconstrói também o senso comum da crítica ao agitprop, que costuma alegar o caráter exclusivamente panfletário, positivo, e de baixa qualidade da estética de agitação e propaganda (VILLAS BÔAS, 2009, p.368).

Enfim, não tivemos nessa análise a pretensão de esgotar o plano das significações e

interpretações possíveis da peça de Vianinha, mas sim colocar em discussão a dramaturgia produzida pelo CPC considerando, no plano de suas ações para os grupos sociais, duas linhas distintas, mas não opostas, de experiências – um teatro produzido no calor das situações concretas, em que angariamos as condições necessárias para o desenvolvimento de um *agitprop* próximo das que originaram as experiências na União Soviética e na Alemanha, e um momento em que esses recursos formais de agitação e propaganda são aprofundados dada a complexidade da temática abordada pelo dramaturgo, o que nos colocava cada vez mais próximos de um teatro épico não em termos meramente formais, mas principalmente teatro épico em sua acepção também política, ou seja, interessado no material e nas questões locais. No entanto, como consta em seus documentos e relatórios, o teatro produzido pelo CPC teve também como foco determinante de ação o trabalho com os grupos sociais, subvertendo a lógica mercantil do teatro profissional estabelecido até então, momento em que a relação com a UNE será de grande importância, pois viabilizará a criação da UNE-volante e a disseminação do CPC ao longo do país. Compreender e analisar alguns pontos desse momento de transformação da lógica da produção artística é o que procuraremos fazer no capítulo seguinte.

Capítulo IV. Mediações entre literatura e processo social: o teatro do CPC no contexto da reforma universitária

Retomando o argumento com o qual iniciamos a discussão sobre a prática teatral do Centro Popular de Cultura e o processo de modernização do teatro brasileiro nos anos que antecedem o golpe militar, na medida em que verificamos um processo de acumulação crítica e teórica desde o surgimento do Arena que resultaria na superação da forma dramática (cada vez mais próxima do teatro épico em termos estéticos e políticos) e na constituição de um teatro voltado para a ação social imediata, a politização do teatro levada a cabo pelo CPC provocou também profundas transformações no campo da produção teatral. Como vimos em seu *Relatório* de 1963, havia um plano de ação voltado para os grupos sociais (focado na apresentação de peças em sindicatos, comícios, praças, etc.) e um plano de atuação com os grupos sociais, cujo principal objetivo era dar-lhes autonomia dos modos de produção artística e que acabou resultando na criação de inúmeros CPCs ao longo do país. A associação com a UNE nesse momento foi estratégia de grande valia para a ampliação do movimento, pois foi através de um projeto chamado UNE-volante que a questão da arte nacional-popular entrou na pauta das discussões de norte a sul do país.

Os movimentos feitos com o povo lhe pertencem e, assim, se estendem, se difundem, se irradiam. A verdadeira fonte criadora dos movimentos de cultura popular são as ações feitas com o povo a partir do seu nível de consciência e utilizando seu cabedal imenso de conhecimentos práticos. A interação de um homem do povo nos movimentos de cultura popular dá-lhe, de imediato, subjetivamente, seu verdadeiro significado objetivo de agente social. Conhecendo praticamente a sua verdade, o homem do povo, adquirindo sua liberdade concreta, descobre sua potência e sua força de ser transformador. Nesse sentido foram plenamente vitoriosas, ainda que efêmeras, as experiências de criação dos CPCs. Universitários foram mobilizados e escreveram, representaram, debateram, fizeram exposições, formaram-se e formaram, conheceram as limitações objetivas para os movimentos de culturalização, adaptaram seus meios aos seus fins (CENTRO POPULAR DE CULTURA, apud BARCELLOS, 1994, p.446 – 447).

Os momentos de proximidade do CPC com os movimentos organizados pela sociedade civil foram de grande notoriedade no panorama político e cultural naquele momento. Dentre os momentos citados nos documentos oficiais do grupo, aparecem a aproximação com os movimentos operários, especialmente em São Paulo, marcados certamente por dificuldades, mas que impulsionaram reflexões determinantes sobre a constituição de uma política cultural capaz de dar autonomia dos meios de produção: “Parece-nos que o teatro, enquanto ação com os grupos sociais, tem maior penetração nos grupos operários na medida em que complementa e se escuda em outros instrumentos de cultura popular que estejam nesse mencionado nível de

necessidade (exemplos: alfabetização, cursos técnicos, etc.)” (Ibidem, p. 450). O depoimento de Caio Graco à Barcellos (1994) sobre o plano de ação adotado pelo CPC paulista nos mostra como essas aproximações foram dotadas de peculiaridades em cada contexto, tendo em vista a realidade objetiva de cada grupo. Em São Paulo, por exemplo, ao se aproximarem do Sindicato dos Metalúrgicos e da Construção Civil, os militantes do CPC tiveram como ponto de partida auxiliar esses dois grupos a reorganizarem os jornais das instituições, problemática objetiva e contingente. O debate político e ideológico surgido a partir daí, os artistas do CPC passaram a dar assistência aos sindicalizados para organizarem não só o seu próprio teatro, mas inclusive suas próprias publicações, sessões de cinema, etc. Ou seja, se como tema as questões do movimento operário já havia adentrado o teatro brasileiro desde de *Black-tie*, em 1958, a partir do CPC o teatro passa a ser instrumento político e ideológico da classe operária, que agora detém também os seus meios de produção.

Outra proximidade do CPC com movimentos da sociedade civil organizada que não podemos deixar de citar, ainda que rapidamente, antes de adentrarmos mais especificamente a aproximação com o movimento estudantil, é o engajamento artístico do CPC com a questão agrária, especialmente no Nordeste brasileiro¹⁹. A partir de 1959, o movimento das Ligas Camponesas iniciado em Pernambuco amplia o seu debate e passa a requerer a luta pela reforma agrária, em contraponto às reformas desenvolvimentistas, sendo incorporada às reformas de base discutidas posteriormente, no período de governo de Jango. O subdesenvolvimento do país e seu alto índice de desigualdade social passaram a ser colados do ponto de vista da necessidade do combate ao latifúndio e ao imperialismo. Segundo Villas Bôas (2009), o lema das Ligas Camponesas “Reforma agrária, na lei ou na marra” aprovada em 1961 no 1º Congresso Nacional de Camponeses não só transpôs a luta para a ação direta de ocupação das terras como alçou a questão da reforma agrária como ponto central de discussão dos movimentos de esquerda, indo no caminho contrário do reformismo do Partido Comunista. Até então, como ressalta o autor, desde o IV Congresso do PCB em 1954, o partido havia se distanciado da questão agrária e direcionou sua luta para a condução política dos movimentos operários, para uma revolução democrático-burguesa e para a organização dos trabalhadores assalariados do campo.

Algumas cidades do Nordeste foram palco, nesse contexto, do Movimento de Cultura Popular (MCP), cuja discussão acerca da arte popular brasileira estava teoricamente e

¹⁹ As reflexões aqui expostas tem como base o trabalho de doutoramento *Teatro político e questão agrária (1955 – 1965): contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*, de Rafael Litvin Villas Bôas, 2009.

esteticamente em patamares mais avançados. Paulo Freire fez parte desse movimento e em muito contribuiu para a articulação dos projetos de alfabetização que seriam colocados em prática posteriormente pelos militantes do CPC ao longo do país – inclusive no Paraná, que irá experienciar uma aproximação ainda pouco analisada em termos críticos, estéticos e históricos entre teatro, política e alfabetização. No entanto, diferentemente do caráter explicitamente político e engajado que norteava a produção teatral do CPC nesse momento, o MCP tinha certa proximidade com os órgãos públicos e recebia, inclusive, verbas que patrocinavam a realização de suas atividades – o que talvez não o tenha levado a se engajar numa mudança efetiva dos meios de produção da arte popular, no sentido de capacitar e formar grupos produtores. A proximidade do CPC com o tema da reforma agrária ficou explícita com a escrita e montagem de peças como *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, escritas em 1963 pelo militante e integrante do grupo Oduvaldo Vianna Filho, e com *Mutirão em Novo Sol*, de 1962, escrita coletivamente por Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Araújo, o que mais uma vez se coloca para nós expressão da multiplicidade dos planos de ação do grupo, e que reitera a impossibilidade de classificá-lo enquanto veículo cultural de um ou outro partido político, engessado como o quer a crítica mais conservadora – a contradição social brasileira, nas suas mais variadas facetas, foi o mote para a dramaturgia politicamente engajada produzida pelo CPC e ignorá-la é confabular, de certa maneira, com os opressores e supressores de nossa história do teatro brasileiro.

A experiência que aqui nos propomos a acompanhar de maneira mais atenta e minuciosa é a aproximação do grupo juntos aos movimento estudantis, citada em seus relatórios como um dos momentos de maior êxito dos propósitos de conscientização e politização que guiaram as ações do CPC. Para além das limitações partidárias ou qualquer rigidez ideológica, no início dos anos 1960 havia no movimento estudantil brasileiro, cujo pólo aglutinador era a UNE, a crença na edificação de um país mais justo e democrático, autônomo dos interesses imperialistas principalmente norte-americanos e que ganhavam corpo na medida em que surgia no debate nacional a luta pelas reformas de base e a discussão, no Congresso Nacional, do projeto da Lei de Diretrizes e Bases da Educação. Ênio Silveira, que foi integrante do CPC, no prefácio para o livro *CPC: uma história de paixão e consciência*, organizado por Jalusa Barcellos, é enfático ao descrever o espírito progressista que tomava conta do movimento estudantil em geral, com apenas uma exceção, a Universidade Mackenzie, em São Paulo, “reduto arquiconservador e reacionário dos herdeiros das oligarquias rurais e dos capitães da emergente indústria dos grandes centros urbanos” (SILVEIRA apud BARCELLOS, 1994, p.8). Além disso, é digno de

menção que o papel exercido pelos universitários de Havana e Santiago nas campanhas de alfabetização durante a Revolução Cubana motivavam, em certa medida, a tomada de posição dos militantes do movimento estudantil brasileiro frente à nítida organização das forças reacionárias para o golpe, ainda que nossas condições econômicas e circunstanciais fossem bastante diversas.

A nomeação de Aldo Arantes, filiado a Ação Popular (AP) e apoiado pelo Partido Comunista, para a presidência da UNE em 1960 significou uma verdadeira guinada no movimento estudantil brasileiro – o debate sobre a reforma universitária passou a ser disseminado ao longo do país através da *Une-Volante*, tendo como ponto crucial a tese de que ela dependia diretamente da reforma das instituições nacionais como um todo, ou seja, não estava desarticulada dos outros tópicos que compunham as reformas de base.

Assim, após exaustivas e por vezes calorosas discussões sobre a reforma universitária e as reformas de base, as platéias eram brindadas com a parte mais amena, mas nem por isso menos instigante, de espetáculos teatrais, musicais e cinematográficos que as levavam, por indução, a revisar, com informalidade e prazer bem maiores, aspectos das mesmas questões e teses anteriormente debatidas. O objetivo básico do CPC era agitar a massa universitária e conscientizá-la dos grandes desafios que tinha diante de si para *acordar* a nação. Mobilizando os estudantes, chegar-se-ia a platéias bem mais amplas (SILVEIRA apud BARCELLOS, 1994, p.9).

Antes da discussão sobre a maneira encontrada pelo CPC para dar forma a tal assunto e expandir pelo país a luta não só pela reforma universitária, mas também pela tomada de consciência da classe estudantil acerca da conjuntura política e econômica na qual o Brasil se encontrava naquele momento – que a nosso ver se coloca como mais um capítulo de nossa modernização teatral em termos de forma e conteúdo – julgamos necessário colocar em discussão alguns dos principais momentos da instauração do ensino superior no Brasil bem como sobre os principais pontos da reforma universitária discutida com intenso fervor para não perdermos de vista a temperatura que o debate alcançava naquele momento.

A crise e a rediscussão do ensino superior tem uma íntima relação com o colapso das instituições brasileiras que não se mostravam atentas às novas realidade emergentes no país. Os impasses enfrentados pelas universidades em meados dos anos 1960 não se restringiam aos limites do universo educacional em si, mas estiveram antes estritamente ligados a um processo social mais amplo pelo qual passava a sociedade brasileira na época, daí sua proximidade com as outras reformas de base que seriam propostas durante a gestão de Jango. Uma das questões contraditórias que vem à tona nesse momento é sua própria história de desenvolvimento na sociedade brasileira – no Brasil, a Universidade foi pensada e aceita como um bem cultural oferecido a minorias, sem uma definição clara e definida de sua função enquanto espaço de

investigação científica, produção de conhecimento e atenta às necessidades fundamentais da realidade na qual se insere (FÁVERO, 2006, p.18 – 19).

Inúmeras foram as tentativas de instituição do ensino superior no Brasil Colônia e Império, mas que acabaram enfrentando resistência tanto de Portugal (reflexo de sua política de colonização), quanto dos próprios brasileiros (que não viam justificativa para a criação de uma instituição desse gênero na Colônia, considerando mais adequado que as elites da época procurassem a Europa para realizar seus estudos superiores). Embora desde a Inconfidência Mineira, em 1789, a criação de instituições de ensino superior já apareça de forma esboçada, algumas mudanças significativas apenas ocorrerão a partir da transferência da Monarquia para o Brasil, especialmente a partir de 1808 com a chegada da Corte no país – aparecem nesse momento as primeiras escolas de caráter profissionalizante destinadas a formar mão-de-obra especializada para o Estado. São passos notórios nesse momento os decretos de 18 de Fevereiro de 1808, que criava o Curso Médico de Cirurgia na Bahia; o de 5 de Novembro do mesmo ano, em que se instituía Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica no Hospital Militar do Rio de Janeiro; e a Carta Régia de 1810, que oficializada a Academia Real Militar, também no Rio de Janeiro. A criação de dois outros cursos serão de extrema importância e exercerão grande influência na formação das elites intelectuais brasileiras e na mentalidade política do império: a criação, em 1828, do curso jurídico no Convento de São Francisco, em São Paulo, e no Mosteiro de São Bento, em Olinda. Uma tentativa sem sucesso de criação de duas Universidades, uma no Norte e outra no Sul do país, foi feita em 1889 pelo próprio Imperador em sua última Fala do Trono.

Segundo Fávero (2006), com a proclamação da República e a Constituição de 1891, o ensino superior ficou mantido sob responsabilidade do Poder Central, mas não exclusivamente. A partir daí, teve início um processo acentuado de descentralização e desoficialização do ensino superior, motivados também pela grande influência do pensamento positivista e pela Reforma Rivadávia Corrêa, de 1911, em que se instituiu a criação dos cursos livres. A partir daí, estavam criadas as condições necessárias para o surgimento das primeiras universidades no Brasil – não por iniciativa do Governo Federal, mas agora levada à cabo pelos Estados da Federação. O começo do século XX é marcado assim, pela institucionalização e criação das primeiras universidades nas capitais brasileiras: em 1909, a Universidade de Manaus; 1911, a Universidade de São Paulo; 1912, a Universidade do Paraná – todas criadas como ‘instituições livres’. A primeira universidade federal no Brasil será criada apenas em 1920, durante a gestão do presidente Epitácio Pessoa (1865 – 1942), que instituiu a Universidade do Rio de Janeiro

reunindo as três escolas de ensino superior da capital e dando-lhes certa autonomia didática e administrativa.

Todavia, apesar das restrições feitas à criação dessa Universidade, cabe assinalar que, na história da educação superior brasileira, a Universidade do Rio de Janeiro é a primeira instituição universitária criada legalmente pelo Governo Federal. Não obstante todos os problemas e incongruências existentes em torno de sua criação, um aspecto não poderá ser subestimado: sua instituição teve o mérito de reavivar e intensificar o debate em torno do problema universitário no país. Esse debate, nos anos 20 do século passado, adquire expressão graças, sobretudo, à atuação da Associação Brasileira de Educação (ABE) e da Academia Brasileira de Ciências (ABC). Entre as questões recorrentes destacam-se: concepção de universidade; funções que deverão caber às universidades brasileiras; autonomia universitária e modelo de universidade a ser adotado no Brasil (FÁVERO, 2006, p. 22).

Os anos que seguiram após a revolução de 1930 foram marcados pelo retorno a uma política centralizadora nos mais diversos setores da sociedade. Especificamente no âmbito do sistema educacional brasileiro, foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública que implementou uma série de reformas – como a segmentação em ensino secundário, superior e comercial – com vistas a formar uma mão de obra capaz de dar conta dos processos de modernização do país, que ganhava força com a crescente industrialização e urbanização, com ênfase na formação das elites e capacitação para o trabalho. É nesse contexto que são oficialmente criadas a Universidade de São Paulo (USP), em 1934, e a Universidade do Distrito Federal (UDF), em 1935. As tendências progressistas sobre a questão da expansão do ensino superior no Brasil expressas por integrantes da ABE e da ABC serão cada vez mais abafadas pelo governo de Getúlio Vargas com o início do Estado Novo, que duraria de 1937 a 1945. Esse endurecimento pode ser medido através da extinção da Universidade do Distrito Federal, em 1939, seguido da exoneração de um de seus fundadores, Anísio Teixeira – dentre as bandeiras defendidas pela UDF, estava a produção científica e cultural livres.

Concomitantemente à instauração do regime autoritário de Vargas, a União Nacional dos Estudantes (UNE) foi fundada, no mesmo ano de 1937, como resultado de um grande movimento estudantil em defesa à organização dos estudantes universitários na discussão sobre as questões nacionais emergentes²⁰. Porém, suas atividades serão controladas, freadas e muitas vezes perseguidas durante o Estado Novo, uma vez que, da ótica dos perseguidores, o

²⁰ Segundo depoimento de Bárbara Heliadora e José Gomes Talarico, ambos militantes estudantis durante os anos 1930, a escolha da estudante Anamélia Carneiro de Mendonça para a Rainha dos Estudantes foi um fato bastante pontual que motivou a criação da UNE naquele ano. Sua representatividade não se limitou ao jogo dos estereótipos femininos ou de qualquer outra ordem individual, mas principalmente no sentido de levantar as questões requeridas pelo movimento estudantil naqueles anos, em especial, a criação da Casa dos Estudantes do Brasil, no Rio de Janeiro (MEMÓRIA...,2008).

movimento estudantil era identificado diretamente à possibilidade de entrada das ideias socialistas e comunistas no país. O país contava, em meados dos anos 1930, com aproximadamente 420 unidades de ensino superior, sendo que menos de 0,1% da população brasileira cursava a universidade; foi a partir dessa contradição que se lançou o *Plano de Sugestões para uma Reforma Educacional Brasileira*, no II Congresso Nacional dos Estudantes, em 1938.

Esse *Congresso* estabelece, naquele momento, propósitos que englobam todo um projeto educacional, em nada parecido com o da política autoritária promulgada pelo Estado Novo: defesa da universidade aberta a todos; diminuição das “elevadíssimas e proibitivas taxas de exame e de matrícula”, as quais faziam a seleção pelo nível de renda e não pelas capacidades comprovadas cientificamente; vigência nas universidades do “exercício das liberdades de pensamento, de cátedra, de imprensa, de crítica e de tribuna; rompimento da dependência da universidade diante do Estado, propondo a eleição do reitor e dos diretores das escolas pelos corpos docente e discente, representados no conselho universitário; livre associação dos estudantes dentro da universidade, com representação paritária nos conselhos universitários e técnico administrativo; elaboração dos currículos por comissões de professores especializados e representantes estudantis; aproveitamento dos “estudantes mais capazes” em cargos de monitores a serem criados (CUNHA apud MONTAGNARI, 1995, p.58).

Vargas fora eleito por quase metade do eleitorado com a proposta de retomar a política nacionalista e desenvolvimentista, bem como as diretrizes de “amparo” aos trabalhadores – medidas que devem ser compreendidas com as devidas aspas, uma vez que o aprimoramento da legislação trabalhista engatilhado por ele aconteceu em meio à perseguição de organizações de trabalhadores que estivessem próximos a determinadas correntes políticas de esquerda, como o Partido Comunista. No entanto, seu plano desenvolvimentista, que abarcou medidas como a abertura de crédito via Banco do Brasil, a criação da Petrobrás, na qual os estudantes da UNE tomaram parte, ingressando no movimento “O Petróleo é Nosso”, o Plano de Carvão Nacional, o Plano de Eletrificação, dentre outros, forçou-o a tomar medidas anti-inflacionárias drásticas em meados dos anos 1950. Horácio Lafer, então Ministro da Fazenda, é substituído por Osvaldo Aranha, responsável por colocar o plano de restrição de créditos e novo sistema cambial conhecido como Plano Aranha – Horácio Lafer é um dos personagens ironizados na peça *Brasil, versão brasileira*, de Vianinha, encenada pelo CPC em 1963 e que trata diretamente da questão da nacionalização do petróleo e da necessidade da luta contra a entrada do capital estrangeiro no país²¹. O Plano colocado em prática acabou tendo como resultado novamente o desequilíbrio

²¹ Não podemos deixar de lembrar o surgimento do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), durante o Estado Novo, liderado pelo militante e líder estudantil Paschoal Carlos Magno. Segundo Montagnari (1995), o grupo assume o propósito de conscientizar os estudantes através do teatro num momento em que as Revistas estão empenhadas em criticar e ironizar a ditadura de Getúlio Vargas.

econômico, fruto da nova conjuntura econômica mundial no contexto pós-Segunda Guerra – os Estados Unidos passaram a buscar mercados consumidores de seus produtos industrializados nos países periféricos de capitalismo tardio como o Brasil, vistos como promissores em oferta de mercado de consumo e de mão de obra barata. Aos poucos, o discurso de Vargas aqueceria os ânimos dos opositoristas e a nomeação de João Goulart para o Ministério do Trabalho, que acabou concedendo um aumento salarial de 100% aos trabalhadores, foi um dos pontos determinantes para que o presidente passasse a ser pressionados pelos militares.

A crise política instaurada a partir daí resultaria no suicídio do presidente após a exigência de sua renúncia pelos generais. O fim da era Vargas abriu caminho para a retomada das atividades de inúmeros movimentos sociais, caracterizados em geral pela crítica àquilo que era identificado ao regime autoritário. A redemocratização pós-1945 foi fundamental para que a universidade passasse a ser rediscutida pelos movimentos estudantis a partir do ponto de vista de sua função social no contexto brasileiro, retomando o debate sobre a precariedade do sistema educacional brasileiro e a necessidade de políticas públicas emergentes, dentre elas a democratização do acesso ao ensino superior e a luta pela autonomia interna e externa das instituições. Na segunda metade dos anos 1950, ganhará corpo a discussão específica sobre a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, momento em que a participação estudantil no processo de discussão de políticas públicas educacionais atinge seu ápice desde o final do Estado Novo. É nesse contexto que o engajamento político da UNE se reestrutura, encampando não só o debate específico sobre a questão estudantil como um todo, mas tomando o partido dos oprimidos que compunham os mais diferentes movimentos sociais organizados naquele contexto – o aumento dos preços, a defesa dos princípios nacionalistas, a presença de empresas estrangeiras no Brasil, os acordos entre Brasil e Estados Unidos, as reivindicações das classes trabalhadoras etc., que passaram a fazer parte da agenda de debates da instituição.

Havia uma euforia nacionalista pairando no Brasil, fruto daquele contexto de redemocratização e desenvolvimentismo acelerado durante o governo de Juscelino Kubitschek – “50 anos de progresso em 5 de governo”. São medidas tomadas nessa época a criação do Banco Rural, a elevação do potencial hidrelétrico e energético brasileiro, a abertura de novas estradas, a implantação do parque industrial, o surgimento da indústria automobilística nacional (o 1º carro brasileiro, o Romi Isetta, foi produzido em 1955), o início da construção de Brasília, financiada através de empréstimos obtidos com instituições internacionais, etc. Ou seja, se por um lado havia um espectro da possibilidade de modernização do Brasil, por outro, todo esse desenvolvimento ocorria às custas de uma exploração cada vez mais explícita da mão de obra

trabalhadora brasileira; não é à toa que, concomitantemente a tal processo, ocorreram também as reorganizações dos movimentos sociais. A rearticulação da UNE e de outros movimentos estudantis engajados em discutir criticamente a realidade objetiva brasileira não estava, assim, desligada das mudanças de ordem social, econômica e cultural pela qual o país passava – a modernização brasileira pressionava a reivindicação ao acesso à educação pública e de qualidade em seus vários níveis como passo fundamental para a superação da condição de subdesenvolvimento. Especialmente a partir do governo de Jânio Quadros, eleito em 1960, quando as reformas de base passariam a ocupar o primeiro plano das discussões políticas no país.

Mais um capítulo da crise política pela qual passaria o Brasil nesse momento foi a renúncia de Jânio Quadros em 1961 e as tentativas de impedimento da posse de Jango – o que se configura, ainda que não explicitamente, como pista de um processo de contra-revolução em andamento o qual já discutimos anteriormente. A UNE teve um significado importantíssimo naquele momento de crise da legalidade. Segundo depoimento de Aldo Arantes (1994), presidente da instituição nos anos que antecederam o golpe de 1964, sobre a ocasião em que Jango visitou a sede da UNE,

Lembro-me que eu, um garoto de 23 anos, subi na mesa da UNE para falar ao Presidente da República e todo o seu Ministério – Tancredo Neves era o primeiro-ministro do Jango. Estavam lá os ministros do Exército, da Marinha e da Aeronáutica. Diante de todo o Ministério, eu cobrava o Presidente da República os compromissos dele com o povo brasileiro. Lembro-me que o Ministro do Exército cochichou para a pessoa do programa *A Voz do Brasil* que estava controlando o microfone, pois eu estava falando em rede nacional, que me dissesse para terminar. Eu vi e denunciei ao vivo: “Querem impedir que o Presidente da UNE, dentro da sede da UNE, fale livremente.” O fato é que naquele momento, a massa se mobilizou e eles tiveram, enfim, que abrir mão daquela tentativa de cerceamento. O que estou querendo dizer é que naquele momento a UNE desempenhou esse papel (ARANTES apud BARCELLOS, 1994, p.28).

Com Jango no poder, a UNE passaria a se empenhar na luta pela reforma universitária, discutida ao longo do país nos Seminários Nacionais de Reforma Universitária. O I Seminário Nacional de Reforma Universitária ocorreu em 1961, na cidade de Salvador, na Bahia, sendo basicamente feita uma análise da universidade dentro do contexto geral do país. O documento resultante do evento, a Declaração da Bahia, colocava o Brasil como uma nação capitalista em fase de desenvolvimento, marcada por uma infraestrutura agrária de bases latifundiárias, dependente de potências estrangeiras, insuficiente em seus padrões de vida e com grande desequilíbrio regional. O II Seminário Nacional de Reforma Universitária foi sediado em Curitiba, Paraná, no ano de 1962, com o objetivo de traçar linhas concretas para o plano da

reforma universitária, querendo levar a cabo, principalmente, a democratização do ensino através da participação do corpo discente nos órgãos colegiados – Congregações, Conselhos Universitários, Conselhos Técnicos e Administrativos, chamada de “Proposta do 1/3”. Foi a partir do encontro entre o pessoal da UNE-volante e o Teatro do Povo, de Curitiba, na ocasião do II Seminário, que se formou o CPC/Paraná, tópico que procuraremos aprofundar posteriormente. O III Seminário ocorreria em Belo Horizonte, Minas Gerais, sendo o último encontro das lideranças estudantis antes do golpe de 1964, que o colocaria na clandestinidade. A estratégia utilizada para disseminar as ideias discutidas nos Seminários bem como os planos de ação traçados pelos estudantes a fim de se concretizar a reforma foi a criação da UNE-volante, espécie de caravana itinerante que uniu o CPC e a UNE. Paralelamente à mobilização dos estudantes em torno das discussões sobre a questão da reforma universitária, os integrantes da caravana criavam novos CPCs ao longo do Brasil, dando início àquilo que compreendemos no início desse capítulo, a partir do argumento de Villas Bôas (2009), como sendo um momento de transformação dos meios de produção teatral, ou seja, a politização extravasou o âmbito de um teatro profissional e ensejou a criação de novos grupos, munidos de suas próprias formas de se fazer teatro. Conjugávamos as condições necessárias para produzir um teatro moderno nos termos em que ocorrera na Alemanha e na União Soviética no começo do XX, tanto em termos estéticos, quanto políticos e de produção.

IV.1) Considerações formais sobre a peça *Auto dos 99%*: teatro e a reforma universitária

Este subitem tem como objetivo norteador discutir em termos históricos e estéticos dois momentos de montagem e recepção de *Auto dos 99%*, peça escrita de forma coletiva por Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estêvam Martins, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho, em 1962. Seu processo de criação materializa um momento de aproximação crucial e pouco analisado na história do teatro nacional entre o movimento estudantil e o CPC, que irá resultar não só na convergência da classe estudantil na discussão da reforma universitária e nas questões emergentes no país, mas principalmente na disseminação de inúmeros outros CPCs aos longo no país, alargando assim a discussão sobre uma arte nacional e popular. Em linhas gerais, o que acontece com o teatro produzido pelo CPC é que ele levou a discussão sobre a função social do teatro para outros Estados, dando prioridade ao interior através da UNE-volante, que contou com a participação de integrantes do CPC e da UNE – “Eram 25 pessoas: vinte integrantes do CPC e cinco dirigentes da UNE” (ARANTES apud BARCELLOS, 1994, p.29). A peça em questão é bastante representativa desse processo

– o *Auto dos 99%* foi escrita no Rio de Janeiro, chegou em Curitiba em 1962 por conta do II Seminário Nacional de Reforma Universitária, causando verdadeira transformação nos rumos do teatro nacional e popular, que viria a ganhar força na capital paranaense. Os processos de discussão de um teatro socialmente comprometido, tanto nos anos 1960 quanto sua retomada nos anos 1990, não ficaram restritos ao eixo Rio – São Paulo; e o CPC teve papel fundamental nesse processo de alargamento do debate, tanto no que concerne à dramaturgia quanto à recepção, o que já lhe garante importância ainda a ser reconhecida em termos de amplitude e capacidade de articulação artística, intelectual, política, etc. Se na capital paranaense o contato dos grupos amadores com os artistas do CPC é o estopim, em certa medida, para a articulação do CPC/PR, que está inserido num debate de modernização da arte mais amplo e que pretendemos analisar com maior acuidade posteriormente, sua chegada no interior inaugurará o ressurgimento do teatro amador e a assegurará a proximidade de um teatro que ainda se quer nacional e popular com os movimentos e grupos sociais – e que não esteve, muitas vezes, imune dos chumbos que viriam naqueles anos. A retomada do *Auto dos 99%*, em 2008, pelo Teatro Universitário de Maringá, em contexto de burocratização das extensões universitárias e rediscussão de reformas como o Prouni e o Reuni, não está desligada de um posicionamento crítico em anos de nova crise do capital e de retomada dos debates sobre a necessidade de uma reforma universitária democrática, contradições não superadas, como vimos, desde 1960 – momento que procuraremos nos estender posteriormente.

A dramaturgia do CPC partia da análise da realidade objetiva imediata, material. No caso da peça em análise, o objetivo que a sustenta é levantar o debate sobre a reforma universitária no Brasil, item crucial das reformas de base propostas pelo então presidente João Goulart em 1961 (das quais faziam também parte as reformas agrária, urbana, bancária e eleitoral). A aproximação com a UNE nesse momento é estratégica: o CPC viria a ser o catalisador desse debate ao levá-lo aos Seminários da Reforma Universitária, o que não só contribuiu para a arregimentação de forças em torno do movimento estudantil ao longo do país, como também disseminou a ideia de um teatro nacional-popular, articulando outros CPCs nos interiores. O depoimento de Aldo Arantes, presidente da UNE no momento de criação do CPC, nos dá a dimensão que alcançava naquele momento a estratégia de disseminar a criação de outros núcleos de cultura popular e unificar a luta pela reforma universitária.

Então, nós íamos de cidade em cidade; fazíamos assembleias gerais dos estudantes; fazíamos reuniões com lideranças estudantis; fazíamos contatos com autoridades e apresentávamos peças de teatro do CPC. Uma delas é o *Auto dos 99 %*, que do ponto de vista teatral expressava o conteúdo fundamental do seminário da reforma universitária. Noventa e nove por cento

dos brasileiros estavam alijados do curso superior. Enfim, toda criação do CPC era, digamos assim, levada aos estudantes. Esse fato é tão importante que a sociedade brasileira se contaminou com o problema da UNE-volante. O jornal *O Globo* era o órgão que combatia a UNE-volante. E dizia que estava havendo um processo de comunização do país. E a UNE avançava pelo Brasil. Envermelhando, segundo o jornal (ARANTES apud BARCELLOS, 1994, p.29).

Falar da implantação da universidade no Brasil implica em falar da nossa história de opressão e contradições sociais. Essa questão de conteúdo é decisiva: para falar de um assunto que por si só é histórico, que assume ponto de vista de classe, marcado pelas determinantes econômicas, é necessário que se crie também novas formas. Entramos, assim, inevitavelmente, no campo das mediações entre literatura e sociedade, e elas não se dão apenas no campo temático, mas também e principalmente na questão da forma, que é conteúdo precipitado.

Além da convergência entre elementos épicos do teatro de Bertolt Brecht – teoria já conhecida naquele momento e que passava a fazer parte do repertório teatral daquela geração desde as experiências com *Black-tie, Revolução...* e *A mais-valia...* – e de Erwin Piscator – especialmente através das peças de agitação e propaganda desenvolvidas pelo CPC –, o *Auto dos 99%* apresenta convergências explícitas com a leitura da realidade brasileira, expostas nos documentos produzidos durante os Seminários de Reforma Universitária, argumentos que muitas vezes colocam em xeque posicionamentos defendidos por partidos de esquerda como o PCB. O *Auto dos 99%* configura-se como um momento de amadurecimento em relação às técnicas modernas de teatro político e de inversão de valores das relações de produção artística. A montagem em 1958 *A alma boa de Setsuan*, no Teatro Maria Della Costa, os Seminários de Dramaturgia do Arena, desde a montagem de “*Black-tie*”, e a experiência da montagem de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, em 1960, mostram que já havia uma proximidade com os recursos do teatro épico e suas implicações políticas e ideológicas, além de acumulação prática e crítica para novos desenvolvimentos.

Um dos recursos que, no *Auto dos 99%*, salta aos olhos é a apropriação paródica do gênero auto. Segundo Rosenfeld (2008), a paródia pressupõe uma desnaturalização e possibilita um posicionamento crítico do leitor/espectador, evitando que a cena se torne empática, pois cria-se um choque entre conteúdo e forma. O ‘auto’ esteve ligado à função catequética, utilizado no Brasil principalmente por Anchieta para o processo de conversão dos grupos nativos e sua ‘domesticação’ para o trabalho braçal necessário durante o processo civilizatório – além de proteção dos interesses portugueses contra os invasores estrangeiros. Ariano Suassuna, em *Auto da Compadecida* (1955), já faz paródia com o gênero. Mas agora ele ganha declaradamente tons políticos, como o auto do CPC é claro em seu subtítulo: “Onde se vê como a universidade

capricha no subdesenvolvimento” (FONTOURA et al., 1989, p.103). É o auto dos 99% excluídos do acesso ao ensino superior no Brasil, cuja história sintetiza, formaliza e expressa questões decisivas da formação nacional, especialmente aquelas que não convém às classes dominantes. O acesso, para começar, não está nem esteve ligado ao mérito individual, como se quer fazer crer, mas à posição de classe. Se o discurso oficial coloca a universidade como o lugar da razão, e daí da meritocracia, não do assistencialismo que iguala todos, a verdade é que funciona com um filtro que é social, mas que não inclui, e sim exclui, justificando pelo seu contrário. A peça vai direto nesse ponto, como em outros, da colonização ao conteúdo e forma das aulas ministradas. Através da paródia e da subversão de uma forma sacra, a História do Brasil é rediscutida e trazida à tona, explicitando o excludente sistema educacional brasileiro que, ao longo de seu desenvolvimento foi, e continua sendo, restrito a uma minoria detentora de poder e, depois, do capital.

A apropriação do gênero ‘auto’ deixa em evidência um mecanismo de intertextualidade, no qual uma forma religiosa é subvertida para legitimar a instrução política pretendida pelo grupo. Segundo Cafezeiro et. al. (1996), as peças catequéticas, difundidas no Brasil pelos jesuítas, especialmente pelo Padre José de Anchieta a partir de 1553, serviram à instalação de um processo civilizatório através da conversão à fé cristã, sempre aliada aos interesses da Coroa Portuguesa. À estrutura narrativa dos autos eram incorporados os cerimoniais indígenas, que materializavam no lado do ‘bem’ os amigos dos portugueses e adeptos do cristianismo, e do ‘mal’, os inimigos da Coroa e da fé cristã. Mais: para conseguir adesão dos índios para a fé cristã, os santos defendiam o bem, o mal estava com os caciques das tribos inimigas.

Com o declínio da Companhia de Jesus, os autos de caráter catequético ficaram restritos aos Colégios e, no século XX, eles ressurgiram como referência de um teatro que mistura festa popular, obra de catequese e miscigenação cultural. Compendo o agitado panorama teatral do final dos anos 1950, a função catequética dos autos passou a ser substituída, numa espécie de subversão politizada, pela instrução social das massas. O teatro didático que daí se desenvolve passa a ter como principal função a de instruir a população sobre os mecanismos de exploração do imperialismo que se difundia através do sistema capitalista. Ao apropriar-se de temas da cultura popular para trazer à tona as circunstâncias sociais, o teatro político que daí surgia visava à incitação e ao combate, buscando o efeito imediato a conscientização.

A peça é fragmentada em três partes, que, embora não obedeçam a uma linearidade dramática das ações, relacionam-se mutuamente no sentido de mostrarem diferentes facetas do processo de instauração da exploração da mão de obra no país: a primeira parte da peça ilustra

a chegada dos Portugueses nas terras paradisíacas do país pré-cabralino e o processo de dominação e exploração da mão de obra indígena e africana no Brasil Colônia. Os atos seguintes retomam as contradições históricas da instauração da Universidade no Brasil bem como suas diretrizes elitistas numa espécie de vestibular ao longo dos períodos da História do Brasil. Na terceira parte da peça, assiste-se à ilustração da debilidade que se instaura dentro das universidades onde “se ensina a infelicidade, se aprende a maldade e termina a humanidade” (Ibidem, p.106). A retomada da história brasileira para problematizar uma questão emergente naqueles anos, apontando o caráter de ilusão contido na história oficial do país, contada do ponto de vista das classes dominantes, foi artifício recorrente no teatro político do CPC, que no caso da peça em análise, teve como alvo elucidar pontos importantes contidos nos documentos produzidos nos Seminários pela Reforma Universitária. Segundo Lima (2011), o recurso a procedimentos de desmontagem ideológica, típica do marxismo, é também o núcleo da teoria brechtiana – e no *Auto dos 99%*, a ideia de formação do Brasil e de suas frágeis instituições como um encadeamento de improvisos perpassa toda a peça.

A chegada dos portugueses, jesuítas e outros expedicionários exploradores, temática central da primeira parte da peça, é narrada por uma voz em *off* que anuncia a história do “pega-para-capar” ou do “salve-se-quem-puder” nacional, sinônimos escolhidos para o processo de colonização nacional. O idílico paraíso pré-cabralino, adjetivo que diretamente assume uma conotação irônica na peça, onde nativos indígenas viviam numa harmoniosa relação de troca e comutação, é transformado na grande máquina de exploração do capital estrangeiro, ou seja, há um deslocamento de toda idealização nativista, não por ser contra os índios, mas por colocar em questionamento a idealização contada pela ‘história oficial’.

VOZ – Tudo era silêncio na imensa terra verde e imensa, debruçada no céu a convidar homens à humanidade. Terra verde a prometer futuro. Tudo era silêncio.

[...].

Água. Ah! Enxurradas de água, despotismos de água, impérios de água a prometer um povo limpo, cheiroso e macio. [...] Imenso Brasil, gordo, sumarento Brasil a jurar um brasileiro salomônico, cristalino, carregado de abraços e sorrisos e calma e paixão e verdade. [...]

Mas... eis que... Eis que... Oh! Eis que então... oh!... então cá chegaram os portugueses. E então começou o pega pra capar. Começou a nossa história do “salve-se quem puder”. Começou a História do Brasil, que já foi história de todo o mundo, de tudo quanto é país grande, de tudo quanto é baronete, condessa, peralvilho, mandrião que se espalharam pelos séculos.

História que já foi de todos, de todos, menos do Brasil. Brasil seco, mirrado, de costela de fora, de pires na mão.

Do outro Brasil só ficou o silêncio. Árvore secou. Passarinho, a Casa da Banha vende e diz que é frango. Água, Lacerda escondeu. Fartura. Verdura. Fartura e verdura voaram. Vamos começar da época em que tudo era verde... (Ibidem, p.104).

A desmistificação da história oficial se dá por meio do choque entre a causa primeira dos nossos problemas sociais – a chegada dos portugueses e o início da exploração do Brasil pelo capital estrangeiro e por uma subclasse política – e a linguagem utilizada na construção da narrativa. A narrativa que parece imitar as radionovelas da época, popularizadas com a criação da Rádio Nacional, ganha no *Auto* um conteúdo que lhe é estranho: a história das contradições do processo de formação do Brasil, baseado na exploração da mão de obra escrava, no latifúndio e legitimado por uma ideologia cristã imposta por missões jesuíticas, aparece agora em primeiro plano. Aliás, o processo de cooptação ideológica dos índios termina com estes domesticados ao trabalho assalariado, pago em porções de farinha cada vez menores, e fã dessa mesma Rádio.

Os dominadores portugueses, sempre subjetivados (Caminha, Cabral, D. João...) ocupam uma posição contrastante com a grande massa já existente no Brasil, os explorados, tratados sempre como instâncias coletivas ao contrário dos opressores (índios, negros, alunos...). Já no primeiro ato, fica exposto quem eram os inimigos do povo pelas alegorias do sistema opressor: o quadro que se compõe desde o princípio da colonização no Brasil é a dominação do capital estrangeiro, que a qualquer custo impõe as regras da mais-valia trocadas com os nativos por algumas “bugigangorum”. Claramente a linguagem é, aqui, um recurso formal minuciosamente trabalhado pelos autores de forma a legitimar toda a ironia que sustenta a peça, bem como seu posicionamento contrário aos padrões tradicionalistas e burgueses da arte. Esse recurso, que já é explícito na linguagem coloquial das personagens de *Black-tie*, de Guarnieri, na inserção de palavras em inglês ditas por Anjos americanos nas peças de Boal, que escancaradamente remetem ao imperialismo, nos trocadilhos e jogos de palavras em *A mais-valia*, de Vianinha, denuncia abertamente o processo de homogeneização cultural com vistas à exploração levado a cabo nos países subdesenvolvidos e de capitalismo tardio. Além disso, a linguagem atua no campo simbólico e na construção de valores que vão pautar o modo como se pensa e se age. O controle do imaginário e do modo de se ler a realidade via linguagem aqui ganha tematização literal. O latim vulgar é ironizado pelo uso de expressões contemporâneas com final elitizado, estilizado, latinizado: bugigangorum vem de bugiganga, ou seja, coisas sem valor que os índios trocavam por trabalho árduo. A linguagem esconde e naturaliza a opressão, e como se trata alegoricamente da instauração do português como língua dominante (o que só acontece de fato por decreto do Marquês de Pombal, séculos depois), estamos diante de três processos: o de instauração do capitalismo, o de cooptação pela religião (que faz a operação dos bons serem santos, os maus inimigos) e a construção do simbólico pela linguagem. Daí a importância dessa passagem ser relativamente longa, antes de se chegar diretamente na

Universidade e nos 99%. A Universidade, aliás, tenta manter as três idealizações: do capitalismo (mercado, globalização, produtos), da crença (no Deus dinheiro, especialmente, na ordem legal das democracias ocidentais, calcadas na naturalização da exceção) e na construção simbólica (construção de conhecimento alienado em relação às contingências de uma sociedade).

Se os indígenas consistem em uma figuração da classe trabalhadora contemporânea, o padre também passa a representar a elite brasileira. O fato de a economia mercantil ser introduzida por um doutrinador, como o jesuíta, mostra que a intenção é aproximar intelectuais e capitalistas como figuras-chaves do mesmo processo de dominação econômica e cultural. Essa ideia aparece também na Carta do Paraná, em que se afirma que, nos estágios iniciais da colonização, “a cultura não representava ainda senão uma maneira erudita de os jesuítas doutrinarem uma população rarefeita”, com o objetivo de “fundamentar as bases da economia colonial” (UNE apud LIMA, 2011, p.8).

O ato catequético dos jesuítas na peça é certo e em pouco tempo os nativos aderem não só ao trabalho, mas também a todo um conjunto ideológico de seu explorador, perdendo, inclusive, sua própria língua. Não são diferentes os intentos dos discursos acerca da formação bilíngue aqui implantados no acordo MEC-USAID, até hoje pouco questionados, assinado pelo governo ditatorial em 1968, que dentre suas diretrizes, previa o ensino obrigatório da língua inglesa. Deve-se lembrar que a desejada reforma universitária aqui discutida foi completamente descartada e, até mesmo, invertida pelo caráter nacionalista, patriótico e americanófilo – mesmo que isso seja uma contradição em termos – implementado após o golpe militar.

Num momento de debate sobre a reforma universitária, dentre muitas outras questões sociais, a expansão do sentido explorador/explorados incitados na peça acaba por inserir o debate acerca das relações opressoras nas quais se sustentariam o sistema educacional brasileiro. O arrocho salarial, a competição, a alienação e o isolamento das pessoas pelo processo de criação do indivíduo burguês – que, via de regra, é visto por um viés positivo, atribuindo-lhe liberdade de ação e de escolha, aqui pelo avesso disso – a cooptação e sedução, todos esses passos típicos da instauração do capitalismo irrompem em passagens sintéticas de grande alcance, expressão de uma forma desdramatizada que toma como seu objeto a exposição da criação de contradições sociais e estéticas que são questões históricas do capitalismo como, a seu modo, do Brasil, sem perder de vista qualquer das duas perspectivas. Segundo Lima (2011), a desmistificação da história oficial através do desnudamento dos interesses capitalistas por trás das missões jesuítas contribuem para que essa primeira parte do *Auto* esteja mais de perto identificada com os pressupostos do teatro épico de Brecht.

As consequências sociais da introdução da economia mercantil são apresentadas por meio de situações exemplares e personagens tipificados (contrapostos uns aos outros por meio de sua classe social). A condensação dessa relação exploratória que se instaura no Brasil sustenta personagens alegóricos, característicos do gênero ‘auto’, que mantém o tom satírico da peça. O esforço para relacionar esses momentos históricos ironizados na peça com a situação objetiva em discussão naquele momento se deu a partir da sátira política e a introdução de elementos do teatro de revista, ou revista política, para nos reaproximarmos do teatro de *agitprop* conduzido na Alemanha, por Piscator. Essa é a estratégia formal a partir da qual a necessidade de democratização do ensino superior e seu caráter elitista e alienado será trazido à tona. A segunda parte de *Auto dos 99%* introduz a temática central da peça: a questão da instauração da universidade no país através de um mosaico de quadros que representam a evolução da acessibilidade ao ensino superior ao longo da História do Brasil. A realização de vestibulares que regulamentam a entrada dos alunos na universidade, representação da possibilidade de libertação ao elitismo exploratório da metrópole, se mostrará sempre excludente do acesso da grande maioria: inicialmente entram na faculdade apenas os descendentes de Portugueses; declarada a Independência do Brasil (e de acordo com a Voz narrativa da peça ela foi declarada enquanto D. Pedro estava sentado num penico, o que sustenta os momentos de ironia e comicidade da peça), quem terá acesso ao ensino superior será o filho do Barão de Caçapava; na República será a vez dos filhos de latifundiários. Chegada a modernização, última esperança de acessibilidade popular à educação, o ensino superior ficará restrito aos que têm o Secundário, confirmando a lógica da dominação elitista no acesso ao ensino superior no Brasil e a exploração da grande massa popular.

A terceira parte da peça, iniciada de maneira bastante caricata com um velho professor saindo de dentro de um sarcófago, é composta por quadros que ilustram a debilidade da Universidade no Brasil. Cada quadro representa uma síntese da verborragia e da ignorância interessada pregada dentro das universidades, abastecidas com um discurso vazio que pouco diz às expectativas dos jovens que dela fazem parte. Abordagens classistas, classicizantes e elitistas compõem o conteúdo das aulas de Sociologia, em que há uma reafirmação do discurso católico e repúdio ao discurso marxista, ou mesmo na aula de Arquitetura, em que, através de um discurso verborrágico e improdutivo, preocupa-se em discutir as colunas jônicas ao invés de deliberar acerca dos problemas estruturais do Brasil, como as favelas ou as condições sanitárias.

A divisão do panorama em episódios correspondentes, cada um, a um curso universitário, espelha a própria tradição do ensino superior no Brasil,

organizado inicialmente em escolas superiores, completamente autônomas entre si, que depois seriam agregadas artificialmente nas universidades conglomeradas – sem perderem, no entanto, seu caráter de isolamento (FERNANDES, 2004, p. 273-316). Se funcionalmente os cursos são completamente estanques, na prática eles formam um todo unitário em sua obsolescência, em seu arcaísmo e em sua irrelevância para a sociedade. É isso o que o panorama apresenta (LIMA, 2011, p.12).

No quadro final, um estudante invade a congregação dos professores velhinhos, expondo sua pauta de reivindicações. Novamente o elemento cômico atua como sátira do passado: um dos professores, surdo, dorme durante as reuniões e nem se dá conta do que está sendo discutido, enquanto outro acaba por se assustar ao escutar a palavra “aluno”, já que parece ter esquecido que eles fazem parte do contexto universitário brasileiro. O final da peça não é feliz, aliás, ele parece já ser pressuposto desde a primeira parte: as reivindicações dos alunos são todas rebatidas e estes prometem dar continuidade à sua luta aliados à classe trabalhadora, reafirmando a exploração que se solidificou no país desde os primórdios de seu processo de colonização. Daí a articulação ideológica ao vincular o *Auto dos 99%* num contexto de debate das Reformas Universitárias em 1962. Segundo depoimento de Carlos Estêvam Martins sobre o contexto de surgimento do CPC, o Brasil passava por um momento de ruptura histórica desde o governo de Juscelino Kubitschek – a introdução da industrialização, a inauguração de Brasília e todo o processo de desenvolvimento de “cinquenta anos em cinco” gerava uma nova expectativa na sociedade que não era acompanhada na universidade e nos demais setores da atividade cultural.

Então, o que acontecia na universidade? Lá, você tinha uma juventude entrando em choque com os professores de um passado remotíssimo. Havia uma disparidade entre o que os alunos conversavam, liam e estudavam e aquilo que eram os professores. Eles estavam profundamente arcaicos em relação ao ambiente cultural que se foi criando no meio dos alunos. (...) No cinema era a mesma coisa. Lá estava o Carlos Manga com aquele negócio de Atlântica, Vera Cruz, uma bobagem assim, que era também uma coisa paradona, sem nenhuma iniciativa. De repente, surge o pessoal do Cinema Novo, vem também a Bossa Nova etc... São vários movimentos eclodindo com a mesma característica: àquela elite carcomida – uma elite sem nenhum preparo, que levava esse nome simplesmente porque se dedicou a si mesma – se contrapondo uma juventude que estava bebendo em outras fontes (MARTINS apud BARCELLOS, 1994, p.73).

A aliança com os proletários sugerida no final da peça não viria a ter tempo de ser concretizada, uma vez que a luta pelas reformas de base cairiam junto com João Goulart – não só a proposta de reforma universitária em processo de construção até ali sofreria um golpe, mas também as atividades do CPC entrariam na ilegalidade a partir de Março de 1964. No entanto, o *Auto dos 99%* deixa claro que a tensão entre o conteúdo das peças do CPC e a apropriação de

elementos do teatro burguês arraigado nos movimentos culturais até então, deu origem a uma forma própria de se fazer teatro, que não pode ser compreendida desprendida do contexto em que existiu. A transmutação do auto no palco dá consistência ao intuito didático e político do grupo. Ao se dirigir às massas no sentido de conscientizar sobre suas condições históricas, os dramas não são mais intersubjetivos, rigorosamente encadeados, dinâmicos, quase que à mercê de um destino que escapa das mãos do homem, nem pretende compactuar com os preceitos da moral cristã forçosamente estabelecida no Brasil. Ao tomar a ‘História do Brasil’ como material bruto para a instrução política necessária e urgente, o CPC consolida sua crítica explicitamente: denuncia a opressão intrínseca ao sistema educacional. Ao retornar e recontar a história de tupiniquins, negros e europeus, a peça traz à tona o debate dialético das relações exploradoras através da caricatura, levada às últimas consequências, de dominadores e dominados, e convida o público a estranhar as coisas que, pelo hábito, parecem naturais (ROSENFELD, 2008). Através da re-experimentação histórica, o palco transforma-se em tribuna onde se denunciam os verdadeiros demônios que aportaram junto com a Companhia de Jesus. O público, não mais incitado à aceitação da fé como nas peças catequéticas, é levado a se posicionar, sair da passividade, pois agora sabe de que lado estão opressores e oprimidos. Esse parece ser um dos pilares do teatro produzido pelo Centro Popular de Cultura, nesse momento de aproximação com a UNE.

IV.2) Considerações históricas e políticas sobre o CPC - Paraná e seus desdobramentos: o teatro épico avança ao interior

O movimento de abertura do projeto político e cultural colocado em prática pelo CPC através da UNE-Volante teve como um de seus desdobramentos o surgimento de inúmeros polos de resistência de uma arte empenhada na atuação crítica e na responsabilidade social como o quis o CPC/PR num período marcado também pela modernização do aparelho teatral no Estado. Pretendemos analisar alguns momentos desse processo: a formação do CPC/PR e as mediações entre o teatro político produzido pelo grupo e o contexto histórico e social pelo qual passávamos; o desenvolvimento de um amplo movimento de teatro amador no interior do Estado, especificamente em Maringá, em meados dos anos 1960 e 1970, resultado direto do contato de artistas e militantes com a proposta de uma estética nacional e popular como vimos iniciada com o Teatro de Arena e levada às mais amplas e complexas consequências com o CPC; e a retomada do teatro épico e dialético no contexto universitário contemporâneo, tendo como recorte a retomada da peça *Auto dos 99%*, em 2008, pelo Teatro Universitário de Maringá

(TUM). A análise aqui desenvolvida é sustentada especialmente a partir das dissertações desenvolvidas pelas pesquisadoras Ana Carolina Caldas, *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959 – 1964) Encontros e Desencontros entre Arte, Educação e Política*, defendida em 2003, e *Teatro em Curitiba na década de 50: história e significação*, de Selma Suely Teixeira, realizada em 1992. O estudo de seus desdobramentos no interior do Estado teve como ponto de partida e base material de extrema importância enquanto documentação histórica os depoimentos²² de artistas, intelectuais e militantes que fizeram parte desse processo, colhidos com vistas à realização dessa pesquisa – Suely Lara, Leonil Lara, artistas e militantes que vivenciaram o auge da organização do teatro amador na década de 1960 e 1970 em Maringá e seu entorno; Eduardo Montagnari e Pedro Uchôa, figuras essenciais no processo de criação do Teatro Universitário da UEM (TUM), já em meados dos 1980, e que estiveram diretamente ligados com a organização teatral na universidade e na retomada da peça *Auto dos 99%* pelo TUM, em 2008.

A reabertura do Teatro Guaíra em 25 de Fevereiro de 1955, parte das obras do I Centenário de Emancipação Política do Paraná²³ durante o governo de Bento Munhoz da Rocha Netto, provocou um ressurgimento da classe teatral em Curitiba. Havia uma pressão apoiada pelas classes estudantis e intelectuais, que reivindicavam a concretização de tal obra, vista como necessária para um processo de modernização também nos âmbitos cultural, educacional e social, e à superação da condição de subdesenvolvimento e de periférico. O antigo Guaíra havia sido demolido em meados da década anterior, o que levou ao arrefecimento das atividades teatrais na cidade já que não haviam alternativas de espaços para a sua realização profissional – as montagens de peças ficavam limitadas às escolas, museus, galerias de arte, salões de igrejas, etc. O novo Teatro não só representava um passo adiante em termos das estruturas físicas necessárias para a profissionalização e modernização do teatro em Curitiba, como também abriu espaço para a formação de um grupo experimental em seu espaço e para a recepção de grande parte do repertório antenado às questões políticas e sociais emergentes no Brasil, produzido, naquele momento, principalmente no eixo Rio-São Paulo – a consequência

²² O link de acesso aos depoimentos encontra-se na sessão *Apêndice* dessa dissertação.

²³ “Idealizado e realizado pelo governador Bento Munhoz da Rocha Netto, o programa de "obras do Centenário", como foi chamado, compreendia a construção e inauguração do Centro Cívico, amplo complexo arquitetônico que comportaria o Palácio Iguazu – sede e residência do governo do Estado, a Assembléia Legislativa, o Palácio da Justiça, o Tribunal do Júri, o Tribunal Eleitoral e o Edifício das Secretarias, além da pavimentação de suas vias de acesso; a Biblioteca Pública do Paraná equipada com os melhores recursos existentes na época; o complexo do Teatro Guaíra projetado pelo engenheiro Rubens Meister; o Colégio Tiradentes; a Praça do Centenário que conteria o Monumento do Centenário, um pequeno lago artificial, um painel decorativo e uma estátua – símbolo do homem paranaense; e os vinte e um pavilhões que abrigariam a I Exposição Internacional do Café, a ser realizada no Tarumã” (TEIXEIRA, 1995, p. 64).

quase imediata foi a multiplicação do número de teatros e grupos amadores na capital do Paraná, que não só foram importantes enquanto momento de renovação estética, mas principalmente porque tomaram para si o papel fundamental da arte enquanto instrumento de atuação e de responsabilidade social. Ainda que a teoria do teatro épico de Brecht ou mesmo os pressupostos do teatro de *agitprop* desenvolvidos por Piscator fossem novidades nos círculos de debates brasileiros sobre os rumos da obra de arte na conjuntura brasileira dos anos 1960 – distância que deve ser aumentada quando pensamos o contexto paranaense –, analisando sua *práxis*, não podemos permitir que a historiografia do teatro nacional passe despercebida desses momentos em que o teatro passa a ser “sismógrafo”, como diria Costa (2012), de mudanças profundas das estruturas políticas, econômicas e sociais.

O processo de modernização teatral paranaense não esteve imune ao espírito nacionalista que viria a inebriar o país com a eleição de Getúlio Vargas em 1950 e a retomada da política desenvolvimentista e de amparo aos trabalhadores iniciada na década de 1930 – amparo populista, pois não podemos perder de vista que, por trás da aclamação à união coesa entre Estado e os movimentos sindicais das classes trabalhadoras, estava a tentativa de controle dos movimentos de massa frente à crise econômica já esboçada no desequilíbrio orçamentário do começo de seu novo governo. No Paraná, os anos de 1950 foram marcados por um intenso desenvolvimento econômico, político e cultural durante os governos de Bento Munhoz (1951 – 1956) e Moysés Lupion (1956 – 1961), fruto das diretrizes desenvolvimentistas determinadas pela política econômica nacional que, nota-se, abria-se para a entrada de capital estrangeiro. Nos quatro primeiros anos da década de 1950, o Paraná foi reconhecido como uma das principais fontes de renda do país, especialmente pela alta produtividade da cultura cafeeira no Norte e Noroeste do Estado.

Adotando uma política de controle da evasão do homem do campo e do litoral para os grandes centros urbanos, alguns programas foram colocados em prática pelo governo de forma a assegurar o aprimoramento da mão-de-obra necessária para a utilização de novas técnicas, máquinas e ferramentas frente ao desenvolvimento da agricultura. A criação das escolas rurais e dos Conselhos de Saúde, a exploração das riquezas naturais como o xisto betuminoso e o calcário, os incentivos financeiros às pesquisas tecnológicas, principalmente àquelas necessárias para o desenvolvimento do agronegócio e pecuária, como vacina animal e novas fontes de energia, são alguns fatos que compõem o quadro de progresso aparente que alçava o Estado – o Paraná tornava-se a região com o mais alto índice demográfico do país, sem padecer dos problemas dos inchaços urbanos (TEIXEIRA, 1995, 62 – 64). Enquanto na capital e nos

seus arredores o desenvolvimento e expansão dos centros industriais se fez à base da exploração do trabalhador de fábrica, no interior ele foi sustentado por uma economia latifundiária, na exploração da mão-de-obra rural, na monocultura, tornando-se uma espécie de “celeiro” brasileiro. Assim como o desenvolvimento de uma burguesia industrial e agrária nos grandes centros urbanos, como Rio e São Paulo, impulsionou o patrocínio necessário à renovação profissional da atividade teatral, como aconteceu com o TBC, esse processo se fez sentir também no contexto paranaense.

A reconstrução do Guaíra representava um primeiro e necessário momento de desenvolvimento técnico, mas o passo seguinte – a modernização em termos estéticos da qual fala Costa (2012), com o qual iniciamos essa dissertação – seria impulsionado, em certa medida, pelas novas conjunturas políticas e sociais que viriam à tona nos anos que antecederam o golpe militar de 1964. É a partir desse momento que um projeto teatral nacional e popular, em termos estéticos e políticos, engajado com as questões sociais objetivas emergentes, entram na agenda das discussões que ganhavam corpo também no Paraná. Segundo Caldas (2003), ainda que a produção teatral curitibana não tivesse o mesmo grau de reconhecimento em nível nacional como o movimento em curso em outras capitais, o debate sobre a função social da arte, concomitante a um momento de questionamento à política de repertório levada à cabo pelo Guaíra nos anos subsequentes à sua reinauguração, passam a ser temas de debates levantados por companhias, artistas, críticos e intelectuais nas colunas e suplementos literários dos canais de comunicação de maior expressividade na época: os jornais *O Dia* e *O Diário do Paraná*²⁴. É nesse início da década de 1960 que começa a ganhar força o surgimento de inúmeros grupos amadores, certamente incentivados por esse momento de renovação estrutural do campo da produção teatral, mas motivados, principalmente, pelas novas conjunturas econômicas, políticas e sociais, não mais tão otimistas como as que motivaram as renovações da década anterior.

²⁴ Embora grande parte dos artigos publicados nessa época mantenham a política de ecletismo de concepções teóricas e estéticas no campo da análise crítica do teatro, Ana Carolina Caldas (2003) chama atenção para o impacto das teses existencialistas de Sartre na crítica que viria ganhar corpo através dos escritos de Walmor Chagas no suplemento literário do jornal *O Diário do Paraná*. A leitura da dissertação da pesquisadora deixa evidente a preocupação do crítico em se discutir a função social da arte naquele momento em que estão explícitas as rearticulações das forças políticas reacionárias no país, reivindicando para o teatro curitibano posicionamento semelhante àquele adotado pelo Teatro de Arena, de atuação social responsável e capaz de explicitar as forças históricas em jogo. Outros momentos de requisição de tomada de posição do teatro paranaense foi a publicação do editorial “Chapetuba é temática brasileira”, em Outubro de 1960, no mesmo jornal, ou o artigo “Teatro de Arena e intimismo com o público”, escrito por Silvio Beck naquele mesmo ano e jornal, que embora em seu conjunto se mostrasse conservador, serviu como canal de grande importância para a instauração do debate sobre a necessidade de renovação estética e política do momento no teatro curitibano e paranaense como um todo. Uma análise minuciosa desses artigos compõe parte importante do trabalho desenvolvido por Caldas (2003).

No início da década de 1960, impulsionados pelas renovações no cenário cultural, alguns grupos teatrais da cidade de Curitiba começaram a se inserir no movimento nacional, adaptando e encenando principalmente as peças de Guarnieri, Vianinha e outros autores nacionais. Por meio da defesa de um teatro que privilegiasse autores nacionais e em que o público fosse o povo, que não tem acesso aos teatros em recintos fechados habituais de uma cidade, os artistas e intelectuais iniciaram a busca da aproximação de um teatro que fosse nacional-popular e, para alcançar esse objetivo, começaram a realizar encenações de peças teatrais nos bairros (CALDAS, 2003, p. 32).

Citando alguns grupos que surgem nesse momento na capital paranaense, temos o Teatro de Estudantes do Paraná (TEP), sob a direção de Armando Maranhão e ligado à União Paranaense dos Estudantes, o Teatro de Adultos do Sesi (TAS), que encenou peças como *Auto da Compadecida*, em 1957, *'Black-tie'*, em 1960; o Teatro Experimental do Guaíra (TEG), que nos anos 1960 apresentou peças como *Chapetuba Futebol Clube* em bairros e fábricas; e o Teatro do Povo, fundado em 1959 por Euclides da Cunha Coelho, conhecido como Seu Dadá, na época dirigente da Juventude Comunista do PR e estudante de Engenharia da UFPR, Mariza de Oliveira, aluna de medicina da UFPR e Terezinha Garcia, advogada e militante do Partido Comunista – PR. Recuperando o argumento que orienta esse capítulo, descortinar o processo de mudança dos meios de produção artística e cultural inaugurado pelo CPC com o projeto da UNE-volante através seus desdobramentos no Paraná (capítulo ainda obscuro de sua importância enquanto movimento cultural do país), não podemos deixar de discutir aqui o momento de tomada de posição dos integrantes do Teatro do Povo frente ao momento político conturbado pelo qual passávamos, pois foi a partir daí que se abriram os caminhos para a criação do CPC/Paraná na capital.

Para além de recontar a história do teatro paranaense do ponto de vista dos protagonismos, privilegiando muitas vezes sujeitos ao invés de processos históricos, optamos aqui em analisá-lo dentro de um momento contextual mais amplo, de forma à reinserir criticamente na história os apagamentos de um momento de grande importância para a recuperação do desenvolvimento de um teatro crítico, social e dialético, atento às contradições da realidade brasileira e empenhado na busca formal necessária para transformá-lo em instrumento das classes sociais oprimidas de nossa sociedade. Alguns fatos nos apontam, já de início, o caminho da responsabilidade social e que haveria de ser seguido pelo Teatro do Povo: grande parte dos seus integrantes eram militantes ativos ou filiados do PCB na época, lembrando que a discussão sobre uma política cultural nacional e popular ganhava corpo dentro do Partido; além disso, *Pátria o Muerte*, de Vianinha, foi a peça que inaugurou as atividades do grupo em 1959, montada em um caminhão e levada aos bairros periféricos da capital paranaense, o que sugere certo intuito didático, de politização das classes populares, de agitação

e propaganda explícitos, que inauguram as atividades do grupo. Assim é noticiado o grupo pelo jornal *Última Hora*, de Curitiba, em 1961:

O Teatro do Povo compõe-se exclusivamente de amadores e utiliza um caminhão fazendo as vezes de palco volante, o caminhão de modelo antigo pertence a um nacionalista que, nos dias de semana o utiliza para fazer fretes. O grupo é integrado por estudantes e professores, jornalistas e atores amadores. Foi fundado há um mês apenas e se propõe a levar peças de conteúdo social, educando e divertindo o público ao mesmo tempo. A peça *Patria o muerte* é uma síntese da revolução cubana e satiriza o regime do ditador Batista e a política americana dos trustes. Os atores usam placas identificando-se e o povo como personagem faz o coro como fundo do diálogo. Cuba não será invadida – grita o coro no final, acrescentando que se Cuba for invadida será a Cuba de todos os cubanos de todo o mundo, defendida por todos os cubanos de todo o mundo (BAIRRO OPERÁRIO apud CALDAS, 2003, p.42).

A dificuldade de consolidar uma política cultural efetiva dentro do Partido, apesar de todo o debate teórico em torno de uma arte nacional e popular como ferramenta de luta contra o imperialismo, conduzirá ao desligamento do Teatro do Povo do PCB e à criação da Sociedade de Arte Popular (SAP), numa tentativa de superar a distância existente entre as teses defendidas pelo Partido, num plano muitas vezes meramente teórico, e alcançar efetivamente a comunicação com um público popular²⁵. Realização efetiva dessa aproximação com os movimentos populares foi a montagem da peça *Os Subterrâneos da Cidade*, de Walmor Marcelino, em comemoração ao Dia do Trabalhador, em 1960, a pedido da Federação dos Trabalhadores na Indústria, do Sindicato dos Trabalhadores em Madeiras e Móveis e do Sindicato das Costureiras, no auditório do Teatro Guaíra – antes mesmo da sua estreia, a peça havia sido denunciada à Delegacia de Ordem Política e Social como ameaça comunista à cidade. Não tardou para que os meios de comunicação da cidade, bem como a crítica teatral expressa nos jornais anteriormente citados, vissem com maus olhos o teatro político que ganhava corpo na cidade – não diferentemente do que discutimos nos capítulos anteriores sobre a recusa inicial da crítica brasileira no eixo Rio-São Paulo ao teatro de cunho épico e dialético que começava a se desenvolver, a crítica paranaense não tardou em tachar essa dramaturgia como panfletária, comunista e destituída de valor estético, tendo em vista o simplismo da linguagem utilizada. Esse primeiro momento do grupo, abertamente próximo de um teatro de

²⁵ Embora não tenhamos a oportunidade de analisar o texto devido às dificuldades de acesso e consulta ao material produzido nessa época, segundo Caldas (2003), a peça *Os acordos de Mr. John com Deus*, de Walmor Marcelino, é uma sátira explícita às discordâncias internas do PCB em relação ao projeto político e cultural e seus objetivos naquele momento. Carlos Estêvam Martins criticaria a política interna do movimento estudantil em *A vez da recusa*, de 1962. Ou seja, entre tais fatos à princípio isolados, de crítica e auto-crítica de artistas engajados aos próprios movimentos de esquerda, encontramos evidências claras de que o teatro político produzido no período anterior ao golpe não esteve atrelado à uma corrente política unívoca, mas antes engajado na construção de uma arte voltada para a conscientização necessária e emergente das classes populares.

agitprop e engajado às questões objetivas e circunstanciais, foi passo essencial para a tomada de posição ao lado das massas oprimidas.

Não tardariam as discussões sobre a experimentação estética frente à necessidade de formalização dos novos conteúdos emergentes e do alcance de novos públicos – momento importante dessa transição foi a montagem de *Os Justos*, de Albert Camus, em 1961, também no auditório do Teatro Guaíra, e *A Prostituta Respeitosa*, de Jean-Paul Sartre, fatos que compõem também o processo de formação do CPC/PR. A montagem desta última peça marcaria um momento divisor de águas dentro do grupo: após sua montagem, uma parte do SAP, juntamente com Walmor Marcelino, seguiria o seu caminho com o propósito de desenvolver uma dramaturgia local voltada também para a renovação da linguagem teatral curitibana, numa relação não tão próxima e direta com os movimentos sociais, enquanto a outra parte, motivada pela passagem do CPC da UNE em Curitiba por conta do II Seminário Nacional da Reforma Universitária de 1962, se engajaria na construção de um projeto cultural empenhado em trazer à tona a discussão dos problemas contingentes, organizada como CPC/PR.

O Seminário ocorreu meses depois do Encontro sobre Reforma Universitária realizado pelo Ministério da Educação e da Cultura e é importante notar, desse momento, o apontamento e discussão das problemáticas da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional aprovada em 1961 – é daí que surge a bandeira do 1/3, exigindo o equilíbrio de forças e decisões dentro dos colegiados das universidades. Os encaminhamentos do Seminário foram sintetizados na Carta do Paraná que, em termos bastante genéricos, pautavam os aspectos culturais, políticos e sociais que deveriam sustentar a Reforma Universitária brasileira. Ou seja, a chegada dos artistas do CPC na passagem da 1ª UNE-Volante em Curitiba, em 1962, vai ao encontro de um momento de reorganização e politização da classe teatral e intelectual, e essa aproximação com a classe estudantil, principalmente por conta do Seminário da Reforma, foi fundamental para que o alcance das atividades do CPC/PR não ficasse estanque somente à capital paranaense. O teatro do CPC avançaria ao interior por duas vias principais: 1) a princípio, por artistas, estudantes, professores e militantes do CPC/PR, empenhados nas campanhas de erradicação do analfabetismo deflagradas durante o governo de João Goulart, em meados de 1963, como parte das reformas de base; 2) após 1964, com a declaração da ilegalidade do CPC em todo o país e a censura aos artistas engajados no projeto, a ida ao interior foi uma das saídas encontradas pelos militantes do movimento teatral, talvez uma das únicas possibilidades para dar continuidade às atividades, ainda que sob o chumbo dos anos que viriam. Investigação de grande valia sobre o primeiro caminho pode ser conferido na pesquisa realizada por Ana

Carolina Caldas (2003), já anteriormente citada neste trabalho. Optamos em trilhar a segunda via, pois ela nos dirige a momentos ainda não devidamente explorados da história de nossa dramaturgia nacional e local, contribuindo assim para um pouco compor os muitos hiatos da história de nosso teatro político e social. Se até pouco tempo o teatro produzido na capital paranaense era pouco reconhecido no âmbito nacional, o que dizer do movimento de teatro amador que ganharia corpo no interior?

É nesse contexto de repressão e de desenvolvimento de uma arte politicamente engajada com questões imediatas que muito dessa produção teatral dialética acaba chegando em vários lugares no Paraná, principalmente levada por atores e artistas em geral, que fugiam dos perniciosos mecanismos de espionagem e de repressão do governo militar que então se articulava. É de extrema importância para o desenvolvimento do teatro em Maringá, PR, por exemplo, a chegada de Leonil Lara, na década de 1970. Sua experiência política e artística, adquirida com o Grupo Carreta, de São Paulo, cujos intentos de atuação nas forças históricas que estavam em jogo muito o aproximam do plano de ação do CPC da UNE, motivaria a fundação da Cia Pau de Fita, em 1978, reduto de resistência teatral socialmente comprometida naquele momento – e que desenvolve suas atividades até hoje na cidade. Fatos como esse, que só se encontram numa leitura da história à contrapelo, deixam claro que o movimento teatral inaugurado pelo Teatro de Arena, em São Paulo, e seu subsequente plano de ação efetiva pelo CPC, são catalisadores do surgimento de grupos amadores e experimentais, alguns mais explicitamente engajados que outros, mas atentos às questões sociais e estéticas. Essa movimentação não se restringiu aos limites da capital, sendo que inúmeros grupos amadores existiam e persistiram em suas atividades na cidade interiorana durante as décadas de 1970 e 1980, como a Associação Maringaense de Teatro Amador (AMTA), o Grupo de Teatro Pioneiro (GTP), o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), dentre outros.

Em depoimento realizado para essa pesquisa, Leonil e Suely Lara reiteram que o movimento do CPC/PR tinha como ponto de partida a compreensão daquele momento político complexo que se colocava no Brasil no período anterior ao golpe de 1964. O contato de Leonil Lara com o teatro de bonecos remonta à sua infância em Ribeirão do Pinhal, no “norte velho” do Estado do Paraná, interesse que será desenvolvido a partir de seu ingresso no CPC/PR e na atuação como tesoureiro do Centro Cultural Brasil-Cuba, em Curitiba. Muito se ouvia falar dos trabalhos realizados pelo MCP, em Pernambuco, dos movimentos organizados por Francisco Julião, das propostas progressistas do governo de Miguel Arraes, do projeto de teatro nacional-popular do Teatro de Arena, do CPC da UNE – e todos esses elementos contribuiriam

diretamente para engrossar o movimento de articulação de um teatro nacional e popular, engajado nas questões políticas, também no Paraná. Além disso, a crise da legalidade na posse de Jango eram claros prenúncios de uma organização das forças reacionárias para frear toda a articulação organizada da sociedade civil que estivesse engajada com as questões sociais e políticas²⁶ – no Paraná, por exemplo, articulava-se movimento muito semelhantes às Ligas Camponesas no Nordeste. Os planos de ação do CPC/PR eram organizados, então, a partir das problemáticas sociais emergentes com o objetivo de levar o esclarecimento e discussões políticas contingentes até as camadas populares que estavam à margem do conhecimento de tais assuntos. E diferentemente das grandes capitais, onde o aparato ideológico dos meios de comunicação da direita trabalhava arduamente na manipulação das informações, no interior essas informações, muitas vezes, simplesmente não chegavam, tendo em vista a urbanização e colonização ainda recentes que imputavam uma carência muito grande de meios de comunicação de massa.

Houve também no Estado a aproximação entre o CPC/PR e a União Paranaense dos Estudantes (UPE), que viabilizaram a organização da UPE-Volante, em meados de 1963, aos moldes da UNE-Volante, inclusive em seus intuítos: disseminar o conteúdo artístico e cultural produzido pelo CPC/PR no interior do Estado. Na contramão desse movimento de politização da arte e do teatro, ganhavam corpo também alguns movimentos de direita e já reacionários, como por exemplo o Grupo Dante, de Curitiba, responsável por publicar duras críticas à aproximação entre as ideias marxistas e comunistas e os grupos de teatro amador que tomavam a cena teatral curitibana naquele tempo. Ou seja, já no contexto pré-golpe havia uma nítida polarização entre direita e esquerda que extrapolava o campo do debate político e passava a fazer parte das discussões de ordem estética, opondo, de um lado, artistas empenhados na busca da renovação das linguagens e na autonomia da obra de arte e, de outro, artistas e militantes engajados na criação de uma estética nacional e popular capaz de dar conta das problemáticas de nossa realidade social, muitas vezes acusados pela direita esteticista de fazer arte simplista

²⁶ Concomitantemente à organização das Ligas Camponesas no Nordeste, em meados da década de 1950 e 1960, ocorreram outras revoltas armadas envolvendo a discussão sobre a posse das terras devolutas, oriundas desde a aplicação da Lei de Terras de 1850, sua democratização e a legalidade dos sindicatos dos trabalhadores rurais ao longo do Brasil, como em Goiás (Formoso e Trombas), Minas Gerais (Demônios do Catulé) e Paraná (Sudoeste e Porecatu). “A Constituição republicana de 1891 transferiu a propriedade legal e o controle político das terras devolutas para os Estados. Essa mudança favoreceu a concessão de terras para companhias privadas e para o capital particular, circunstância que marcou o início da luta legal pela terra no Brasil. No processo de modernização econômica, desenvolvido nos primeiros anos da República, muitas terras devolutas foram utilizadas como forma de pagamento a empresas privadas, responsáveis pela construção de ferrovias. Foi exatamente isso que ocorreu no Sudoeste do Paraná. A titulação desenfreada do território, com suas conseqüentes disputas judiciais, fez com que as terras da região possuíssem vários ‘donos’: União, Estado, companhias particulares e o posseiro” (PRIORI, 2012, p.145)

e panfletária. Enquanto na capital paranaense, principalmente nos bairros da cidade e no pequeno auditório do Teatro Guaíra, eram montadas peças de Guarnieri, Vianinha, Augusto Boal, entre outros dramaturgos engajados num projeto teatral nacional e popular, os artistas e militantes que fizeram parte dos movimentos itinerantes do CPC/PR dedicaram-se principalmente ao desenvolvimento do teatro de bonecos e na busca de uma linguagem popular efetiva capaz de dar conta da necessária comunicação e conscientização em relação às contradições sociais e políticas emergentes – conscientização que, segundo seus militantes, deveria visar não só o público adulto, mas engajar-se na concretização de uma formação consciente também do público infantil. Logo após a formação do CPC/PR, imediatamente ao II Seminário da Reforma Universitária, em 1962, alguns artistas do grupo, como Euclides Coelho de Souza e Adair Chevonika, vão para o Rio de Janeiro aprimorar as técnicas com essa linguagem e, a partir de 1963, passam a atuar nas frentes de Alfabetização, as quais seriam organizadas com as propostas de reforma de base do Governo Federal e patrocinadas pelo Ministério da Educação e Cultura. No entanto, como esclarecido no início desse capítulo, tendo em vista que o teatro produzido pelo CPC/PR foi recentemente muito bem discutido no trabalho da pesquisadora Ana Carolina Caldas, também já citada nessa pesquisa, o caminho que vamos percorrer nos afasta da capital paranaense e dos trabalhos posteriormente desenvolvidos pelo Teatro de Bonecos do Seu Dadá, para lançarmos luz em algumas das atividades desenvolvidas no interior do Estado e suas relações com o momento político, econômico e cultural pelo qual passávamos, tanto em âmbito local quanto nacional – o que nos atesta novamente a heterogeneidade que viria a marcar as ações do CPC como um todo, daí nosso argumento em analisá-lo dentro de seus contextos de realização.

Em 30 de Março de 1964, o sonho de fazer a revolução através do teatro, da política e da educação passa a ser combatido pelas forças repressoras e reacionárias com o início da ditadura militar. A sede do CPC/PR – apelidado como Cia Cave – foi imediatamente fechada e grande parte de seu material apreendido e destruído. Leonil Lara e Manoel Kobachuck, que estavam em São Paulo participando de um processo de formação com integrantes do Arena para uma possível montagem da peça *Os fuzis da Sr.^a Carrar*, de Bertolt Brecht, foram imediatamente presos por estarem realizando atividades tidas, a partir daquele momento, como subversivas – os dois militantes do CPC/PR haviam realizado, nesse período, algumas atividades teatrais junto aos Sindicatos da Companhia Siderúrgica de São Paulo (COSIPA) com

vistas à possível formação do CPC/Cubatão²⁷. O aperto da censura, principalmente nas principais capitais do país, e as dificuldades econômicas impostas aos artistas do CPC/PR que, naquele momento, tiveram seus direitos civis e políticos cassados, são fatores que levaram os artistas do grupo a procurarem alternativas para dar continuidade ao desenvolvimento da atividade teatral no interior do Estado. Em Certidão do Gabinete de Segurança Institucional²⁸, emitida em 2004, acerca dos registros da atuação de Leonil Lara entre 1963 e 1969 que estavam sob custódia da Agência Brasileira de Inteligência (Abin), podemos ter a dimensão das perseguições e da articulação de espionagem colocadas em prática durante o regime militar. Ao longo das quatro laudas de registros, podemos verificar todo um mapeamento das atividades exercidas pelo militantes e artistas de esquerda que estavam articulados nesse período; além disso, o documento reitera inúmeras vezes o caráter “altamente subversivo” tanto do CPC/PR quanto do Teatro de Bonecos do Seu Dadá. Ou seja, o combate a um teatro nacional e popular, engajado com a discussão política da nossa condição social, se deu não somente por vias da crítica teatral conservadora e esteticista veiculadas nos meios de comunicação hegemônicos, que se negavam a enxergar nas formas populares e na crise do drama a saída para um teatro atento à nossa realidade; no plano político e social, a tentativa de extirpar esse teatro se deu por perseguições, prisões e exílios de seus artistas e militantes, principalmente a partir do Ato Institucional nº5 e a deflagração da Operação Bandeirantes, montada pelo Exército Brasileiro com o intuito de combater as organizações de esquerda durante o regime militar – muitos outros seriam arrancados violentamente e prematuramente da história de nosso teatro.

Porém, apesar de todo o esforço e violência do aparato montado pelo regime militar com o claro objetivo de conter o desenvolvimento de um teatro político no Estado e todo e qualquer discurso progressista contrário ao regime, o teatro, especialmente aquele desenvolvido por artistas e intelectuais atentos à necessidade da resistência e da conscientização política naquele momento, não desistiu – e uma das formas de resistência encontrada foi a busca pela proximidade popular via teatro de bonecos, cuja linguagem eminentemente popular driblava os inúmeros mecanismos de censura que estavam montados. A formação do Grupo Carreta, do qual fizeram parte Leonil Lara, Marilda Kobachuck, Manoel Kobachuck, João Siqueira, dentre outros, em São Paulo, e suas excursões pelo interior do país, chegando no Estado do Paraná em 1973, é fruto direto desse momento de rearticulação e sobrevivência dos grupos.

²⁷ Segundo depoimento de Leonil Lara, dentre o material apreendido nesse momento estavam algumas fitas contendo gravações de Paulo José e Milton Gonçalves, ambos do Teatro de Arena, com o esboço das canções que comporiam a montagem da peça de Bertolt Brecht.

²⁸ O documento digitalizado, disponibilizado por Leonil Lara e Suely Lara, encontra-se na sessão Anexos dessa dissertação.

A gente discutia muito, repensamos a nossa prática e fizemos muitas traduções de textos teatrais. Aí eles [pessoal do Seu Dadá] foram presos, e finalmente em 1973, com todo mundo já solto, a gente voltou a fazer teatro de bonecos. Formamos o Grupo Carreta, que incluía a linguagem do teatro de bonecos. Conseguimos sobreviver muito bem com nosso trabalho, levando nossos espetáculos a clubes, escolas, asilos, etcétera... Nesse mesmo ano, a gente se inscreveu num Festival de Teatro Infantil, que acontecia no Teatro Gláucio Gil, no Rio, e ganhamos o festival com a peça *A margarida curiosa visita a floresta negra*. A confecção dos bonecos foi de Manoel Kobachuck e Leonil Lara, que já vinham desenvolvendo essa linguagem há mais ou menos doze anos. Em 1975, o Manoel seguiu seu rumo e eu fiz *Um homem sem documentos morreu atropelado na avenida*, que já foi uma espécie de transição do Carreta para o Grupo Dia-a-Dia (SIQUEIRA apud BARCELLOS, 1994, p.280 – 281).

Não nos estenderemos na trajetória do artista joinvillense João Siqueira, tendo em vista que nosso objetivo é analisar os desdobramentos do CPC/PR no interior do Estado e a posterior retomada do movimento teatral dos anos 1960, enquanto conteúdo e forma, no contexto universitário do começo dos anos 2000. Porém, julgamos oportuno explorar esse momento de transição pontuado por Siqueira (2004), ou o passo seguinte às propostas como o Carreta, mas do ponto de vista do aprimoramento do trabalho com teatro de bonecos, que há doze anos vinha sendo desenvolvido pelos artistas citados no depoimento acima – são eles os sismógrafos para entendermos em que termos se deu nossa recepção universitária da teoria do teatro épico de Brecht em Maringá. O ponto de partida aqui escolhido foi a análise do programa da peça citada por Siqueira (2004), *A Margarida curiosa...*²⁹, na ocasião da sua montagem em 1974, no Teatro Arthur Azevedo, em São Luís, Maranhão, e que nos leva a momento bastante ilustrativo das nossas contradições nos campos cultural e artístico. Após torturas, prisões e perseguições aos artistas envolvidos no grupo, foi inevitável o reconhecimento artístico dos trabalhos desenvolvidos por aqueles artistas – escrita coletivamente por João Siqueira, Leonil Lara, Marilda Kobachuck e Manoel Kobachuck, com a colaboração de Suely Lara, a peça foi premiada em 1º lugar no VI Festival de Teatro Infantil da Guanabara, além de outros quatro prêmios: melhor direção, melhor música, melhor texto e melhor cenografia, em 1973. Tendo em vista a impossibilidade de esgotar o tema e a necessidade de estabelecer recortes em tão rico material, não nos dedicaremos à análise estética da dramaturgia ou mesmo da encenação – mas que a discussão aqui levantada se coloque como oportunidade para outros pesquisadores. A crítica desenvolvida no Programa, escrita por Arlete Nogueira da Cruz Machado com o título “Da Fantasia à Realidade”, é bastante sensível aos pressupostos sociais, políticos e estéticos que viriam a sustentar a formação e a linguagem desenvolvida pela Cia Pau de Fitas, a partir de

²⁹ O documento em análise encontra-se na sessão “Anexos” dessa dissertação.

1975, em Maringá – PR, momento em que os festivais de teatro amador e universitário retomam o fôlego no interior, ainda sob os olhos da censura.

A escolha da peça *A Margarida Curiosa visita a Floresta Negra* para a abertura da programação oficial do Teatro Arthur Azevedo em 1974 não foi aleatória, segundo consta em seu programa, mas partiu da necessidade objetiva de estimular o desenvolvimento do teatro infantil enquanto ferramenta de conscientização individual, o estímulo criativo coletivo e exercício crítico. O olhar atento à realidade brasileira e a busca por uma forma capaz de historicizar nossas contradições emergentes e que se aproximasse de um público popular, pontos cruciais do projeto artístico nacional-popular do CPC, não serão perdidos de vista no teatro de bonecos desenvolvidos pelo Carreta. *A Margarida...* parte de uma história aparentemente singela para colocar diante de seu público questões de ordem bastante complexa, como o rompimento com o tradicionalismo comportamental e a desmistificação do desconhecido. Por trás das aventuras da personagem central – a Margarida – no mundo desconhecido – a Floresta Negra – o público defronta-se com problemas reais e objetivos como a angústia, o medo e a solidão, e aprende que a verdadeira descoberta necessita do estabelecimento de relações de ordem coletiva. Segundo depoimento de Yan Michalski, em 1973, para o Jornal do Brasil, cujo recorte encontra-se no documento analisado,

Partindo de uma historinha singela mas inteligente, que inclusive coloca exemplarmente diante das crianças um problema de opção de comportamento que desafia os conceitos pré-estabelecidos e as tradicionais lições de moral, os quatro integrantes do grupo construíram um espetáculo de bonecos onde a gente não sabe o que mais admirar: se a concepção, a feitura e a manipulação dos fantoches, se o simpático e desmistificador relacionamento entre os atores e os bonecos, se o bom gosto e a fantasia do cenário, se a musicalidade do espetáculo em todos os seus momentos, se o bom acabamento artesanal de todos os detalhes, se a intensa e saudável alegria que caracteriza a realização do início ao fim, se a correta compreensão do espírito infantil e a capacidade de assimilação da criança (MICHALSKI, 1973).

Esse processo de acumulação teórica e estética que antecede, como vimos, o golpe militar de 1964, e que passou por movimentos como o Teatro de Arena, CPC da UNE, CPC/PR, Teatro de Bonecos do Seu Dadá e posteriormente o Grupo Carreta, desembocaria na formação, em 1975, do grupo maringaense Cia Pau de Fita, quando Leonil e Suely Lara retornam ao interior do Estado do Paraná. A resistência dos grupos de teatro amador no interior do Estado até meados dos anos 1980 (período que coincide com o processo de democratização conservadora pós-ditadura militar e com a burocratização das órgãos de fomento e criação cultural nas universidades), certamente fruto do contato de artistas, militantes, estudantes, operários, camponeses dentre outros, é ainda um capítulo pouco conhecido da história do

desenvolvimento do teatro nacional popular que, como vimos, deve ser compreendido na sua relação com as inúmeras fontes de uma dramaturgia dialética que ganhava corpo. Paralelamente aos descaminhos que o teatro socialmente engajado viria a sofrer, tanto por conta da repressão política quanto pelo surgimento das tendências estéticas desligadas das classes oprimidas e partícipes de certa ‘arte desbunde’, quando não da indústria cultural, principalmente nas capitais, durante os anos que se seguiram ao golpe de 1964, o movimento de teatro amador ganhou intenso fôlego no interior do Paraná e aproximou-se do recente contexto universitário que se formava, fruto da reforma universitária conservadora realizada em 1968.

As propostas sobre a reforma universitária discutidas até ali durante os Seminários e Congressos Nacionais organizados principalmente pela UNE foram “amenizadas” pelo governo militar através da Lei 5540/68, que instituiu autoritariamente as novas diretrizes do ensino superior: voltar-se para a eficiência, a modernização e a formação de recursos humanos necessários ao desenvolvimento do país. A divisão das tradicionais turmas em regime de créditos, os novos campus universitários deslocados dos centros urbanos, a ilegalidade das organizações e movimentos estudantis, foram cooptados pelo governo e redesenhados como grandes projetos de natureza assistencialista, patrocinado pelo capital estrangeiro norte-americano, como é exemplar o acordo MEC e *United States Agency for International Development* (USAID) (TEIXEIRA apud MONTAGNARI, 1995, p.61). Foi em meio a esse processo de descentralização das instituições estudantis como forma de estancar a proliferação dos discursos anteriores ao golpe, na inércia de uma falsa e insustentável política desenvolvimentista em seus níveis federal, estadual e mesmo municipal, que foi fundada, em 1969, a Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Os pilares que sustentariam os planos de ação das novas universidades – “ensino, pesquisa e extensão” – logo se configurariam como mecanismos de burocratização do aparelho universitário e de resfriamento das posições revolucionárias e progressistas no ambiente estudantil. Diferentemente das propostas de reforma universitária discutidas no período que antecedeu o golpe de 1964, as universidades instituídas naquele momento não eram sustentadas pelos intentos de democratização real do acesso ao ensino superior público e gratuito nem mesmo estavam atentas ao desenvolvimento das necessidades objetivas e concretas do contexto em que estavam inseridas. No entanto, a criação da chamada “extensão universitária”, que sem muito esforço pode ser vista como consequência dessa burocratização do aparelho universitário, como assistencialismo implantado no campo da produção artística e cultural ou mesmo como uma migalha a oferecer aos “99%” que ainda não conseguem acessar o ensino superior público

e gratuito, tornou possível que toda a experiência adquirida pelo teatro produzido até então encontrasse condições e algum espaço de realização e continuação de suas atividades. Momentos importantes de realização da prática teatral ao redor da extensão universitária no contexto maringaense são o surgimento de grupos como a Cia Pau de Fita, o Grupo Experimental da UEM, o Grupo Teatral Unimar, a Associação Maringaense de Teatro Amador (AMTA), o Grupo de Teatro Pioneiro (GPT), o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), Aletófilo, Cacotin, Dos Dois, Chão de Estrela, Cia Trianon, Cia Bandalheira, Teatro da Imaginação, etc. e a realização, em 1982, do Festival de Teatro Amador de Maringá, chamado Festival Estadual de Teatro Amador de Maringá a partir de 1984 com o apoio da FITAP (Federação Independente de Teatro Amador do Paraná), que seria extinta em 1990.

Na verdade, tanto o teatro na *Universidade Estadual* quanto o teatro em Maringá, naquele momento (como, em certa medida, também no presente) reproduziam um quadro pouco mesmo nada estranho para quem está acostumado com a realidade enfrentada pela maioria dos grupos amadores ou universitários. Um quadro corriqueiro e compreensível se confrontado aos valores estabelecidos pela maioria das nossas instituições e administrações públicas (notáveis pelo modo como *destratam* as chamadas questões culturais). Situação que não impedia, como continua a não impedir que, por obra e arte de sonhadores e sonhadoras, grupos, em iguais ou piores condições, em localidades diversas, continuem se formando, perdurando ou se desfazendo, num processo contínuo que mantém acesa a chama de uma arte que só mesmo a *necessidade* parece explicar (MONTAGNARI, 199, p.12).

Com a efetiva instauração da burocratização da produção artística e cultural na universidade, que resultou no amortecimento da realização de atividades teatrais independentes nos circuitos alternativos da cidade, a atividade foi entrando nos eixos requeridos pelo governo, mas nem por isso perderia seu sonho de querer um ambiente crítico – e aí começa mais um capítulo das ressonâncias do teatro épico e do teatro brasileiro dos anos 1960 através dos projetos de extensão universitária. Apesar do arrefecimento da atividade teatral, especialmente as de cunho social, político e dialético, imposto pela ditadura militar que irá interromper com força e violência as atividades do CPC, e seus múltiplos descaminhos na década de 70 e 80, a partir dos anos 1990 passamos a presenciar uma retomada crítica da nossa dramaturgia produzida nos anos que antecederam o golpe – ideia que é decisiva para a organização do Teatro Universitário de Maringá (TUM), no final dos anos 80, num contexto de primeiras eleições diretas para a escolha do reitor da instituição, ou seja, já sob os ventos da redemocratização das instituições e do Estado brasileiro. É necessário observarmos que até então, apesar de todo o circuito amador de teatro que havia na cidade e nos seus entornos e da intensa atividade realizada pelos grupos anteriormente citados, inclusive na Universidade através do Grupo Experimental da UEM coordenados por Valter Pedrosa e Luthero de Almeida, e do Grupo

Fogaça, coordenado por Suely Lara, não havia na cidade um espaço adequado em termos de aparato técnico para que a atividade teatral, a experimentação de outras linguagens e o circuito de grupos pudessem se desenvolver. A medida necessária para um aprimoramento técnico se deu com a criação da Oficina de Teatro da UEM, em 1989, projeto incentivado e defendido naquele momento por Eduardo Montagnari, ator, diretor e sociólogo recém-chegado do interior de São Paulo, nomeado Diretor de Promoção e Difusão Cultural da ‘recém-democrática e gratuita’ UEM.

As ações em prol do teatro universitário na UEM desenvolvidas por Montagnari estão diretamente ligadas às suas experiências com o teatro estudantil em Araraquara, onde fundou e participou ativamente das atividades do Teatro Universitário de Araraquara (TUA), juntamente com Luís Antonio Martinez Corrêa, no final da década de 1960 – experiências que, segundo depoimento de Montagnari para essa pesquisa, foram determinantes na escolha da sua forma de fazer e pensar o teatro, especialmente a montagem de *A Exceção e a regra*, em 1969, encenada posteriormente pelo TUM em 1987, sob sua direção. Segundo Montagnari (1999), a criação do TUM inaugura um momento de criação do espaço, reorganização do grupo universitário e formação de público.

Elegendo essas direções, o projeto procurou, desde então, despertar nos que com ele se envolviam (se envolvem), uns mais que outros (através da pesquisa, análise dos textos, seleção dos atores, trabalhos de mesa, preparação corporal, jogos interpretativos, manuseio das palavras, intenções de falas, busca de atitudes, gestos e marcações, pesquisa de indumentárias, adereços, luz, ensaios parciais, gerais, organização de todos esses elementos para apresentações locais e em outras regiões), o gosto pela descoberta das *coisas*, de *nós mesmos*, do *outro* e nosso *entorno*, proporcionando (ou procurando proporcionar) para quem fazia (faz) e assistia (assiste) aos resultados obtidos num prazer diverso daquele oferecido, sem descanso, pelos modernos meios de comunicação em massa (MONTAGNARI, 1999, p.66).

Enquanto nas principais capitais brasileiras a reorganização da classe teatral retomava, talvez não com o mesmo nível de articulação política, o fôlego abafado durante os anos de chumbo da ditadura em movimentos como o *Arte contra a barbárie*, em São Paulo, movimento que reuniu inúmeros grupos teatrais em reação ao caráter obscuro e classista dos critérios de seleção para obtenção de recursos via Lei Rouanet, ou a organização da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, no Rio de Janeiro, como espécie de instrumento ideológico no enfretamento ao latifúndio e ao agronegócio, nos entornos das universidades do interior, como é o caso da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e da Universidade Estadual de

Londrina (UEL)³⁰, abriam-se novas possibilidades para o teatro épico. Retomando o argumento já anteriormente utilizado de Iná C. Costa (2012), segundo o qual mudanças no campo das artes e nas suas estruturas são sismógrafos de transformações de ordem econômica, política e social, é em meio à crise financeira e econômica do começo dos anos 1990 e da necessidade de dar continuidade ao debate sobre a reforma universitária iniciado em meados dos anos 1960, apoiado na recuperação do teatro político produzido na mesma época, que a peça é reintroduzida no contexto atual do ensino superior brasileiro pelo TUM, no ano de 2008. Ao ser readaptada para um novo contexto, o grupo maringense apropria-se de recursos cênicos e literários capazes de levar o espectador a ressignificar seu conteúdo, que embora afastado temporalmente, mostra-se bastante atual frente às discussões ainda não debatidas sobre o ensino público brasileiro.

Não nos estenderemos numa leitura minuciosa do ponto de vista das relações entre conteúdo e forma, uma vez que o aspecto que mais de perto nos interessa são as possíveis significações da retomada de um debate que tem seu auge nos anos 1960 para um momento já completamente diferente, nem por isso isento das contradições históricas e sociais que lá atrás causavam preocupações à questão da democratização do ensino superior no Brasil. Em primeiro lugar, há de se frisar que, se nos anos 1960, contexto de escrita do *Auto dos 99%*, a UNE encampou o debate revolucionário acerca da reforma universitária necessária enquanto parte das reformas de base propostas pelo governo de Jango, não é esse mais o posicionamento da União em meados dos anos 2000. Nesse momento, a organização estudantil parece muito mais legítima do que se opor aos intentos capitalistas de mercantilização do ensino em todos os seus níveis (embora seu discurso aponte aparentemente contra a capitalização do ensino), como se comprova no apoio dado pela UNE aos programas como o ProUni, que garante bolsas para estudantes de baixa-renda em universidades particulares, e o Reuni, programa de expansão das vagas em universidades públicas, o que na prática significou um sucateamento na manutenção dos cursos. Ou seja, enquanto nos anos 1960 havia uma proposição revolucionária de reforma universitária alinhada às outras de reformas de base necessárias a um modelo de sociedade mais justa – cujos principais pontos estão explicitamente colocados na peça *Auto dos 99%*, como expusemos na análise levantada anteriormente –, a sua retomada no contexto maringense acontece sob a égide reformista da mercantilização da educação e num momento em que

³⁰ Uma análise mais minuciosa das peculiaridades do desenvolvimento do movimento teatral durante os anos 1980 no contexto londrinense pode ser contemplada no artigo *Palco londrinense relê Camus*, de Sonia Pascolati (2013).

movimento estudantil encabeçado pela UNE já não aglutina no seu entorno uma crítica profunda ao sistema educacional nas suas relações com outros setores da vida social.

Pensando em um nível local, mas nem por isso desconexo dos debates que se colocam a nível nacional, se dos anos 1960 em diante os entornos da universidade se configuraram como verdadeiros espaços de resistência de uma arte que se quer nacional e popular, apesar de todo o aparato de censura do regime militar, engajada nas questões prementes do contexto universitário, não é esse o ambiente que se verifica no contexto da montagem da peça realizada pelo TUM, em 2008. Segundo o depoimento de Pedro Ochôa³¹ para a realização dessa pesquisa, bastante elucidativo sobre a distância entre os pressupostos da montagem da peça em seu contexto original e sua retomada num ambiente bem mais ameno em termos de mobilizações em prol de políticas educacionais, enquanto nas décadas anteriores os movimentos de teatro amador, a realização de festivais e mesmo o surgimento de um espaço como a Oficina de Teatro da UEM eram frutos das contingências objetivas, a montagem do *Auto* pelo TUM se coloca antes como uma tentativa de chamar a atenção para a necessidade de rediscussão, em termos políticos, da reforma universitária engavetada há mais de quarenta anos, e em termos estéticos, de um teatro nacional e popular cada vez mais apagado com o auge da indústria cultural e da mercantilização no campo das artes, especialmente do teatro inserido no contexto universitário. A retomada de um texto do passado, e mesmo a revisitação de um gênero de tradição religiosa secular, não são mecanismos alheios às intenções também políticas e ideológicas, ou seja, o grupo maringaense acaba por recuperar também uma tradição crítica e política de teatro. Ao recuperá-la, não só o tema da reforma universitária é trazido à tona, mas a qualidade estética do CPC e a possibilidade de atualização de sua dramaturgia são reconsideradas, inclusive questionando as razões de seu apagamento do panorama teatral brasileiro.

³¹ A atuação de Pedro Ochôa na cena teatral universitária em Maringá, PR, remonta ao final dos anos 1980, momento em que ele participou do processo de montagem da peça *A Exceção e a Regra*, de B. Brecht, em 1987, sob direção de Eduardo Montagnari. Inicialmente participou do grupo como cenotécnico e, posteriormente, como Diretor de Cultura da UEM, onde foi um grande incentivador da criação das oficinas e cursos de extensão ligados à prática teatral. Inúmeras foram as peças que dirigiu, dentre elas, o *Auto dos 99%*, em 2008.

Considerações finais

Essa pesquisa teve como objetivo fundamental colaborar para a atualização crítica e revisitação histórica do teatro produzido pelo Centro Popular de Cultura entre os anos de 1961 e 1964, bem como refletir sobre suas ressonâncias no processo de disseminação do teatro moderno e político para além das metrópoles e grandes centros urbanos. Como se viu, nesse processo de reavaliação importa questionar qualquer determinação de uma identidade e uniformidade claras de um movimento político-artístico como o CPC, bem como evidenciar a riqueza do debate e das contradições dentro do grupo, de sua dinâmica ao longo do tempo – que os fizeram reconsiderar uma série de pressupostos iniciais – e, também, a distância entre uma argumentação teórica dos objetivos e bases do grupo e a materialização dessas questões em obras de arte particulares, instâncias necessariamente diversas em tudo. Essa perspectiva, que tem suas bases na crítica materialista e imanente da obra de arte, leva em conta o ponto de vista de todo e qualquer discurso, ou seja, o lugar ideológico (social, político, artístico) de onde se fala, partindo do próprio objeto artístico para discutir como ele formaliza seus conteúdos. No caso do CPC, essa perspectiva se impõe, uma vez que os integrantes do grupo, e seu discurso enquanto grupo, têm consciência dessa dimensão e a levam para todas as suas atividades. Nesse sentido, conceitos como nacional e popular, arte popular revolucionária, arte para o povo e com o povo, formalização estética de questões do mundo social, não são tomados em chave abstrata, mas entendidos a partir de conjunturas específicas, inclusive de acumulação crítica dentro do grupo, resultando num materialismo muito profundo e consequente, produtivo tanto para aquele momento quanto para o atual. Ou seja, procurou-se mostrar que sua urgência materialista não é sinal de falta de capacidade crítica ou de desconhecimento e desprezo de vertentes estéticas elaboradas, nem mesmo sinal de um sectarismo ingênuo e acrítico que levaria ao alinhamento à palavras de ordem. Pelo contrário, esse materialismo não deve ser desmerecido por seu apego incondicional ao aqui e agora, que está sendo elaborado tendo em vista as possibilidades de comunicação com as mais diversas classes por formas que não sejam de antemão significativas da visão de mundo burguesa. Sendo assim, o drama não mais cabia, nem tampouco uma forma de ruptura que não tivesse relação com as questões e formas de apreensão não domesticadas. Daí o uso da paródia (do auto, por exemplo), da farsa, da comédia de costumes, da alegoria, do realismo crítico (de cunho brechtiano), entre outras, formas populares que são complexas em sua simplicidade. Desse modo, a dissertação procura mostrar que a dinamicidade da produção teórica e estética do CPC é da ordem do pensamento em formação, para um país também em formação, e de um teatro que se pensa e se concebe como parte fundamental para uma reflexão

sobre o mundo social e nossa participação nele. A produção diversificada não é fraqueza, portanto, mas indicativo de sua pertinência.

Embora pouco tenha sido discutido a respeito do momento atual já no século XXI, a motivação da dissertação também está ligada à necessidade de retomarmos o debate sobre a função social do teatro em tempos de neoliberalismo avassalador pós-crise de 2007. Desde 1990 vivemos a desmontagem de um Estado de Bem-Estar Social que foi fundamental para a reconstrução da Europa Ocidental pós-Segunda Guerra Mundial – durante a Guerra Fria, sobretudo, como estratégia política de enfrentamento – e que, a bem da verdade, no Brasil nunca passou de uma ideia fora do lugar, nunca chegou a acontecer. Se há desmonte de um sistema de seguridade social em países como a Alemanha, no Brasil está sendo desmontado o que foi precariamente iniciado ontem, se pensarmos nas políticas de distribuição de renda, no aumento real do salário mínimo, etc. Os planos de austeridade – leia-se, para criar superávits primários para o pagamento da dívida – atuam sobre quem pouco ou nada tem, resultando numa exploração ainda mais exagerada. E qual o papel da arte, e do teatro, numa situação dessas? Vários grupos teatrais surgiram, especialmente a partir dos anos 1990, que têm como ponto de partida a discussão sobre essas questões, tanto no que diz respeito às categorias estéticas quanto à exposição das contradições sociais que nos assaltam nos dias de hoje. Muitos desses grupos se valem da acumulação crítica que remonta aos grupos dos anos 1960, entre eles o CPC, que nesse sentido precisa ser revisitado. Acompanhamos um pouco desse processo no capítulo 4, ao estudar verticalmente, em momentos representativos, como essa história ganha vida.

Os eixos histórico, teórico e crítico foram norteadores do caminho aqui percorrido, através do qual procuramos mostrar a atualidade do teatro do CPC não por vias de uma historiografia progressista ou romântica, mas procurando abordá-lo como semeador de uma potência crítica pelo país, viva até hoje e, infelizmente, muito necessária. Daí justifica-se o nosso recorrente apoio teórico no materialismo histórico bem como na concepção histórica das formas literárias discutidos por Walter Benjamin (1994), Peter Szondi (2001) e Anatol Rosenfeld (2009). O momento atual de desestabilização das estruturas econômicas e políticas, de caráter internacionalista (Grécia, Espanha, México, Venezuela, Brasil, etc.), em que a crise do sistema capitalista novamente coloca o preço de sua falência no bolso dos trabalhadores, os movimentos organizados da sociedade civil ganham novo corpo e a luta de classes tem nova possibilidade de se reinserir nos discursos políticos populares. Retomando, parafraseando e insistindo no argumento de Iná C. Costa (2012) – de que a obra de arte é uma espécie de sismógrafo das estruturas sociais –, cabe-nos (nós pesquisadores, teóricos críticos, professores,

estudantes, etc.) estarmos atentos ao debate sobre o papel social da arte e do teatro nessa nova conjuntura política, econômica e social que se abre, sem perdermos de vista tanto o papel social de nossa própria função bem como contribuirmos com a retomada crítica do papel progressista – no sentido discutido por Benjamin (1994), em artigos como 'O Narrador' e 'A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica' – da obra de arte e do autor como produtor na contemporaneidade.

Faz-se ainda necessária a discussão sobre a escolha da organização dos capítulos e que se atrela aos pressupostos teóricos anteriormente esclarecidos. Não colocamos como nossa prioridade a ordem causal de fatores – escolha essa justificada no capítulo inicial dessa dissertação –, de forma que um capítulo dependesse necessariamente da leitura do anterior, mas procuramos discutir a produção teatral e teórica do CPC (que do ponto de vista aqui assumido não podem ser compreendidos de maneira dissociada) inseridos em condições contextuais específicas, entrelaçando os três eixos anteriormente citados (histórico, teórico e crítico). Com isso, queremos deixar em evidência que, ao longo de seu processo, o desenvolvimento dessa dissertação esteve à mercê das reflexões suscitadas a partir da análise dos materiais que encontramos. Foi ao longo de seu desenvolvimento e já próximo de sua fase de conclusão que nos deparamos com a possibilidade de discutirmos as repercussões do CPC no Paraná e, especificamente, o estágio atual do desenvolvimento do teatro universitário no contexto maringense. Se não nos estendemos numa complexa análise da dramaturgia paranaense produzida pelo teatro amador do Paraná em meados dos anos 1960, justificada não só pela necessidade de recorte no corpus a ser analisado, procuramos com ela chamar a atenção para a necessidade de se recolocar criticamente a existência desses movimentos teatrais apagados pela historiografia hegemônica retratada nos grandes manuais. Ou seja, não quisemos aqui forjar o desenvolvimento de um pensamento retilíneo, mas fixar-nos nas possibilidades futuras que se abrem com a reflexão que aqui nos propomos.

Se por um lado a teoria do teatro épico transformou-se em ferramenta de utilidade inclusive para a indústria cultural e passamos a vivenciar um processo de reificação da esquerda (não diferente daquela apropriação acrítica do drama em crise sobre o qual falamos no capítulo II dessa dissertação, cujo grande contribuinte foi o TBC), por outro, seu caráter crítico, político e de responsabilidade social ainda permanece em grupos como a Cia do Latão, a Cia do Feijão, Teatro de Narradores, Kiwi Cia de Teatro, nas Brigadas de Teatro do MST, nos centros de formação do Teatro do Oprimido etc. Ou seja, as forças reacionárias que se articularam em 1964 não foram capazes de um apagamento total do papel e importância da arte nos momentos

de revolução das estruturas dadas, do debate teórico da transformação das formas artísticas e seu caráter ideológico. Resta-nos agora nos apropriar criticamente desses embriões históricos e articulá-los aos debates políticos insurgentes para que, novamente, a esquerda pensante do país não passe ao largo de seu papel social e de responsabilidade nos momentos de contenção das garantias de liberdade civil e democrática.

Conforme procuramos discutir no primeiro capítulo, o surgimento do CPC está engendrado num complexo processo de acumulação crítica e teórica em relação ao desenvolvimento do teatro brasileiro produzido até meados dos anos 1950, catalisado, em grande medida, pela conjuntura política, econômica e social naquele momento. No entanto, essa modernização teatral compreendida nos termos colocados por Costa (2012), ou seja, afinado com o período de redemocratização e modernização que se abre no Brasil no segundo pós-guerra e que tem na apropriação dos elementos épicos uma saída à esquerda das tentativas de salvação do drama burguês, apenas se efetiva quando as contradições sociais brasileiras transformam o palco italiano em tribuna. Não podemos deixar de notar esse momento como um salto importante em termos de consciência da necessidade de expressão da nossa condição social contraditória. O desafio de colocar em primeiro plano um assunto que não é, por sua essência, da ordem do drama, encontraria momentos de grande síntese em termos estéticos e teóricos em peças como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Vianinha. A partir daí, consolidávamos o terreno necessário para que desenvolvêssemos um teatro épico não só na sua acepção teórica e estética, mas principalmente em termos políticos e de ação social.

No entanto, não devemos compreender esse processo como algo simplesmente dependente da assimilação dos mecanismos formais do teatro épico e dialético – assimilação que, quando acrítica, pode, inclusive, favorecer a produção da indústria cultural de massa. Muito ao contrário, as condições históricas e contextuais, marcadas pela crise econômica e política, assim como a crítica ao imperialismo que tomou corpo no período anterior ao golpe, foram determinantes para que a arte e a cultura brasileira, na qual se destaca o papel progressista e de atuação social encampadas pelo teatro, superassem o caráter regionalista e pitoresco ao retratar a nossa realidade periférica, e passassem a ser apropriadas pelos diversos grupos da sociedade civil organizada enquanto mecanismo de conscientização política e emancipação das massas. Ou seja, o teatro produzido pelo grupo se aproximava cada vez mais de uma síntese dialética – do realismo romântico ao realismo crítico – da nossa relação de dependência das formas teatrais importadas, legitimadoras do discurso da classe detentora do poder.

No caso do teatro produzido pelo CPC, não foi só a crítica aos modelos e pressupostos do teatro burguês, elementos que guiaram seu projeto artístico, que o colocaram à parte da historiografia do teatro brasileiro: ao se aproximar-se de conteúdos políticos e emergentes, ao exprimir a nossa condição de país subdesenvolvido, ao subverter os modos de produção tradicionais de teatro, ao disseminar seu projeto rapidamente por inúmeros estados brasileiros, atraiu para si também a ira de correntes que se definiam, em seus casos extremos, como *esteticistas* e *caça-comunistas*. A fuga aos padrões estéticos de uma determinada época não deve ser compreendida baseada em julgamentos puramente internos – estruturais – mas analisados dentro de uma totalidade maior, ou seja, dentro de suas homologias com a macroestrutura social. Esse rompimento com a arte dramática produzida até então – o teatro tradicional burguês – coincide (e não de forma inconsciente) com um agitado contexto político, econômico, social e cultural no Brasil: a ascensão dos movimentos de esquerda contrários à perspectiva do Golpe Militar, que viria a acontecer no ano de 1964. Parece claro, assim, haver uma direta homologia entre os rompimentos das formas artísticas e as macroestruturas sociais – o que não remete à teoria do reflexo, sendo antes expressão da estrutura social. Foi a partir do projeto almejado pelo CPC que a discussão sobre a superação dos moldes tradicionais em prol de uma aproximação com o público popular é colocada na ordem do dia. Em termos teóricos, pudemos sentir a temperatura do debate nas publicações de seus integrantes como Vianinha, Guarnieri, Boal, Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar acerca do projeto de uma arte nacional-popular. No plano propriamente das escolhas formais de seu teatro, os elementos narrativos ganham, na dramaturgia do grupo, uma conotação também política – ele é instrumento de distanciamento à tentativa de desnaturalização da barbárie.

No segundo capítulo procuramos dialogar com os textos teóricos e críticos produzidos por artistas e militantes do CPC, tendo em vista que a relação desse material com as peças produzidas pelo grupo é bastante próxima – estabelecer limites e contornos estanques nesse *corpus* poderia oferecer o risco de cairmos em posições engessadas no que diz respeito à compreensão dos pressupostos estéticos da obra de arte no século XX, especialmente no teatro, haja visto a discussão que fizemos sobre os limites dos gêneros literários. Além disso, os inúmeros participantes do CPC assumiram diferentes funções durante o seu processo de atuação e analisar suas contribuições críticas e teóricas, ainda que fossem explicitamente dedicadas à discussão interna do grupo, foram de extrema importância para que justificássemos os recuos e avanços formais do teatro do CPC em termos de estratégia política contingente. Não colocamos como objetivo primordial a busca de uma coerência de posição entre os vários textos, ensaios

e artigos analisados nesse capítulo, mas procuramos analisá-los enquanto momento crucial, e ímpar, de tentativa de teorização da arte de cunho progressista no país, capaz de atuar nas forças históricas em jogo e elevar a consciência do homem brasileiro em relação à sua condição de sujeito.

Talvez momento semelhante de organização de um teatro e de uma dramaturgia, pautado no teatro teórico e coletivo, com uma função explícita de atuação social, com a participação de um grande número de intelectuais, estudantes, dramaturgos, artistas, etc, como o foi o CPC nos seus anos de atuação, tenha sido a articulação de movimentos como *Arte contra Barbárie*, em São Paulo, em 2002, ou com a organização das Brigadas Nacionais de Teatro do MST, a primeira empenhada na discussão de políticas públicas de fomento à produção teatral (o que certamente deu novo fôlego à formação de grupos de teatro) e a segunda empenhada em constituir núcleos teatrais dentro dos movimentos de trabalhadores do campo ao longo do país. No entanto, não podemos deixar de notar dois entraves para que o teatro adquira novamente um caráter construtor do pensamento crítico no país: são os perigos do isolacionismo, ou seja, quando o teatro fica estanque aos contextos marginalizados na sociedade e não adquire um caráter de totalização em relação às problemáticas mais abrangentes do país (é bem recorrente que os grupos de teatro inseridos na periferia não ganhem visibilidade fora de seu contexto, não ocupando os espaços públicos para o abrigo de grupos), ou então o comodismo de prender-se às grandes metrópoles, onde o contato com as massas populares não se coloca como desafio, firmando-se muitas vezes como um teatro de esquerda ‘domesticado’. As metrópoles tem a vantagem da existência de um público muitas vezes intelectualizado e familiarizado com o acesso ao teatro, aos festivais, a determinadas companhias, a determinadas estéticas; no entanto, esse teatro facilmente transforma-se em mero produto que se compra para pagar a culpa de, muitas vezes, ver-se parte do sistema exploração-do-homem-pelo-homem. A síntese dessas duas perspectivas é, certamente, um grande desafio do teatro contemporâneo.

No terceiro capítulo procuramos analisar alguns momentos-chave de aproximação do CPC com os movimentos da sociedade civil organizada, indo de um plano mais especificamente teórico para a análise concreta e material de seu teatro. Se por um lado o plano de ação do grupo esteve voltado, principalmente na sua fase inicial, para a proximidade com os assuntos contingentes de ordem política e destinadas à mobilização social imediata, por outro, esse processo de reflexão intensa sobre o papel social e de atuação histórica propiciadas pelo teatro engendrou tanto a consolidação de um teatro deliberadamente de agitação e propaganda, como motivou, posteriormente, o avanço na busca de um experimentalismo formal capaz de dar conta

de novos conteúdos, que dizem respeito às nossas contradições históricas – descortiná-las seria passo necessário para sua superação. *Não tem imperialismo no Brasil*, de Boal, e *O Petróleo ficou nosso*, de Armando Costa, são peças explicitamente produzidas para a crítica imediata, cujos recursos formais mobilizados nos deixam entrever a maturidade que alcançávamos em termos de uma arte engajada aos moldes do teatro político produzido por Piscator e Brecht no contexto revolucionário europeu. O aprofundamento dessas experiências nos levaria a mobilizar novas formas teatrais e recursos midiáticos, cênicos e literários, capazes de levar o teatro brasileiro a formalizar a nossa contraditória e complexa realidade social, como procuramos demonstrar com a análise da peça *Brasil, versão brasileira*, de Vianinha, momento chave da consciência da expressão, na dramaturgia e na cena, da nossa condição de subdesenvolvimento.

No quarto capítulo, procuramos analisar de que maneira o CPC engatilhou um processo de transformação da ordem da produção artística e cultural através da estratégica proximidade com a UNE. A criação dos inúmeros CPCs ao longo do Brasil, dotados de relativa autonomia na maneira de se inserir dentro dos diversos agrupamentos da sociedade civil, foi de extrema importância para a disseminação dos ideais de um teatro moderno ao longo do Brasil, descentralizando a sua atividade do eixo Rio-São Paulo. Foi através desse processo que um teatro político e de atuação social alcançou o Paraná, resultando na formação do CPC/PR – processo que não se deu de maneira mecânica, mas esteve ligada diretamente a um amplo processo de discussão de renovação estética do teatro que começa em Curitiba, no contexto da reinauguração do Teatro Guaíra e da ascensão dos inúmeros grupos de teatro amador, mas que mesmo posteriormente ao golpe de 1964, acabam ganhando força e encontrando a possibilidade de realização no interior do Estado. Apesar da tendência em se ressaltar os descaminhos do teatro político no Brasil no contexto pós-golpe, os festivais de teatro amador e o desenvolvimento de um teatro de bonecos de cunho crítico e dialético foram redutos de resistência da necessidade de se aprofundar as experiências de um teatro genuinamente nacional-popular – o atual trabalho de grupos como o TUM e a Cia Pau de Fitas são exemplificadores de que muito da nossa história de teatro político ainda está por ser recontada.

A retomada em chave crítica do teatro produzido pelo Centro Popular de Cultura entre os anos de 1961 e 1964 permite-nos ainda algumas inferências envolvidas no processo de mediação dialética entre arte e processo social no Brasil. Em primeiro lugar, a necessidade da retomada indica que houve certamente um silenciamento, acrescido de apagamento, da dramaturgia do grupo, seja por seu posicionamento político, seja pelo descrédito da crítica sobre

suas opções estéticas, seja inclusive por um *mea culpa* de seus integrantes, que, aderindo ao discurso de alas esteticistas, acabaram por reconhecer um idealismo exacerbado nos seus anos de funcionamento. Isso comprova que as estratégias utilizadas pelo governo para legitimar o golpe civil-militar de Março de 1964 envolviam também o controle ideológico de certos grupos militantes, provocando o desaparecimento de certas questões de nossa memória cultural. Além disso, é fato que, a partir das experiências do CPC e da reação da contra-revolução para frear as possibilidades de revolução cultural e política de esquerda, o teatro brasileiro de cunho político seria esfacelado pelos órgãos repressivos, ou se desenvolveria na clandestinidade. O que continuou sendo produzido dentro do sistema teatral vigente em perspectiva menos voltada ao mercado acabou por trilhar os caminhos do pós-dramático, que em muito se alinham às concepções burguesas de completa fragmentação do homem em detrimento da compreensão da sua formação histórica e coletiva. Nesse momento, o teatro abandona as causas sociais e se volta para o dilaceramento individual do homem, não deixando de se contaminar com os pressupostos da visão neoliberal que se instalaria como alternativa ao regime militar. Em outras palavras, ou os produtos mais afeitos e dóceis ao mercado, como o entretenimento, ou o caminho do esteticismo fácil, que se escora sob a bandeira da fragmentação do sujeito e dos valores contemporâneos, sem ao menos tentar verificar as condições objetivas e sociais desse processo, tomado como se fosse absoluto e remetesse à natureza humana abstrata – ambos caminhos conservadores. Em momentos como os de agora, de discurso da vitória do neoliberalismo quando, de fato, vivemos desde 2007 uma crise que aponta para suas limitações estruturais, é mais um indicador de que a retomada dessas questões pelo teatro de grupo é indispensável.

Referências

ASSIS, Chico de. A “Mais-Valia”: pensando num mundo melhor. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: vol.1*. Org. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p.213 - 216.

AZEVEDO, Lúcia Rangel. O papel da UNE no movimento estudantil na segunda metade do séc. XX. *Educação, Cultura e Comunicação*, Lorena, v. 1, n. 2, p.7-22, jul. 2010. Disponível em: <<http://publicacoes.fatea.br/index.php/eccom/article/viewFile/402/258>>. Acesso em: 8 maio 2015.

AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, 133p.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.114 – 120.

BARCELLOS, Jalusa. CPC da UNE: *uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, 472p.

BERLINCK, Manoel Tosta de. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984, 101p.

BETTI, Maria Sílvia. *Vianinha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, 337p.

BETTI, Maria Sílvia. Revisitando Chapetuba: uma análise de Chapetuba Futebol Clube, de Oduvaldo Vianna Filho. In: MACIEL, Diógenes André Vieira, ANDRADE, Valéria (organizadores). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005, 221p.

BOAL, Augusto. Revolução na América do Sul. In: ___ BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986, p.23 – 117.

BRASIL. Agência Brasileira de Inteligência. Certidão nº 8159. Gabinete de Segurança Institucional. Brasília, 2004.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELLA, Carmem. *História do teatro brasileiro: de Anchieta à Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: FUNARTE, 1996.

CALDAS, Ana Carolina. *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964): Encontros e Desencontros entre arte, educação e política*. 2003. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CARVALHO, Sérgio de. *Atitude modernista no teatro brasileiro*. 2011. Disponível em: <<http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1410>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

- CENTRO POPULAR DE CULTURA. *Auto do Relatório*. Disponível em: <<https://culturaemarxismo.wordpress.com/2012/03/14/auto-dos-99-e-cpc-bibliografia-complementar/>>. Acesso em: 1 ago. 2015.
- COSTA, Emília Viotti da. Apresentação da Coleção. In: AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 5 – 9.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012, 152p.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *Teatro político no Brasil*. Trans/Form/Ação [online]. 2001, vol.24, n.1, p.113 – 120.
- FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. *Educar*, Curitiba, n. 28, p.17-36, maio, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/n28/a03n28>>. Acesso em: 26 abr. 2015.
- FLORY, Alexandre Villibor. Literatura e Teatro: encontros e desencontros formais e históricos. *Revista JIOP*, Maringá, n. 1, 2010, p.18 – 40.
- FLORY, Alexandre Villibor. Do papel de Anatol Rosenfeld para o teatro brasileiro. In: GOMES, André Luis; MACIEL, Diógenes André Vieira (organizadores). *Penso teatro: dramaturgia, crítica e encenação*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 14 – 27.
- FONTOURA, Carlos, COSTA, Armando, MARTINS, et. al. Auto dos 99%. In: PEIXOTO, Fernando (organizador). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p.101 – 135.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004, 212p.
- GARCIA, Silvana. Verbete Agit-Prop (Teatro de). In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacob; LIMA, Mariangela Alves (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. FARIA. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.17-18.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958 – 1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, 160p.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, 112p.
- GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores Associados, 1984, 162p.
- LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e dois momentos de O Rei da Vela. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*,

v.1, n.4, 2012/2013. Disponível em: http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=92. Acesso em: 07/01/2015.

LIMA, Eduardo Luís Campos. O Auto dos 99%: O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e a mobilização estudantil. *Crioula*, São Paulo, n. 10, p.1-18, nov. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55487>>. Acesso em: 10 maio 2015.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, 178p.

MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria. Apresentação: da militância teatral num universo de letras. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). *Por uma militância teatral*. João Pessoa: Bagagem / Ideia, 2005. p. 7-15.

MAGALDI, Sábato. Um palco brasileiro: *O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, 98p.

MARTINS, Carlos Estêvam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963, 115p.

MEMÓRIA do Movimento Estudantil. Direção de Silvio Tandler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 2008. P&B. Disponível em: <em <https://www.youtube.com/watch?v=tTcqWJO5Jgc>>. Acesso em: 17 maio 2015.

MONTAGNARI, Eduardo. *Teatro Universitário em cenas: referências e experiências*. Maringá: Eduem, 1999.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. *Terceira Margem: extensão cultural universitária: um conceito da prática*. 1995. 166 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1995.

PASCOLATI, Sonia. O palco londrinense relê Camus. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS EM INTERAÇÃO, 4., 2013, Maringá. *Anais...*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2013. p. 1 - 11. Disponível em: <Congresso Nacional de Linguagens em Interação>. Acesso em: 12 jul. 2015.

PATRIORA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007, 224p.

SEVERO, Leonardo Wexell. *Foster Dulles, a mídia e a invasão da Guatemala para a United Fruit*. 2013. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/26006>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, 317p.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina [1958 – 1982] – trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982, 124p.

PRIORI, A., et al. *História do Paraná: séculos XIX e XX* [online]. Maringá: Eduem, 2012. A revolta dos posseiros de 1957 no Sudoeste do Paraná. pp. 143-158. Disponível em:

<<http://books.scielo.org/id/k4vrh/pdf/priori-9788576285878-12.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

ROSENFELD, Anatol. O Fenômeno Teatral. In: _____. *Texto/Contexto: ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 21 – 43.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto: ensaios*. 2ªed, 1973, p.99 – 119.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, 176p.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O Drama Impossível: Teatro Modernista de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. 2002. 234f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política: 1964-1969*. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.61 - 92.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, 192p.

TEATRO Político - História de uma Utopia. Direção de Tulio Viaro. Roteiro: Ana Carolina Caldas. Curitiba: Ana Carolina Caldas, 2010. (30 min.), son., color.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 2009. 233f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Dep. Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Brasil, versão brasileira: expressão madura da consciência do subdesenvolvimento no teatro. *Cerrados*, Brasília, v. 18, n. 28, p.363-382, 2009. Semestral. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8329/6325>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de Oduvaldo Vianna *Filho: vol. 1*. Org. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p.92 - 207.


VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, Seu Edgar. In: _____. *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: vol. 1*. Org. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p.223 – 278.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Vianinha – Teatro, Televisão, Política*. Org. Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1983, 223p.

Anexos

I. Registros do arquivo da Agência Brasileira de Inteligência a respeito de Leonil Lara.

Certidão n°
8159


**PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
GABINETE DE SEGURANÇA INSTITUCIONAL
AGÊNCIA BRASILEIRA DE INTELIGÊNCIA**

CERTIDÃO

Em conformidade com a Portaria n° 510, de 16 nov. 2000, da Agência Brasileira de Inteligência do Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República e em atendimento ao instrumento procuratório de WILSON LUIZ DARIENZO QUINTEIRO, protocolizado no dia 12 abr. 2004, é certificado que, nos arquivos sob custódia desta Agência, há registros sobre fatos e situações com as seguintes informações:

LEONIL LARA, brasileiro, filho de VICTOR MEIRELES LARA e MARIA ROSA LARA, nascido no dia 22 maio 1945, em Ribeirão do Pinhal/PR, portador da Carteira de Identidade n° 6.664.403-SSP/SP, e inscrito no CPF sob o n° 601.352.638-91

Nos meses de ago. e set. 63, como um dos líderes da União Paranaense de Estudantes Secundários (UPES), ajudou a organizar e fundar a Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT) no Paraná.

Em 29 fev. 64, como membro comunista atuante participou de uma reunião realizada no Comitê do Partido Comunista, em Curitiba/PR.

Em 1964, foi indiciado em Inquérito Policial Militar (IPM) instaurado por determinação do comandante da 5ª Região Militar e 5ª Divisão de Infantaria de Curitiba/PR (5ª RM/5ª DI/PR), para apurar atividades subversivas praticadas por estudantes de Curitiba/PR. No relatório do inquérito, foram registrados os seguintes dados sobre o requerente: "era membro ativo do Centro Douçador de Cultura do

CPJ/5ª RM, indeferido por maioria de votos, o pedido e determinou a expedição do Alvará de Soltura, sendo colocado em liberdade.

No dia 26 set. 67, o requerente foi preso e recolhido a 5ª Cia PE/Paraná, pelo seu envolvimento em subversão, sendo liberado em 27 jun. 68.

Em dez. 67, o juiz auditor da Aud/5ª RM, recebeu denúncia contra o requerente que figurava no Processo nº 109, como incurso nos arts 9º, 10 e 11, letra "a" da Lei nº 1802/53 (LSN).

Ainda em 1967, foi indiciado em Inquérito Policial Militar (IPM) instaurado por determinação do comandante da 5ª RM/5ª DI de Curitiba/PR, para apurar a reorganização do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nos Estados do Paraná e Santa Catarina. O encarregado do inquérito concluiu que Leonil Lara e outros haviam cometido crimes capitulados no Decreto-Lei nº 314, de 13 mar. 67 (LSN). Em 26 out. 67, o encarregado do inquérito determinou que os autos fossem remetidos ao comandante da 5ª RM /5ª DI, a quem incumbia solucioná-los e remetê-los à autoridade competente. O referido inquérito foi encaminhado à Auditoria da 5ª CJM onde deu origem ao Processo nº 444/67. Nos dias 25, 26 e 27 jun. 68, o Conselho Permanente de Justiça da 5ª RM, julgando o referido processo, absolveu o requerente por maioria de votos.

Em jun. 68, foi acusado revel no Processo nº 274 como incurso nas sanções dos arts 9º, 10 e 11, letra "a" da Lei nº 1.802/53 (LSN).

Em 1969, foi objeto de um processo elaborado pelo Conselho de Segurança Nacional (CSN), o qual deveria ser enviado ao Presidente da República para fins de aplicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) de 13 dez. 68. Em sua exposição de motivos, o Secretário-Geral do CSN, após proceder minucioso estudo, concluiu pela inteira procedência das medidas propostas em face das atividades subversivas desenvolvidas por Leonil Lara. Dessa forma, após ouvido o CSN, na conformidade do art. 5º, do Ato Complementar nº 39, sugeriu que fossem suspensos os seus direitos políticos pelo prazo de dez anos, consoante o que dispunha o art. 4º do AI-5, de 13 Dez 69.

Em 9 jun. 69, foi expedido mandado de prisão contra o requerente, condenado pela 5ª CJM por crimes capitulados na LSN.

Em out. e dez. 69, figurou em relações de pessoas foragidas a serem capturadas pela Polícia do Exército, na área do Paraná. Na oportunidade, foi citado como condenado à revelia pela

Paraná, entidade de cunho nitidamente subversivo; tesoureiro geral do Instituto Cultural Brasil-Cuba; freqüentava a sede do jornal "Novos Rumos", órgão oficial do Partido Comunista do Estado Paraná; freqüentou um curso de marxismo, ministrado pelo secretário do Partido Comunista do Estado do Paraná; e encontrava-se foragido. Não atendeu ao edital de convocação publicado nos principais jornais daquele estado". Como os fatos apurados constituíam crimes contra a Segurança Nacional, o encarregado do inquérito determinou que os autos fossem remetidos ao comandante da 5ª RM/5ª DI, a quem incumbia solucioná-los e remetê-los à autoridade competente. Esse por sua vez, em 23 set. 64, dando solução ao presente IPM, ratificou o parecer do encarregado do inquérito de que Leonil Lara e outros, estavam incurso no art. 2º inciso III, da Lei nº 1.802/53 (LSN) e determinou que os autos fossem remetidos ao encarregado geral dos IPM'S. Em 9 jun. 69, o Conselho Permanente de Justiça da Auditoria da 5ª RM, julgando o Processo nº 274/64, condenou o requerente e outros acusados, por maioria de votos e a revelia, a pena de dois anos de detenção, como incurso nos arts. 33, inciso I e 36 do Decreto-Lei nº 314/67 (LSN).

Em abr. 64, esteve presente na sede do Diretório Central dos Estudantes (DCE), em Curitiba/PR, de onde foram retransmitidos discursos e apelos de Leonel Brizola, na cadeia da legalidade, em apoio a João Goulart.

Ainda em abr. 64, esteve foragido em Campo Mourão/PR, com dinheiro doado por um militante do PCB.

Em 1965/1966, integrava o Teatro Dadá, composto de subversivos que atuavam no teatro de fantoches do Centro Popular de Cultura de Curitiba, cuja a finalidade era lançar ao público, inicialmente, peças inocentes e, em seguida, por meios de adaptações e cortes, lançar as pregações marxista. A época, foi considerada uma das organizações subversivas de maior destaque no Paraná.

Em 1965, trabalhava como motorista na empresa Jardim Pequeno Príncipe, em Curitiba/PR.

No Processo nº 369/66 foi incurso nas sanções do art. 9º, da Lei nº 1.802/53 (LSN). Em despacho de 15 jun. 66, o requerente foi excluído da denúncia.

Em 1967, por decisão unânime o Conselho Permanente de Justiça da Aud/5ª RM decretou a prisão do requerente, com base no art. 54 do Decreto nº 314/67 (LSN). Posteriormente, o procurador militar solicitou a prorrogação de sua prisão tendo, o

(continuação da Certidão nº 8159, de 28 de dezembro de 2004 – Agência Brasileira de Inteligência – Abin)

Auditoria da 5ª CJM, em 9 jun. 69, à pena de dois anos de detenção, como incurso nos arts. 33, inciso I e 36, do Decreto-Lei nº 314/67 (LSN).

Nos dias 11, 12 e 15 jun. 70, prestou declarações a uma equipe da Operação Bandeirantes, em São Paulo/SP, acerca de suas atividades. Na ocasião, afirmou que “não pertencia a nenhuma organização político-subversiva; que não temia quaisquer investigações a respeito de sua vida particular; que em 1965 morava em Campo Mourão/PR, tendo, naquela época, resolvido ir para o Rio de Janeiro a fim de participar do Concurso Nacional de Teatro de Marionetes; que após o concurso resolveu permanecer naquele Estado, fazendo apresentações motivado pelo prêmio que lhe fora concedido pela Secretaria de Turismo da Guanabara, onde obteve condições de trabalho; ali permanecendo de 1965 a 1967; que em fins de 1967, regressou a Campo Mourão, onde permaneceu até meados de 1968, tendo em jun/jul de 1969, se mudado para São Paulo/SP; que desconhecia qualquer atividade de natureza política ignorando por completo as siglas das diversas organizações políticas subversivas.”

É o que consta nos arquivos sob custódia da Agência Brasileira de Inteligência (Abin).

Brasília/DF, 28 de dezembro de 2004

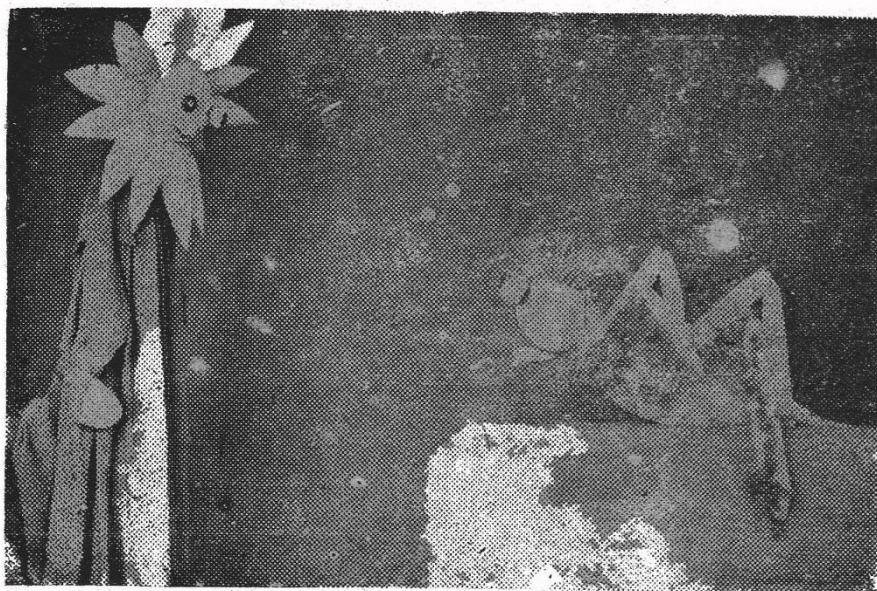
DAVID BERNARDES DE ASSIS
Coordenador Geral de Documentação
Agência Brasileira de Inteligência/GSI/PR

REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
15 de Novembro de 1889

II - Programa da peça *A Margarida curiosa visita a floresta negra*, na ocasião da montagem em 1974, no Teatro Arthur Azevedo, em São Luís, Maranhão.

**margarida
curiosa
visita a
floresta negra**

no teatro artur azevedo



SOB O PATROCÍNIO DA

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MARANHÃO

"margarida curiosa visita a floresta negra"

(1.º lugar no VI Festival de Teatro Infantil da Guanabara)

**GRUPO CARRETA
DE
SÃO PAULO**

criação coletiva de:

João Siqueira

Leonil Lara

Marilda Kobachuck

Manoel Kobachuck

Da Fantasia à Realidade

Com este espetáculo, “Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra”, a direção do TAA inicia a sua programação oficial de 1974

E por que começá-la com uma peça infantil e por que, essa peça infantil, é um espetáculo de boneco e por que, esse espetáculo, é “Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra”?

O nosso diminuto trabalho, pelo teatro no Maranhão, começado quando ainda no extinto Departamento de Cultura, foi inteiramente voltado para duas necessidades: os grupos locais de teatro e o teatro infantil do Maranhão. Recordamo-nos que, em 1971, trouxemos 14.000 crianças, gratuitamente — estudantes do 1.º grau, dos Grupos Escolares do Estado ao TAA, preocupados que estávamos em despertar uma consciência individual e deflagrar um interesse coletivo pelo Teatro, esta arte que STANISLAVSKI dizia ser a única que podia “absorver completamente o homem, e fazê-lo entender interiormente os acontecimentos do mundo, enriquecendo sua vida interior e suas impressões transcendentais que não se desvanecerão com o tempo”.

Numa fase em que os apelos são indizíveis, vale a pena estimular o espírito criativo das crianças, isto é, formar e desenvolver a capacidade sensitiva infantil. E, ao mesmo tempo em que “procuramos desenvolver e estimular uma capacidade criativa individual, devemos alimentar uma atitude coletiva de criação. A colaboração de vários indivíduos, apesar da diversidade de seu ponto de vista, faz da criatividade algo bastante significativo na erradicação definitiva dos conflitos entre os homens. A diversidade de conceitos e formas leva — ao invés de a uma insensível incompatibilidade — ao respeito, reconhecimento e compreensão”. (Paulo Coêlho em “O Teatro na Educação”).

Dirigimo-nos, sobretudo, aos pais, professores, orientadores e diretores de teatro, no sentido de “trabalharem” as crianças, desenvolvendo nelas uma visão e um comportamento originais em relação à vida e às coisas, estimulando suas capacidades de inventar e imaginar, de forma a contribuir criativamente para o meio em que vivem.

A necessidade de um movimento de teatro infantil nas escolas é indispensável e urgente. Ainda este ano pensamos realizar o 1.º Festival de Teatro Infantil entre colégios do 1.º grau de São Luís no palco do Teatro Artur Azevedo, e, desta forma, está explicado porque preferimos começar nossa programação oficial com um espetáculo para crianças, lançando-o em estréia para adultos, aqueles pais e professores, que precisam estar atentos para isto: “todo homem é potencialmente criador, mas a pressão do meio, os aspectos culturais, os valores morais, as condições socio-econômicas e as limitações psicológicas tendem a restringir consideravelmente a criatividade do indivíduo, chegando mesmo ao ponto de destruí-la por completo. O próprio ensino escolar — antes do advento da atual reforma — encarregava-se disto.”

Escolhemos um espetáculo de fantoches porque o fantoche, por si só, provoca um “fascínio fluente”, projetando o irreal, sem muita interferência do raciocínio e, assim, satisfaz à necessidade infantil, substanciando o adulto que, nela, virá recriado e reconduzido.

O fantoche, altamente comunicativo, atrai uma cosmovisão sobrenatural, quase mística, e a imaginação, despertada, funciona paralela à inteligência, numa troca de sensações inesquecíveis.

Se nos empenharmos, sobretudo, pela criatividade artística, nada mais oportuno que um teatro de bonecos: a inventividade e a maravilha contidas, naquelas figuras animadas, são segredo fascinante, cuja descoberta desafia a ansiosa inteligência infantil. A projeção de algo anormal, no palco, surge identificando a própria projeção mental das crianças, em relação ao mundo, no seu mundo de invenções cotidianas, já que desconhecem, ainda, a racionalidade humana.

Hoje já não são poucos os educadores que levantam o problema da imaginação, e sua importância, no processo educacional

e na psicologia infantil. E como o próprio Leonil Lara, um dos responsáveis por “Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra”, explica: “desejamos que a ficção, em nossos espetáculos, não desapareça para dar lugar a peças puramente didáticas, destinadas a fins duvidosos, que só agradam logicamente aos didatas, ou a quem tem o controle desse didatismo que quer impingir. A maior mensagem do teatro é o teatro”.

A maior mensagem da vida é a vida. A maior coisa de cada coisa é a própria coisa. Absorver tudo na sua extensão e na sua profundidade é o mais importante sem identificações ou interferências. Atrair a busca total da consciência e da inconsciência do ser e despertar o verso e o reverso da vida. Desmistificar o absurdo e prová-lo contundente aos nossos semelhantes.

Escolhemos “Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra” porque, por ser **para** crianças e **de** fantoches, traz, aliada à beleza plástica surpreendente, um mundo incrível de conotações, isto é, de significados. Uma flor, solitária, não encontra, no jardim, entre os seus amigos — abelha, borboleta, formiga, caracol, minhoca, grilo, nenhum que se afaste de seus absorventes afazeres para ficar com ela. Margarida ouve falar na Floresta Negra e a ameaça do desconhecido pesa sobre o jardim. Margarida aceita o desafio e vai conhecê-la. É a “desmistificação do proibido, do medo ao desconhecido” como disse Fernanda Freitas em “O Globo”. A proposição inicial do Grupo Carreta, responsável pelo espetáculo, é exatamente esta: “a partir de um mundo mágico, fazer a platéia mirim conhecer problemas reais, como a angústia, o medo e a solidão, numa história simples. Para Margarida, a aventura do conhecimento é uma constante, como o é para qualquer criança. Em seu mundo, ela não vê satisfeita toda a sua imensa curiosidade: é preciso, então, procurar e ela sai em busca do desconhecido”.

“Com o nosso espetáculo — frizou um dos responsáveis por “Margarida” — desejamos que a criança possa, através de sua percepção artística, reconhecer os seus anseios e os anseios de seu próprio mundo, cheio de conceitos preestabelecidos, mas também repleto de busca. Busca que se faz na vida diária, do aprendizado mais simples à pesquisa mais completa, nem sempre compreen-

didada. Mas descobrir, para nós, significa criar e recriar. Descobrir nunca pode ser fugir, isolar-se”.

Com este espetáculo assim, pois, iniciamos a nossa programação oficial de 1974.

O Grupo Carreta de São Paulo, orientando em São Luís um grupo de pessoas na confecção e manipulação de bonecos — através de um curso promovido por esta Direção, sob os auspícios da FUNC, — deixa a impregnação de seu trabalho entre nós. Com 10 anos de experiências, podem ser considerados — como frizou “Jornal do Comércio”, de 11-11-73 — “os maiores conhecedores do assunto em questão, entre nós, principalmente se levarmos em conta a apurada consciência profissional do grupo e seu respeito com o público a que se dirige”.

O espetáculo “Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra” foi o 1.º lugar no VI Festival de Teatro Infantil da Guanabara e arrebatou quatro prêmios: a melhor direção, a melhor música, o melhor texto e a melhor cenografia. É um trabalho que resultou do esforço de uma equipe, sem o vedetismo de uma estrêla entre eles — “o mais importante é o nosso espírito de equipe” — diz um alegremente. São quatro: Marilda Kobachuck, Manoel Kobachuck, João Siqueira e Leonil Lara.

Que a impregnação deixada pelo curso, que deram em São Luís, e a lembrança deste espetáculo, não sejam inúteis em nós e, sim, um ponto de referência para um trabalho urgente e necessário, este: o do teatro infantil nas escolas, para o avanço do Teatro do Maranhão.

São Luís, 23 de março de 1974.

Arlete Nogueira da Cruz Machado
Diretora do TAA.

CRÍTICA SOBRE

"MARGARIDA CURIOSA VISITA A FLORESTA NEGRA"

"Grande vencedora no VI Festival de Teatro Infantil, "A Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra" tem sua estreia marcada para a primeira semana de janeiro, no Teatro Gláucio Gil. Responsável pelo belíssimo espetáculo, o Grupo Carreta procura demonstrar que, com fantoches ou bonecos de outras técnicas, é possível a montagem de verdadeiros espetáculos para crianças ou adultos, fora das limitações impostas ao gênero. Em face dos sonhos que o cinema traz para o grande público, o teatro de bonecos oferece um transporte para sonhos individuais, atingindo diretamente o espectador através do jogo que transeorre em cena.

Espetáculo muitíssimo bem cuidado "Margarida curiosa visita a floresta negra", demonstrando a seriedade e o profissionalismo do grupo, a comunicação com a plateia dá-se de forma direta e intensa através dos bonecos, talvez reflexo do instinto poético de seus criadores, e que, sem existência própria, revelam imagens singularmente sugestivas".

Fernanda Freitas

(O GLOBO, 22 DE DEZEMBRO DE 1973)

"Partindo de uma historinha singela mas inteligente, que inclusive coloca exemplarmente diante das crianças um problema de opção de comportamento que desafia os conceitos pré-estabelecidos e as tradicionais lições de moral, os quatro integrantes do grupo construíram um espetáculo de bonecos onde a gente não sabe o que mais admirar: se a concepção, a feitura e a manipulação dos fantoches, se o simpático e desmistificador relacionamento entre os atores e os bonecos, se o bom gosto e a fantasia do cenário, se a musicalidade do espetáculo em todos os seus momentos, se o bom acabamento artesanal de todos os detalhes, se a intensa e saudável alegria que caracteriza a realização do início ao fim, se a correta compreensão do espírito infantil e da capacidade de assimilação da criança".

Yan Michalski
(JORNAL DO BRASIL, NOVEMBRO DE 1973)

"Não há dúvida que, nesse curto espetáculo (dura cerca de uma hora), o grupo Carreta conseguiu o que queria. É certo que a Margarida e seus amigos não contam nada de transcendente. Isso numa peça infantil, em todo caso, é uma inegável prova de bom gosto dos autores e um imenso alívio para o público. Resultado: os adultos não se aborrecem e as crianças reagem, encantadas, às aventuras ajardinadas e florestais da Margarida. Participam do espetáculo, gritam, aplaudem e reclamam, com um entusiasmo que poderia causar inveja a muitos teatrólogos mais ambiciosos".

Marinho de Azevedo
(VEJA, 16 DE JANEIRO DE 1974)

Apêndice

I. Material audiovisual contendo as entrevistas realizadas durante essa pesquisa

https://drive.google.com/file/d/0B1iZqhT_67RoQ0ZTRGxMcWpCN0k/view?usp=sharing

https://drive.google.com/file/d/0B1iZqhT_67RocIRfUEVkmMGU4TTQ/view?usp=sharing

https://drive.google.com/file/d/0B1iZqhT_67RobFJCNjRGV1Q5V2M/view?usp=sharing

https://drive.google.com/file/d/0B1iZqhT_67RoYzdBTFM5V2E1dkk/view?usp=sharing

