

A arte teatral do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1961-1964

The theatrical art of the Popular Culture Center of the National Union of Students, 1961-1964

Carla Michele Ramos

Mestre em História - UNIOESTE

Docente do IFPR - Câmpus Irati

carla.ramos@ifpr.edu.br

Recebido: 30/10/2014

Aprovado: 20/12/2014

RESUMO: O presente artigo analisa as atividades do setor teatral do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), entre 1961-1964, bem como suas concepções acerca da função da arte durante o período marcado pelas discussões em torno das “Reformas de Base”. Utilizando de fontes primárias e bibliográficas, este estudo privilegia as teses elaboradas pela entidade em relação ao papel político do teatro, além das diferentes percepções de intelectuais e artistas engajados em relação à estética teatral e à mensagem política das obras artísticas. Entre os resultados desta pesquisa verificou-se que a organização cepecista surgiu do processo de renovação do teatro brasileiro e das contradições econômicas e políticas dos governos de Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros, e que a entidade fomentou uma ampla discussão em torno da cultura nacional e da cultura popular, responsável por campanhas populares e antiimperialistas, ocorridas antes da instalação do governo militar.

PALAVRAS-CHAVE: Centro Popular de Cultura, Teatro Nacional, Arte Popular Revolucionária.

ABSTRACT: The present article analyze the activities of the theatrical sector of the Popular Culture Center of National Union of Students (CPC UNE), between 1961-1964, as well as their conceptions of the role of art during the period marked by discussions around “Basic Reforms”. Using primary and bibliographical sources, this study focuses the theses compiled by the entity in relation to the political role of the theater, beyond the different perceptions of intellectuals and artists engaged in relation to theatrical aesthetic and political message of artistic works. Among the results of this research it was found that the cepecista organization emerged from the renewal process of Brazilian theater and of economic and political contradictions of Juscelino Kubitschek and Jânio Quadros governments, and that the organization fostered a wide discussion around the national and popular culture, responsible for popular and anti-imperialist campaigns, that occurred before the installation of the military government.

KEYWORDS: Popular Culture Center, National Theater, Popular Revolutionary Art.

Arte e Política no CPC da UNE

Então perguntaríamos: Como, se o povo não tem consciência, este movimento pode chamar-se popular quando não há a sua participação? Respondendo – CPC inclui o povo não só como objeto de suas atuações, como também o coloca como seu material de forma, seu conteúdo. E se, a princípio, o CPC não está no povo, vai a ele para ser envolvido, colocando-se a serviço dele, o povo. Aí então o objeto passa a ser o sujeito conscientizado, utilizando um instrumento de classe, pretendendo suas reivindicações dentro de uma estrutura social que o envolve¹.

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) foi um movimento de militância que por meio das artes promoveu um amplo debate em torno da cultura popular e da cultura nacional, durante os anos de 1961 a 1964, inicialmente no Rio de Janeiro e depois difundindo-se por várias cidades do país. O grupo era constituído por intelectuais, estudantes de diferentes áreas e artistas profissionais e amadores, pessoas que possuíam certas afinidades políticas e culturais, e que apesar de terem suas próprias concepções acerca da arte e da política, estas não se prevaleciam às intenções que estabeleceram enquanto entidade no que diz respeito ao papel da arte no universo de mobilizações políticas.

A entidade cepecista, como ficou conhecido o CPC da UNE, utilizava como espaço para suas reuniões a sede da UNE, localizada na Praia do Flamengo, nº132 no Rio de Janeiro. Durante a presidência de Carlos Estevam Martins manteve-se por meio de auxílios financeiros do Serviço Nacional de Teatro e do Ministério da Educação, além do dinheiro da venda de algumas de suas produções, doações oficiais e particulares². Entre as várias atividades artísticas que conseguiram promover destacamos as programações culturais em bairros, sindicatos e universidades, por reproduzir as intencionalidades políticas através da arte. Em 1963, a organização possuía seis grupos de trabalho e um conselho diretor³. O conselho era composto por um presidente, dois representantes de cada grupo de trabalho e por um coordenador que era responsável pela parte administrativa e pelo entrosamento dos setores. Na direção da entidade passaram Carlos Estevam Martins (1961-62), Cacá Diegues (por um breve período de três meses) e Ferreira Gullar (1963-64)⁴.

¹ O fragmento foi transcrito da folha 05 do documento intitulado *Tese da Bahia* da União Estadual da Bahia, elaborado durante o III Seminário de Estudos do Nordeste, ocorrido em João Pessoa no mês de outubro de 1962.

² CPC. Relatório do Centro Popular de Cultura. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 443.

³ A divisão da entidade cepecista em 1963 era a seguinte: GT de Repertório (Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa), GT de Construção de Teatro (Carlos Miranda e João das Neves), GT de Cinema (Walter Pontes e Wilson de Carvalho), GT de Espetáculos Populares (Paulo Hime e Francisco Nelson), GT da Produtora de Arte e Cultura (Teresa Aragão e Almir Gonçalves) e por fim o GT de Reestruturação (Ferreira Gullar e Mânulo Marat).

_____. *Relatório do Centro Popular de Cultura*, p.442.

⁴ BERLINCK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984, p. 120.

Entre os seus setores artísticos, os quais tinham como objetivo a formação, criação e a divulgação de uma cultura de valores populares, o departamento teatral foi o primeiro a ser constituído⁵. O nascimento do movimento cepecista está relacionado ao processo de renovação do teatro brasileiro iniciado a partir do final da década de 1950, principalmente com a fusão entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista dos Estudantes. Vale ressaltar que o contexto político nacional, na época da gênese do CPC da UNE, estava marcado por uma intensa busca das chamadas “Reformas de Base” por agremiações sociais urbanas e rurais, contribuindo dessa maneira para o florescimento de grupos que defendiam uma arte nacional e popular. O CPC da UNE foi definido pelos editores da revista *Movimento*⁶, em uma edição de março de 1962, como a primeira experiência brasileira de arte para as grandes massas. Essa concepção, também está presente em um relatório redigido pela equipe diretiva desta entidade:

A tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de se organizarem para atuar mais eficaz e conseqüentemente na luta ideológica que se trava no seio da sociedade brasileira levou-os a criar o Centro Popular de Cultura.

Partindo dessa tomada de consciência, o CPC se propõe, desde o seu nascimento, a levar arte e cultura ao povo, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira⁷.

Segundo documentos institucionais, o CPC da UNE propunha-se levar, através da arte, informação ao povo, de modo que pudesse favorecer a ampliação dos seus conhecimentos da realidade brasileira. Os cepecistas do Rio de Janeiro se envolveram nas campanhas em prol da reforma universitária realizadas pela UNE, porém, o grupo cepecista possuía administração independente e regimento próprio. Apesar dessa aparente autonomia o movimento estudantil influenciou muitas de suas atividades, como exemplo, a caravana UNE-Volante⁸.

⁵ Essa definição encontra-se num documento do Centro Popular de Cultura, intitulado Ofício nº17/61 de 12 de dezembro de 1961, texto onde a entidade solicita ao Diretor do Serviço Nacional de Teatro uma verba de Cr\$100.000,00 (cem mil cruzeiros) para compra de material cênico e transporte do mesmo. O documento é assinado por Aldo S. Arantes (presidente da UNE) e por Francisco Nelson Chaves (diretor executivo do CPC da UNE). ARANTES, Aldo S. e CHAVES, Francisco Nelson. *Ofício nº 17/61 do Centro Popular de Cultura*. Rio de Janeiro, 12 de Dezembro de 1961. Não paginado.

⁶ A revista *Movimento* era um periódico da União Nacional dos Estudantes, publicada pela Editora Universitária com tiragem em torno de 10.000 exemplares. Geralmente a edição era bimestral. Em 1962 possuía como diretor César Guimarães e como editor Arnaldo Jabor. Em 1963 estava na direção Marcello Cerqueira e na edição Paulo Furtado de Castro.

⁷ CPC. *Relatório do Centro Popular de Cultura*, p. 441-442.

⁸ A Caravana UNE-Volante foi um projeto da União Nacional dos Estudantes que consistiu na realização de várias excursões pelo país nos anos iniciais da década de 1960, com objetivo de promover a campanha da reforma universitária. Durante esse período a diretoria da UNE e os artistas do CPC viajavam pelas capitais brasileiras e se concentravam principalmente em centros universitários exibindo peças e documentários, vendendo livros e discos, apresentando shows e promovendo assembleias visando problematizar questões sobre o acesso às universidades, política imperialista, condições de vida dos trabalhadores brasileiros e economia nacional. Um dos desdobramentos

Em uma carta enviada ao Serviço Nacional de Teatro, em dezembro de 1961, logo no início de suas atividades, o CPC da UNE estava “empenhado em efetivar o seu objetivo principal, qual seja o da formação especializada de jovens que se iniciam nas artes e o da divulgação de valores culturais de cunho popular”.⁹ Não se encontra, na afirmação cepecista, a definição clara de valores populares, mas parece que a entidade desejava estender as atividades culturais à participação do homem do povo. Para compreender o que seria essa cultura de valores populares é preciso verificar o que a entidade estava definindo como “povo”.

O diretor do departamento de publicidade do CPC da UNE, Eduardo Mendível Peláez, destacou que “O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, organizado com o propósito de divulgar as conquistas do espírito humano no campo da cultura, entre as classes menos favorecidas da população carioca”,¹⁰ contava com vários setores artísticos e entre eles o teatral.

Na definição de Peláez aparecem duas ideias centrais, o que nos permite uma melhor compreensão dos posicionamentos políticos e artísticos da entidade cepecista. Primeiramente o teatro foi concebido como um veículo de comunicação política que possuía o objetivo de atingir de forma eficiente um determinado público. Em segundo lugar a noção de que o povo era constituído por pessoas provenientes das classes menos favorecidas. Portanto, alcançar essas classes levando informações que pertenciam a elas mesmas era então o principal objetivo, naquele instante, da referida entidade. Mas por que oferecer a essas camadas sociais dados que lhe diziam respeito? Em seu relatório organizacional, redigido em fins de 1963, a equipe cepecista destacou que não era “propósito do CPC, popularizar a cultura vigente, mas sim, através da arte e da informação, despertar a consciência política do povo”.¹¹

As diversas atividades realizadas pelo CPC da UNE, bem como as teses e as produções dos seus integrantes, tiveram como meta promover entre os mais variados setores sociais a capacidade de avaliarem a realidade brasileira e o funcionamento da sociedade, bem como os elementos que os mantinham em condições desfavoráveis. Por meio de atividades artísticas a entidade cepecista pretendia despertar no povo a lucidez política. É preciso enfatizar que não era finalidade levar somente consciência política, mas sim levar arte e conhecimento que pudessem ter como resultado uma postura mais crítica por parte da população brasileira. Todavia, esses

desse projeto foi o surgimento em muitos estados brasileiros de Centros Populares de Cultura regionais. PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *A UNE nos anos 60: utopias e práticas políticas no Brasil*. Londrina: Ed. da UEL, 1997. p. 198.

⁹ ARANTES, CHAVES. *Ofício nº 17/61 do Centro Popular de Cultura*, Não paginado.

¹⁰ PELÁEZ, Eduardo Mendível. *Matéria sobre o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes*. Rio de Janeiro. [196-], Não paginado.

¹¹ CPC. *Relatório do Centro Popular de Cultura*, p. 441-442.

posicionamentos oficiais não escondem divergências de opiniões e de estratégias de ações, pois havia no seio do CPC, assim como da própria UNE enquanto representação estudantil, posições variadas acerca da função da arte e dos rumos da política nacional¹².

O Setor Teatral do CPC da UNE

Em relação ao setor teatral, o CPC da UNE por não ter uma casa de espetáculos, resolveu ir ao encontro do povo utilizando como palco de suas apresentações os salões de agremiações políticas e sociais, as assembleias estudantis e partidárias e até mesmo o espaço das praças e das ruas. Mas para concretizar essas atividades eram necessárias verbas que a entidade muitas vezes solicitava ao Serviço Nacional de Teatro.¹³

No final de 1961, Peláez remetia a uma coluna de jornal uma matéria destacando as atividades teatrais que o grupo já estava realizando em diversos espaços sociais.

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

Dentro da característica itinerante que o CPC pensa dar a todas as suas atividades esta peça também foi levada no subúrbio de Campo Grande nos dias 9 e 10 dos correntes e está previsto em nosso calendário a sua encenação no sindicato dos bancários nos dias 19 e 20, na faculdade de direito dia 21, em São João do Meriti nos dias 26 e 27 e no sanatório de Curicica, no dia 30 – todas elas neste mês. No mês de janeiro, dia 7 no Ginásio Meritiense, dia 10 sindicato do Gás, dia 12 em Macaé est. Do Rio. Assim mesmo, encontra-se em fase adiantada de ensaio a peça “Miséria ao alcance de todos” que é uma tentativa de, por meio de um mural constante de cenas genéricas, fixar o imperialismo como sistema político, econômico e cultural¹⁴.

O CPC da UNE no início de suas ações, assumia a defesa de uma arte com características populares, uma arte voltada às classes menos favorecidas. Logo, levar a peça *Eles Não Usam Black-Tie* aos sindicatos, faculdades, subúrbios e até a um sanatório representava a expansão do teatro entre aqueles que, financeiramente, não teriam condições de se dirigir a uma casa de espetáculo. A peça de Guarnieri, apresentada pela primeira vez em 1958, trazia uma problemática social para

¹² Ver referências: BORBA FILHO, Hermilo. Um teatro brasileiro. In: *Revista Brasiliense*. n.12. São Paulo: Brasiliense, p.180-188, Jul.-Ago., 1957; CULTURA POPULAR: MANIFESTO DE INTELECTUAIS. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 26/09/1962; ESTEVAM, Carlos. A questão da cultura popular. In: OSMAR, Fávero (org.). *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Edições Graall, 1983; GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Revista Brasiliense*. n.25. São Paulo: Brasiliense, p.121-126, Set.-Out., 1959; GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002; MARTINS, Carlos Estevam. Por uma arte popular revolucionária. *Movimento*, Rio de Janeiro, n.2, Encarte 1, maio, 1962; SANTIAGO, Haroldo. Teatro nacional popular. *Revista Brasiliense*. n. 26. São Paulo: Brasiliense, p.198-201, Nov.-Dez., 1959; VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. *Movimento*, Rio de Janeiro, n.6, p.30-33, Out., 1962.

¹³ CPC. *Relatório do Centro Popular de Cultura*, 441-456 p.

¹⁴ PELÁEZ. *Matéria sobre o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes*, Não paginado.

o palco, além de possuir uma linguagem bem próxima do pessoal da favela. O teatro passa a retratar a classe operária, os moradores do morro, o cotidiano da esposa que tem que trabalhar para ajudar no orçamento familiar, as contradições entre aqueles que afirmam ser a greve a única maneira de mudar de vida e outros que definiam a paralisação como atitude de vagabundos. No enredo, o conflito entre o pai, Otávio, e o filho, Tião, oriundo de seus posicionamentos em relação à greve, marca praticamente toda a encenação. O teatro objetivando revelar o mundo real dos trabalhadores, suas lutas e seus anseios.

Sobre a peça de Guarnieri, Peláez não salientou o objetivo de suas encenações para os grupos populares, mas em relação à peça *Miséria ao Alcance de Todos* destacou que a intenção era fixar a luta contra o sistema imperialista no campo político, econômico e cultural. O teatro proposto, portanto, deveria informar, produzir conhecimento e entendimento sobre a realidade brasileira num momento marcado pela euforia das associações que defendiam a luta antiimperialista.

Esse teatro itinerante foi uma experiência que nasceu da ausência inicial de uma casa de espetáculo e da proposta de levar cultura a um público mais carente de informações. Para Vianinha, um dos fundadores do movimento cepecista, esse teatro de sindicatos, de faculdades e de associações de bairro, era o teatro de rua, prática que marcou as primeiras atividades desta organização. A linguagem teatral utilizada era direcionada ao público visando à politização:

O CPC da UNE resolveu se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permitia a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo o tipo de realização de trabalho de cultura popular¹⁵.

Essa característica itinerante, presente nas ações teatrais cepecistas, levou o grupo a ter contato com diferentes realidades sociais e que acabaram produzindo reflexos em seus próprios trabalhos. Carlos Estevam Martins registrou que muitas vezes ninguém aparecia para assistir os espetáculos nos sindicatos e em decorrência disso o grupo resolveu sair às ruas encenando pequenas cenas em frente às fábricas e em praças públicas¹⁶. Nessas atividades era utilizada uma carreta que, quando aberta, formava um palco de sete por cinco metros. Mas, mesmo com toda essa movimentação, em alguns casos o CPC da UNE teve muita dificuldade para conseguir a atenção da maioria das pessoas que circulava por esses locais, segundo relatos de militantes.

¹⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de rua. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 98.

¹⁶ MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC (depoimento). *Arte em Revista*, nº 3, São Paulo: Kairós, 1980, p. 81.

O primeiro presidente cepecista chegou a relatar em vários depoimentos, que durante uma festa local, o CPC da UNE com a carreta equipada com luz e som fez apresentações artísticas para a população da comunidade e mesmo com todo esse equipamento do outro lado da praça havia um pessoal com um berimbau que conseguiu reunir mais gente do que eles. Para o presidente cepecista, o trabalho cultural estava sofisticado demais e o que tinha que ser feito era baixar o nível estético da produção artística, algo que os artistas, militantes do movimento, questionavam. Ao registrar esse episódio, Martins apontou que a questão da estética era bastante discutida entre os membros da entidade.¹⁷

Esse tipo de experiência e outras, provavelmente levaram o CPC da UNE a repensar os meios para alcançar uma comunicação mais eficiente com o público que desejava atingir. Martins, ainda chegou a destacar que aqueles que trabalhavam com o teatro de rua iam dias antes para o local onde seriam apresentados os espetáculos para conhecer a realidade da comunidade e que após essa observação tentavam misturar o texto teatral com as figuras mais populares do local. Essa foi uma forma que os cepecistas criaram para conseguir uma atuação bem-sucedida entre as camadas mais populares.¹⁸

O sociólogo Berlinck destacou alguns dos artistas que trabalhavam no setor teatral cepecista, entre eles Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Francisco de Assis, Flávio Migliaccio, Armando Costa, Helena Sanchez, João das Neves, Carlos Miranda, Arnaldo Jabor, Joel Barcelos, Claudio Cavalcanti e Cecil Thiré¹⁹. Esses artistas muitas vezes entravam em conflito ideológico com outros intelectuais cepecistas que priorizavam o conteúdo ao invés da forma estética nas peças teatrais.

Entre as peças montadas e encenadas pela entidade cepecista²⁰, enfatizamos *A Vez da Recusa*, de Carlos Estevam Martins, representada em congressos estudantis em julho de 1961; *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, apresentada em organizações sindicais, durante dezembro de 1961 a fevereiro de 1962; *Brasil-Versão Brasileira* de Oduvaldo Vianna Filho, *Miséria ao Alcance de Todos* de Arnaldo Jabor e *Auto dos 99%*, de autoria coletiva. Estas três últimas peças foram encenadas durante a primeira UNE-Volante. Em julho de 1962 foram encenadas em concentrações populares, praças públicas e nas faculdades da Guanabara as peças *Auto do Cassetete* e *Auto dos 99%*; nesse mesmo mês ocorreu a representação do *Auto do Relatório* no congresso da UNE e *Auto do Tutu Está no Fim* em concentração operária no sindicato dos metalúrgicos.

¹⁷ BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 89-90.

¹⁸ _____. *CPC da UNE*, p. 85.

¹⁹ BERLINCK. *O Centro Popular de Cultura da UNE*, p. 27.

²⁰ CPC. *Relatório do Centro Popular de Cultura*, p. 447-448.

Em dezembro de 1962 ocorreu a representação de *Auto do Não*, durante uma campanha do plebiscito, estreando em praça pública a carreta do CPC que funcionava como palco itinerante. Nos meses de fevereiro e março de 1963 foi encenada *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em sindicatos e organizações de massa. A segunda UNE-Volante aconteceu de abril a junho de 1963, período em que ocorreu a montagem da peça *Filho da Besta Torta do Pajeú*, de Oduvaldo Vianna Filho, encenada em vários teatros, praças públicas, organizações sindicais e estudantis. A peça *Auto dos 99%* foi levada novamente para faculdades e associações de massa, dentro e fora da Guanabara no período de julho a setembro de 1963.

Além da montagem e encenação de peças, o setor teatral do CPC da UNE criou em 1961 o Seminário de Dramaturgia, com a finalidade de elaborar pesquisas no campo do teatro popular e estimular a autoria de peças populares para o repertório da entidade. Nos anos de 1961 e 1963 também foram realizados dois cursos de teatro visando à formação de atores, com aulas de direção, expressão corporal, dicção e laboratório. A entidade possuía na área teatral dois tipos de ações: as de *teatro para grupos sociais* e *teatro com os grupos sociais*, que foram definidos da seguinte maneira pelo próprio movimento:

No primeiro tipo, o CPC tem duas áreas de experiência: um teatro de agitação política, focalizando temas imediatos de 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...

Em sua outra área de experiência, o CPC sai do teatro de agitação política e encena peças de participação de autores contemporâneos brasileiros, como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e outros²¹.

A equipe cepecista relatou que as experiências teatrais com estudantes foram bem-sucedidas, devido ao nível mais elevado de “culturalização” deste público. Com os operários, o teatro isoladamente foi considerado sem muita eficiência para organizá-los enquanto ativistas da cultura popular, isto porque “limitados pela condição econômica que os sufoca, não têm atração por uma atividade que lhes parece lúdica, porque não se coloca nos níveis de suas necessidades mais imediatas”.²² Embora, a experiência junto aos operários não tenha sido totalmente satisfatória no que se refere à formação de ativistas da cultura popular, salientamos que a difusão de outros centros populares em vários estados brasileiros foi um dos maiores frutos dessa organização.

Entre a mensagem política e o valor estético: dilemas cepecistas

²¹ CPC. *Relatório do Centro Popular de Cultura*, p. 448-449.

²² _____. *Relatório do Centro Popular de Cultura*, p. 449.

Enquanto participou do CPC da UNE, o sociólogo Carlos Estevam Martins defendeu que era preciso priorizar a mensagem em detrimento da forma estética, era uma luta constante, revelou o cepecista em depoimento, pois o “pessoal de vocação artística queria fazer coisas de valor estético”.²³ Em relação às teorias estéticas chegou a expressar-se nos seguintes termos:

O Chico de Assis queria aplicar técnicas de Brecht e eu disse: “Nada de Brecht por aqui”. Quer dizer, nós tínhamos tanta auto-confiança que vinha alguém falar de Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamento, mas o máximo de aproximação possível²⁴.

Como o setor teatral do CPC da UNE era composto na maioria por artistas, ou por jovens com pretensão de atuarem nessa área, a questão da estética tornou-se uma referência para aqueles que desejavam aprimorar conhecimentos em relação ao teatro. Essa questão permitia que os artistas lançassem o teatro dentro da problemática social, questionando assim a perspectiva, defendida principalmente por Martins, de que o teatro deveria ser usado somente como instrumento de pedagogia política. A dramaturgia do CPC foi marcada por duas influências alemãs, desenvolvidas no início do século XX – Erwin Piscator e Bertolt Brecht. Fernando Peixoto em depoimento, afirmou que a entidade cepecista nasceu sob o signo do dramaturgo Erwin Piscator.

A gente andava com o livro *Teatro político* de Piscator debaixo do braço o tempo todo. Afinal, ele propunha um teatro de agitação, deliberadamente proletário, que procurava levantar as massas[...]Não estou querendo reduzir o CPC a Piscator, mas sim querendo dizer que essa noção meio sectarizada, meio dogmática que o Piscator tinha, penetrou muito no CPC. Piscator foi a primeira Bíblia de teatro político que caiu nas nossas mãos²⁵.

O teatro proletário, no sentido atribuído por Piscator era o teatro que não pretendia proporcionar arte e sim uma propaganda consciente, logo significa utilizar a peça teatral para fazer política. Partindo desse princípio é que podemos compreender a influência piscatoriana em obras como os *autos* (*Auto do Cassetete*, *Auto dos 99%* e *Auto do Relatório*) e nas peças como *A Vez da Recusa* de Carlos Estevam Martins, *Não tem Imperialismo no Brasil* de Augusto Boal e *O Petróleo Ficou Nosso* de Armando Costa, encenadas em praças públicas, congressos estudantis e organizações sindicais, buscando denunciar a prática do imperialismo, os problemas da universidade e da sociedade em geral.

Peixoto também destacou que no decorrer das práticas culturais o CPC da UNE passou a repensar o teatro a partir das concepções de Bertolt Brecht:

²³ BARCELLOS. *CPC da UNE*, p. 90.

²⁴ MARTINS. *História do CPC*, p. 81.

²⁵ BARCELLOS. *CPC da UNE*, p. 203.

Quando Brecht chegou, começou a nos problematizar, já que ele propunha um teatro político oposto a esse. Brecht não colocava como norma a agitação, o esquematismo. Ao contrário, exigia aprofundamento[...]Brecht instaurou a questão da dúvida, da reflexão com a platéia, da relação produtiva e crítica entre palco e platéia não mais cenocrática (de uma sendo superior à outra), mas de igual para igual, dialética²⁶.

O dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, membro ativo do setor teatral cepecista, já apresentava uma admiração pelo trabalho de Bertolt Brecht, declarando que esse teatrólogo era consciente de suas responsabilidades, pois fazia um teatro ético, enfatizando que a “arte para ele é o que trata da ética instintiva do homem que ele apanha empiricamente da realidade”²⁷. Kathrin Saringen aponta que “não é o material temático de Brecht o que em primeira linha interessa a Oduvaldo Vianna Filho, mas as ideias sobre construção e concepção dos diálogos, cenas e episódios”²⁸.

O artista Vianinha defendeu o engajamento do teatro no processo de luta pela libertação do povo brasileiro. Na peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*²⁹ de 1960, o dramaturgo utilizou recursos narrativos (coros, personagens, slides e música) para mostrar no palco a história de um operário que resolveu sair para descobrir a origem do lucro. Compreendendo a razão das condições de trabalho da classe operária, através do conceito da mais-valia esse operário decidiu partilhar seu conhecimento com os demais trabalhadores, que passaram a se organizar para mudar aquela realidade.

No texto teatral citado, o dramaturgo procurou mostrar os fatores que condicionavam o ser humano em uma situação opressiva, no intuito de fazê-lo enxergar com maior clareza o porquê das condições vividas e assim levá-lo a se conscientizar politicamente, enfrentando então de outra forma aquela realidade. Por meio dos coros que impedem que o espectador seja levado pela ficção, Vianinha permitia que o público refletisse sobre o assunto abordado e se posicionasse como um agente transformador daquela realidade.

O efeito de distanciamento, criticado por Carlos Estevam Martins, foi desenvolvido por Bertolt Brecht no intuito de que o espectador não ficasse preso às emoções encenadas no palco. Para impedir isso, utilizam-se recursos cênicos como: slides, coros, vozes, cartazes ou personagens narradores, que têm por finalidade permitir que o público faça uma reflexão crítica acerca das questões problematizadas. Brecht acreditava que a plateia deveria efetivar uma leitura

²⁶ BARCELLOS. *CPC da UNE*, p. 203-204.

²⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Alienação e irresponsabilidade. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 60.

²⁸ SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 244-245.

²⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. In: MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro*. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1981.

própria e apurada do discurso teatral, portanto, o artista teria que fazê-la ter gosto pelo teatro. Acreditamos que o debate travado no interior do CPC, em torno da estética teatral, é resultado dessa direção apresentada por Brecht: como ter uma comunicação efetiva com o público? Essa problemática esteve presente na história cepecista.

No CPC da UNE o teatro suscitava discussões acerca do uso da arte como meio de levar informações, por isso a valorização da mensagem em detrimento da forma; e a arte como expressão das classes populares, servindo aos seus interesses, portanto, a importância dada ao estético que poderia facilitar a aproximação entre artista e espectador. Para Erwin Piscator a cena teatral deveria ser colocada a partir dos interesses revolucionários, sendo assim, a mensagem contida nas peças ganhava dimensão com o intuito de provocar ações políticas³⁰. A concepção de Brecht, priorizada pelo dramaturgo Vianinha, revela que o conteúdo e a estética são inseparáveis na produção cênica e a conclusão da temática encenada fica a cargo do público³¹. Embora essas diferenças tenham marcado as produções do CPC da UNE, é possível estabelecer em algumas obras elementos desses dois dramaturgos.

Na peça *A Vez da Recusa* (1961), Martins denunciou o imperialismo e projetou no palco a mensagem da luta revolucionária finalizando o enredo com o hino da Juventude Socialista. Em *Brasil-Versão Brasileira* (1962), Vianinha também denunciou o imperialismo, a partir da luta de um empresário brasileiro contra os interesses estrangeiros que desejava sabotar a Petrobrás. Martins destacou as divergências políticas entre os estudantes e Vianinha abordou as diferentes posições no interior do Partido Comunista Brasileiro³². As temáticas trabalhadas pelos dois cepecistas citados em suas obras permitem concluir que o teatro era visto por eles como representação dos problemas sociais, capaz de estimular questionamento e participação do público no processo histórico. O emprego de coros, slides e vozes revelam o caráter narrativo de suas obras, influências do teatro épico³³, desenvolvido pelos dois teatrólogos alemães referidos.

A influência de Brecht na produção e nas formulações teóricas de Vianinha enquanto integrante do CPC da UNE pode ser evidenciada também em seu texto *Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo*, no qual destacou que não há que, “em nome da participação, baixar o nível

³⁰ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 39.

³¹ SARTINGEN. *Brecht no teatro brasileiro*, p. 244-245.

³² PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p. 317.

³³ Segundo o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, na década de 1920, Bertolt Brecht, e, antes dele, Erwin Piscator deram o nome de Teatro Épico a uma prática de representação baseada na tensão dramática, no conflito e na progressão regular da ação. Entre as características do Teatro Épico estão: a encenação de questões públicas e de interesse coletivo, o emprego de recursos narrativos e a constituição fragmentada das cenas, contendo elas um valor em si e um significado no conjunto da obra. Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 130.

artístico das obras de arte, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar”.³⁴

Para Vianinha o CPC da UNE, antes de ter sido colocado na ilegalidade, já tinha assumido essa posição de conceitualizar a obra de arte, deixando de aceitar o dilema que frequentemente estava em pauta – para que houvesse mensagem, não seria possível fazer arte³⁵. Desse modo o artista afirmou que o momento exigia um debate com o público e que dessa interação artista e povo deveria ocorrer o aprimoramento do instrumento de comunicação, pois teatro popular, naquele instante, só existia enquanto um teatro que estava falando a linguagem do povo, enfocando os problemas coletivos. Como forma artística o teatro popular “não desce ao povo, sobe ao povo como coletividade, como problemática geral, e se instala no homem popular”.³⁶

Ao revelar a influência das duas dramaturgias alemãs no cenário cultural brasileiro e na própria atuação do CPC da UNE, Ramos observou:

A importância de Piscator e de Brecht está no sentido social que deram ao teatro brasileiro, transformando a cena teatral no processo político vigente, ora como meio de conscientização, ora como mobilização e intervenção. As influências de ambos se alternam conforme as limitações históricas e podem ser analisadas nos próprios textos teatrais construídos a partir de diferentes temáticas, mas de natureza e intenções muitas vezes semelhantes³⁷.

O debate em torno do conteúdo/forma, ou seja, mensagem política/estética contribuiu para colocar em pauta no seio cultural a questão do teatro popular em um período em que diferentes movimentos sociais, políticos e culturais buscaram defender os interesses nacionais. Na edição do dia 03 de outubro de 1962 do jornal *O Metropolitano*, Vianinha publicou um texto cujo título era *Novo crítico com velha crítica*. Nesta publicação, o artista fez apontamentos sobre a situação que se encontrava o teatro brasileiro:

O teatro brasileiro de hoje tem um limite histórico e social. É preciso levá-lo a esse limite. Arte só é arte na história. De qualquer maneira o novo teatro brasileiro que surge não pretende em primeiro lugar ser imortal: pretende, em primeiro lugar, alistar-se na luta de libertação do povo brasileiro. Uma infinita série de condições sociais, psicológicas, econômicas, etc. podem fazer desse

³⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro popular não desce ao povo, sobre ao povo. In: MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro*. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1981, p. 13.

³⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.177.

³⁶ _____. *Teatro popular não desce ao povo, sobre ao povo*, p. 15.

³⁷ RAMOS, Carla Michele. *O CPC e o Auto dos 99%: a vanguarda em ação (1961-1964)*. 53 p. Monografia (Especialização em História) - Universidade Estadual de Londrina, Programa de Pós-Graduação em História, Londrina, 2006, p. 34.

teatro um teatro mais ou menos expressivo. Poderemos ficar na periférica, no esquema. Mas na periferia da luta. Jamais freando, fugindo ou negando a luta³⁸.

É possível perceber na fala de Vianinha sua preocupação com o limite histórico e social existente no teatro brasileiro. Até aquele momento as atividades do setor teatral cepecista voltaram-se basicamente para as classes médias intelectualizadas, principalmente as classes estudantis, não que isso tenha sido visto pela equipe como um fracasso, mas a pretensão de levar arte aos operários, camponeses e moradores de favelas tornava-se uma necessidade cada vez mais constante e desafiadora para o grupo. Em um outro texto, da mesma época, Vianinha registrou a função do teatro:

O teatro é a exposição de um personagem que enfrente um obstáculo qualquer, um obstáculo que fere os limites em que o personagem faz coexistir seus critérios de comportamento morais, políticos, religiosos, com suas necessidades etc. Uma peça será tanto mais teatral quanto mais impossível for a manutenção desse limite, quanto mais insustentável for a adaptação. O teatro é o movimento mesmo em que esse limite transparece para o público na sua tensão mais violenta. O nosso teatro social brasileiro investiga esse limite sempre subjetivamente. São sempre os critérios morais e as necessidades morais que se chocam. É sempre o que o personagem acha que deve ser feito, e o que deve ser feito que é fixado. O teatro político popular precisa ir além. É necessário um outro personagem, não tão próximo do realismo impressionista, que seja fixado no momento em que enfrenta um obstáculo que força, que rompe seus limites naturais de existência. O natural, o necessário, o irrefutável, o certo, em choque dentro de um mesmo personagem. As opções serão sempre as do sacrifício de alguma coisa absolutamente necessária. Para isso é necessária a fábula. Diminuir os desenhos subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares. Fazer teatro com evidências³⁹.

Portanto, para Vianinha o teatro não poderia ficar limitado em conduzir o povo para uma determinada ação ou direção. O espaço teatral, concebido por ele, é o lugar no qual o espectador entra em conflito com seu próprio eu, e a partir disso pode tomar suas próprias decisões. Dênis de Moraes destacou que esse artista, ao mesmo tempo em que participava das atividades cepecistas, “intensificava a militância no Comitê Cultural do PCB”,⁴⁰ o que, no nosso entendimento, favoreceu a sua postura política diante da concepção por ele defendida, colocando assim a sua arte a serviço das reivindicações populares em voga naquele contexto político e econômico.

Considerações Finais

³⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Novo crítico com velha crítica. In: *O Metropolitano*, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 03/10/1962, p. 3.

³⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. *Movimento*, Rio de Janeiro, n.6, p.30-33, Out., 1962, p. 33.

⁴⁰ MORAES, Denis de. *Vianinha cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 114.

Partindo das informações presentes no Relatório do CPC, podemos dizer que a entidade cepecista, no ano de 1963, estava repensando seus projetos. Na última parte desse documento, a equipe registrou seus planos futuros que consistia na inauguração de uma casa de espetáculo, destinada à pequena burguesia e à liderança operária e a criação de núcleos de cultura popular, espaços onde os artistas iriam atuar com os grupos sociais mobilizando o povo em suas vanguardas⁴¹. O período de atuação da organização cepecista, até esse momento, foi definido da seguinte maneira:

O CPC da UNE vê esses dois anos e meio de atividades como um longo período de consolidação. A luta para garantir a sua existência. Nada foi realizado com a necessária continuidade, muitos erros só puderam ser verificados, não houve a possibilidade material de refazer a experiência. A flutuação de quadros, inevitável, obrigou-nos a começar de novo uma série de atividades⁴².

O movimento cepecista propôs, na pessoa de alguns de seus integrantes, depois de dois anos e meio de “experiência”, fortalecer a ideia que norteou as discussões entre intelectuais e artistas nos anos finais da década de 1950 e que fez emergir esse grupo no cenário cultural brasileiro. O trabalho de criar núcleos de cultura popular em lugares de concentração populacional permitiria que os artistas produzissem suas obras ao lado do povo, privilegiando suas necessidades e seus conhecimentos, visando à organização cultural e política feita pela própria comunidade. Julgamos que esse tipo de atividade poderia responder às aspirações daqueles que defendiam a ampliação do público e o estímulo à produção artística nacional.

No momento de uma auto-avaliação crítica do seu próprio papel como movimento político e cultural no cenário brasileiro, o CPC da UNE, juntamente com outros setores e experiências da sociedade, viu o golpe militar derrubar a democracia. Assim em 1964 a UNE e o CPC foram colocados na ilegalidade e os militantes artistas e intelectuais se dividiram na resistência clandestina ou no silêncio promovido pela censura instalada pelo novo regime político. Uma história para outros pesquisadores e para outras problemáticas, cujo momento atual debate os cinquenta anos do Golpe.

Embora já se faça meio século de sua extinção oficial, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes ainda permanece na memória de artistas e intelectuais brasileiros,

⁴¹ As primeiras atividades artísticas do CPC da UNE foram realizadas a partir da perspectiva de levar cultura às camadas populares, ou seja, arte “para o povo” e não “com o povo”. Os artistas que eram da classe média pretendiam se comunicar como o povo, utilizando uma linguagem popular que eles próprios criavam. Partindo dessa ideia podemos entender porque a entidade não se definiu como Centro de Cultura Popular e sim como Centro Popular de Cultura. Sobre a discussão que ocorreu em torno da definição do nome do grupo, ver o depoimento de Carlos Lyra em: BARCELLOS. *CPC da UNE*, p.95-106.

⁴² CPC. *Relatório do Centro Popular de Cultura*, p. 455.

que vivenciaram os anos finais de 1950 e início de 1960 e por tantos outros que se nostalgiam deste período. Portanto, analisar esta entidade é talvez preencher muitas lacunas presentes nos rumos da sociedade brasileira desde o golpe militar em 1964 e talvez tentar entender os posicionamentos culturais e políticos no cenário atual de ex-integrantes desta organização.