

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

**CPC DA UNE:
PARA ALÉM DE REDUACIONISMOS E
PRECONCEITOS**

***Análise das peças *Brasil, Versão Brasileira*
e *O petróleo ficou nosso****

Rayssa Aguiar Borges

Brasília

2010

Rayssa Aguiar Borges

CPC DA UNE:

PARA ALÉM DE REDUACIONISMOS E PRECONCEITOS

Análise das peças *Brasil, Versão Brasileira* e *O petróleo ficou nosso*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre conferido pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. André Luis Gomes.

Brasília

2010

**CPC DA UNE:
PARA ALÉM DE REDUACIONISMOS E PRECONCEITOS**

Análise das peças *Brasil, Versão Brasileira e O petróleo ficou nosso*

Rayssa Aguiar Borges

Banca examinadora:

Dr. André Luis Gomes
(Presidente)

Dr. Rafael Litvin Villas Bôas
(Membro interno: UnB - Planaltina)

Dr. Diógenes André Viera Maciel
(Membro externo: UEPB)

Dr. Alexandre Pilati
(Suplente: UnB)

Agradecimentos

Primeiramente, ao Professor André Luis Gomes, pela orientação tão minuciosa e pelo percurso de aprendizagem.

À Brigada de Teatro e Agitprop Semeadores (MST/DF-Entorno) e às turmas e equipes docente e de coordenação da Licenciatura em Educação do Campo (Iterra/UnB), por toda a experiência, conhecimento e formação política que vêm me propiciando.

A Rafael Villas Bôas, pela parceira de trabalho e pelas sugestões de material de pesquisa e leitura.

Aos Professores Alexandre Pilati e Rafael Villas Bôas, pelo exame de qualificação e suas muitas contribuições.

Ao quadro de docentes do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas, em especial, a Ana Laura Corrêa, André Luis Gomes, Deane Maria e Hermenegildo Bastos, pelas excelentes disciplinas que tive a oportunidade de cursar.

A Dora e Jaqueline, secretárias do PPGL, sempre tão atenciosas e eficientes, e a todo o grupo da secretaria.

À CAPES, pelo apoio financeiro, conferido por meio de bolsa de pesquisa.

À banca de exame de defesa da dissertação, Professores Diógenes Maciel, Rafael Villas Bôas e Alexandre Pilati.

Às amigas Amanda Ayres, Fernanda Mascarenhas, Júlia Brito, Karla Gamba, Natássia Garcia, Rachel Dantas, Raissa Neumann, pelas tantas conversas.

À minha família, pai, mãe e irmãs, pelo apoio e paciência.

A todas e todos, muito obrigada.

RESUMO:

Este trabalho pretende inserir-se no debate a respeito da trajetória do núcleo de teatro do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE, tendo como foco a análise de duas de suas obras, uma peça longa de teatro épico e uma curta de agitprop, respectivamente, *Brasil, versão brasileira* (1962), de Oduvaldo Vianna Filho, e *O petróleo ficou nosso*, de Armando Costa. Esses textos teatrais abordam a questão da mobilização nacional pelo petróleo, relacionado ao problema do (sub)desenvolvimento do país, desdobrando essa temática em outros assuntos, como a impossibilidade de aliança de classes, no caso da obra de Vianinha, e a realização de uma ação de agitação e propaganda, no caso da peça de Armando Costa. Nosso intuito, a partir de fundamentação histórica e teórica sobre o CPC e o teatro político, é examinar a relação dialética entre a esfera da estética e a dos processos sociais e compreender como se processa a função de agitação e propaganda em ambas as peças, a fim de analisá-las superando reducionismos e preconceitos.

Palavras-chave: Teatro Épico. CPC da UNE. Agitprop

ABSTRACT:

This work aims to be included in the discussion about the course of the Students' National Union's Popular Center of Culture's theater's nucleus, the CPC (Centro Popular de Cultura – Popular Centre of Culture) of UNE (Students' National Union), focusing on the analysis of two of its masterpieces, an epic long play and a short “agitprop”, respectively, *Brasil, versão brasileira* (Brazil, a Brazilian version) (1962), by Oduvaldo Viana Filho, and *O petróleo ficou nosso* (The Petroleum has become ours), by Armando Costa. These theatrical texts discuss the National claim for the Petroleum issue, related to the problem of (under)development of the country, unfolding this topic into other subjects, such as the alliance among classes' impossibility, concerning Vianinha's work, and the accomplishment of an agitation and propaganda, in this case, Armando Costa's play. Our objective, from the historical and theoretical basis, is to examine the dialectical relation between the aesthetic sphere and the social processes and to understand how this agitation and propaganda take place in both plays, in order to analyze them and to overcome reductionisms and prejudice.

Keywords: Epic Theater. CPC da UNE. Agitprop

a missão não se pode esgotar no fato de imitar, sem crítica, a realidade, e conceber o teatro tão-somente como “espelho de seu tempo”. É tampouco essa a sua missão, como o é a de superar tal estado apenas com meios teatrais, eliminar a desarmonia pelo disfarce, apresentar o homem como fenômeno de grandeza superior numa época que na realidade o desfigura socialmente; numa palavra: agir idealmente.

A missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento de acusação, da subversão da nova ordem.

(Erwin Piscator)

Essa é a tarefa do autor brasileiro atual – despertar a ânsia pela vida, pela complexidade de suas relações e pela possibilidade de transformá-la.

(Oduvaldo Vianna Filho)

Sumário

APRESENTAÇÃO	p. 11
--------------------	-------

I PARTE: O MOVIMENTO CPC

1 CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES: UMA HISTÓRIA DE LUTA, PAIXÃO, CONSCIÊNCIA E CONTROVÉRSIAS.....	p.16
1.1 DA JUNÇÃO ENTRE TPE E ARENA AO CPC.....	p.16
1.2 CPC: DE 1961 A 1964.....	p.28
1.2.1 Ligações com a UNE e o PCB.....	p.28
1.2.2 Estrutura e atividades.....	p.32
1.3 CRÍTICAS E AUTOCRÍTICAS.....	p.48
1.4 A QUESTÃO DA QUALIDADE.....	p.54
1.5 UM PROJETO INTERROMPIDO.....	p.58
1.6 RADICAIS OU REVOLUCIONÁRIOS?	p.63

II PARTE A PRÁTICA DRAMATÚRGICA DO CPC – ANÁLISE DE OBRAS

2 TEATRO E AGITPROP: UMA ANÁLISE DE <i>O PETRÓLEO FICOU NOSSO</i>.....	p.75
2.1 INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS E TEÓRICAS.....	p.75
2.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS FORMAS DO TEATRO DE AGITAÇÃO E PROPAGANDA.....	p.87
2.3 <i>O PETRÓLEO FICOU NOSSO</i> : UMA PEÇA SOBRE AGITAÇÃO E PROPAGANDA.....	p.92
3 SUBDESENVOLVIMENTO E IMPERIALISMO SOB O OLHAR DO TEATRO ENGAJADO: UMA ANÁLISE DE <i>BRASIL, VERSÃO</i> BRASILEIRA.....	p.100
3.1 CONTEÚDO HISTÓRICO	p.100

3.1.1 A questão do (sub)desenvolvimento e do nacionalismo.....	p.101
3.1.2 O PCB, a burguesia industrial nacionalista e a impossibilidade da aliança de classes.....	p.103
3.1.3 Mistery Walters Links: Imperialismo e Petrobrás.....	p. 107
3.1.4 O movimento operário.....	p.110
3.1.5 Mais algumas considerações.....	p.113
3.2 <i>BRASIL, VERSÃO BRASILEIRA: UMA ANÁLISE ESTÉTICA DA REALIDADE</i>	p.114
3.2.1 Projeção de <i>slides</i> - uma versão brasileira de técnicas piscatorias.....	p.118
3.2.2 A questão do (sub)desenvolvimento e do nacionalismo	p.128
3.2.3 Mistery Walters Links: Imperialismo e Petrobrás	p.134
3.2.4 A Peça, o PCB e a impossibilidade de aliança de classes	p.142
3.2.5 A função lírico-narrativa das canções.....	p.151
3.2.6 Mais algumas considerações.....	p.159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 170

APRESENTAÇÃO

Este estudo pretende contribuir com reflexões sobre o teatro engajado desenvolvido no início da década de 1960 pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE. Leva em consideração a relação entre estética e política, analisando o desenvolvimento e a manipulação das formas estéticas em textos dramáticos desse coletivo, no intuito de compreender como, nesse contexto, a forma explícita, por meio da relação dialética com o conteúdo, sua finalidade e sua posição política.

Para apreender a relação entre estética e política, três objetivos nortearam nossa pesquisa: buscar compreender o que foi o CPC, entendido como movimento político-cultural construído coletivamente, com pensamento e prática múltiplos, não podendo ser engessado como um bloco monolítico e que desenvolveu sua produção teatral no “calor da hora”; pesquisar a teoria e os procedimentos característicos do teatro político, sempre com intuito de entender a relação dialética entre forma e conteúdo; e, finalmente, analisar dois textos dramáticos do CPC, evidenciando esta dialética entre forma e conteúdo e tomando a prática dramaturgica e teatral como processo de interpretação e crítica da realidade, assim como uma prática inserida na luta por transformações políticas, econômicas e sociais em nosso país.

No intuito de compreender o que foi o movimento político-cultural, buscamos, na primeira parte da dissertação, resgatar a trajetória do CPC a partir de depoimentos de artistas e intelectuais que fizeram parte daquele movimento, reunidos por Jalusa Barcellos no livro *CPC da UNE: uma história de Paixão e Consciência* (1994), do Relatório do CPC e dos estudos de outros pesquisadores, levando em conta que a trajetória do movimento foi interrompida pelo golpe, impossibilitando a efetivação de seus projetos. Também são referências importantes, para compreender o período e o fazer artístico engajado, Roberto Schwarz, no ensaio *Cultura e política, 1964-1969* (1978), Antonio Candido, no ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento* (1987) e em seus escritos sobre radicalismo de ocasião, e Iná Camargo Costa, no livro *A hora do teatro épico no Brasil* (1996).

A teoria e a prática do teatro político passam, necessariamente, pelo teatro de *agitprop*, por Erwin Piscator e Bertolt Brecht, e essas influências foram absorvidas pelo CPC,

consciente ou inconscientemente, como poderemos perceber já pelos depoimentos de alguns dos integrantes e, sobretudo, pela análise das obras, na segunda parte da presente pesquisa. Para se compreender a formulação estética do teatro político é necessário entender a relação dialética existente entre forma e conteúdo e, para isso, temos como principais referências as formulações de Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno [1880-1950]* (2001) e de Iná Camargo Costa, em *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996). E para a discussão sobre as técnicas e os procedimentos teatrais, recorreremos a Christine Hamon, em *Formas dramáticas e cênicas do teatro de agitprop* (1977) e, claro, também a Bertolt Brecht e Erwin Piscator.

As peças analisadas são *Brasil, Versão brasileira* (1962), de Oduvaldo Vianna Filho, e *O petróleo ficou nosso*,¹ de Armando Costa, e são aqui estudadas como manifestações artísticas em consonância com uma ação política decorrente de uma tomada de posição em relação aos fatos históricos, configurando-se como documentos estéticos que buscam formalizar momentos importantes da experiência histórica em andamento, colocando-se como forma de interpretação e crítica da realidade. Ambas tratam de questões relacionadas à mobilização nacional pelo petróleo, tema de grande importância no período, relacionado ao problema do (sub)desenvolvimento do país. A primeira é uma peça longa, criada para ser apresentada em teatros, durante as caravanas da UNE que viajavam por todo país e, possivelmente, também para ser apresentada em sindicatos operários.² A segunda, uma peça curta, para ser montada na rua, classificada já a primeira vista como uma peça de agitação e propaganda.³

A dramaturgia do CPC, explica-nos Fernando Peixoto, representa sua prática múltipla e diferenciada, assim como o próprio Centro, que nunca foi um “bloco monolítico, isento de divergências e contradições internas” (PEIXOTO, 1989, p. 9). O autor relata que

de dezembro de 1961 a março de 1964, em muitos momentos especialmente urgentes e conturbados da vida política brasileira (e até estrangeira [...]), o Centro Popular de Cultura se transformou, em muitas ocasiões, nesta espécie de “pastelaria” de dramaturgia e espetáculos. Nessa época assumia integralmente, com plena

¹ Não há referência de data.

² Os estudos sobre a peça *Brasil, Versão brasileira* realizados anteriormente por Manoel Tosta Berlink (1984), Iná Camargo Costa (1996), Maria Silvia Betti (2005) e Rafael Villas Bôas (2009), foram de grande valia para a presente pesquisa.

³ Como o intuito dessa pesquisa não foi analisar os dramaturgos, e sim o Centro Popular de Cultura, não focamos na investigação sobre os autores, analisando obras anteriores ou posteriores ao CPC, ainda que seja inevitável falar do percurso de Vianinha, entrando aqui aspectos que são pertinentes à análise do CPC.

consciência de sua necessidade e limites, uma tarefa de agitação e propaganda deliberadamente circunstancial. E sem medo de um inevitável esquematismo: o objetivo não era substituir o imprescindível comício ou a passeata, mas ajudar com o espetáculo teatral – geralmente a sátira de efeito imediato – contribuindo, graças ao quase improvisado trabalho histriônico dos atores, como urgente elemento lúdico e participante (op. cit., p. 9).

Talvez por essa razão tenha prevalecido a ideia equivocada de que o CPC, por fazer teatro político, não possuía qualidade estética, apenas força política. Ignora-se que, como afirma Silvana Garcia em relação ao teatro de *agitprop* na Rússia, enquanto se organiza como ação político-cultural, como arte engajada a serviço do socialismo, o teatro político “conduz a uma formulação estética que engendra um conceito original de teatro” (2004, p. 20) e, como explica Peixoto sobre o trabalho de Brecht, “trata-se [...] de admitir os princípios estéticos como conceitos históricos, portanto transformáveis” (1981, p. 31-32). Anatol Rosefeld explica que

os gêneros [épico, lírico e dramático] e, mais de perto, a pureza estilística com que se apresentam, devem ser relacionados com a história e as transformações daí decorrentes. [...] na expressão de G. Lukács - “as formas dos gêneros não são arbitrarias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seu caráter e peculiaridade são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica” [...] Talvez se diria melhor que o uso específico dos gêneros – a sua mistura, os traços estilísticos com que se apresentam (por exemplo, o gênero dramático com forte cunho épico) – adapta-se em grande medida à situação histórico-social e, concomitantemente, à temática proposta pela respectiva época (2006, p. 31-32).

Entendemos que as formas estéticas podem estar submetidas à hegemonia – ou a serviço dela –, como podem oferecer contraposição a ela, configurando-se como forma contra-hegemônica, e até mesmo podem, estando submetidas ao pensamento hegemônico, apresentar fissuras. Portanto, não podemos compreender as formas estéticas mecanicamente. O nosso estudo entende o fazer artístico do CPC como o desenvolvimento de uma batalha no *front* cultural e procura analisar dialeticamente a relação entre forma e conteúdo.

A respeito do CPC, Peixoto acrescenta que

alguns textos, hoje praticamente ignorados, revelam uma elaboração mais cuidada, inclusive recuperando e investigando aspectos da revista e da comédia popular, ou chegando mesmo a uma dramaturgia de surpreendente vigor, aprofundando questões de comportamento político [...], fornecendo elementos para uma reflexão dos inesgotáveis sentidos de teatralidade (op. cit., p. 9).

Se os críticos teatrais e estudiosos não dedicaram suficiente atenção ao teatro político, a história oficial do teatro também não lhe conferiu a importância devida, não percebendo – propositalmente ou não – os avanços em relação às produções anteriores. De acordo com Maria Silvia Betti:

Os dramaturgos e encenadores brasileiros da primeira metade do século XX não haviam legado à geração que os sucedeu elementos que permitissem avançar decisivamente no tratamento dramático e cênico das questões imediatas do país. A necessidade de enfrentar esse desafio se tornou premente para os que os sucederam, e dentre eles foi Vianinha que se debruçou com mais afinco e radicalidade sobre essa questão: seus trabalhos dramáticos e seus textos ensaísticos vieram a constituir o mais instigante, representativo e coeso conjunto de criações e reflexões produzido no teatro brasileiro no século XX (BETTI, 2005, p. 93).

Quando Vianinha saiu do Teatro de Arena e deu início ao processo que levaria à criação do Centro Popular de Cultura, explica Iná Camargo Costa, ele já sabia dos riscos de perda de “visibilidade social”, sabia que um trabalho como aquele não contaria com a atenção da imprensa especializada. A reflexão crítica do período também parece não ter sido capaz de acompanhar as realizações artísticas do CPC e com a derrota política de 1964 houve o desaparecimento da história cultural de registros do trabalho desenvolvido por aquele coletivo. Posteriormente, nas décadas de 1980 e 1990, foram escritas diversas obras sobre o CPC, muitas vezes criticando sua trajetória, contudo, poucas vezes suas peças foram analisadas.

Compreender o movimento político-cultural em que se constituiu o Centro Popular de Cultura, com ênfase em sua proposta e prática teatral, à luz das referências teóricas e estéticas do teatro político, tomando proposta e prática cepecista como consequência da realidade sociopolítica e em relação com o processo histórico vivenciado, auxilia-nos a entender o significado e importância de tal movimento além da simplificada “acusação de sectarismo, de imposição de palavras de ordem, dificuldade de relação com o público popular, de privilégio da mensagem política em detrimento da expressão estética, de festividade revolucionária desvinculada do verdadeiro movimento das massas trabalhadoras, populismo etc.” (PEIXOTO, 1989, p.11). Buscamos aqui, com a análise de sua trajetória e de duas de suas obras, não cair em reducionismos e preconceitos.

I PARTE

O MOVIMENTO CPC

1 CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES: UMA HISTÓRIA DE LUTA, PAIXÃO, CONSCIÊNCIA E CONTROVÉRSIAS.

1.1 DA JUNÇÃO ENTRE TPE E ARENA AO CPC

A primeira dificuldade de se escrever sobre o CPC está na escassa disponibilidade de material bibliográfico, principalmente, com análises de seus objetos artísticos. Alguns autores escreveram sobre esse movimento de diferentes pontos de vista e várias críticas, positivas e negativas, foram feitas à sua perspectiva de atuação política e artística, contudo, poucas vezes suas peças foram analisadas. Muitas críticas foram escritas com base no texto de Carlos Estevam Martins, *A Questão da Cultura Popular* (1963), que ficou conhecido como o Anteprojeto do Manifesto do CPC.⁴ Para uns, uma história de sectarismo e falta de qualidade artística; para outros, uma história de paixão e consciência.

Jalusa Barcellos entrevistou várias pessoas que fizeram parte do CPC ou da diretoria da UNE naquele período e esses depoimentos, reunidos no livro *CPC da UNE: uma história de Paixão e Consciência* (BARCELLOS, 1994),⁵ apresentam declarações que às vezes se contradizem. Essas entrevistas são o ponto de partida para tratarmos desse movimento. Recorreremos também aos trabalhos sobre o CPC, desenvolvidos por pesquisadores após a extinção do movimento e a trechos do Relatório do CPC, documento escrito na época em que

⁴ Alguns dos pesquisadores e pesquisadoras que escreveram sobre o CPC são Heloísa Buarque de Hollanda (1980), Marilena Chauí (1983), Manoel Tosta Berlink (1984), Fernando Peixoto (1989), Iná Camargo Costa (1996), Maria Silvia Betti (1997), Miliandre Garcia (2007), etc.

De acordo com Maria Silva Betti, “as primeiras referências explícitas ao CPC remetem ao período de 1973-1974”. A pesquisadora divide a produção crítica referente ao CPC em duas fases complementares: “a dos *depoimentos*, que se inicia no interior da imprensa alternativa, em meados da década de 70, e a da *crítica formal* propriamente dita, mais extensa e diversificada, que vai de 1978 a 1990, aproximadamente” (1997, p.82). Por sua vez, essa fase se subdivide em *obras de resgate histórico*; *trabalhos de estabelecimento crítico* (grupo mais extenso, cuja elaboração se principia no início da década de 80, “no qual a tendência é privilegiarem-se determinados documentos considerados chave para a interpretação da experiência cultural em que o CPC se constituiu” (op. cit. p. 84), e cujo III Seminário de *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* (1983), de Marilena Chauí, faz parte); e *trabalhos de periodização e informação geral*. Para cada divisão e subdivisão, Betti cita uma série de autores e obras (cf. op. cit., p. 82-86).

No “Seminário III”, Marilena Chauí analisa o “anteprojeto do Manifesto do CPC”, redigido em março de 1962, por Carlos Estevam. O texto de Chauí é um exemplo de crítica ao movimento tecida a partir de um único documento, o qual, ao que tudo indica, era um documento para discussão interna.

⁵ Jalusa Barcellos é convidada pela Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), em agosto de 1987, para realizar uma pesquisa sobre o CPC, a qual dá origem ao livro citado.

o movimento aconteceu. Dessa forma, buscamos reconstruir a história do CPC por meio da análise desses depoimentos, relacionando-os e por vezes contrapondo-os, do Relatório e de algumas das pesquisas disponíveis.

Embora alguns depoimentos entrem em divergência em determinados aspectos, todos concordam que o contexto histórico possibilitou o surgimento do movimento chamado CPC e apontam a figura de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, como crucial para o desenvolvimento daquele movimento. Além disso, é importante ressaltar, como afirma Nelson Xavier,⁶ que é impossível falar do CPC sem falar do Teatro de Arena de São Paulo e do MCP, Movimento de Cultura Popular, em Pernambuco, afinal, o CPC foi formado por alguns integrantes que saem do Arena, o que acontece depois de conhecerem a experiência do MCP. O movimento consegue aglutinar tantas pessoas ao redor da proposta de transformação social por meio da arte porque, de acordo com os depoimentos, o momento sociopolítico do país era propício para toda aquela efervescência artística e política. Xavier explica que

o Brasil, naquele momento, começava a despertar para o que hoje nós chamamos de ‘identidade nacional’ que, naquele instante era identificada pela expressão ‘realidade brasileira’. E essa era uma expressão nova na política e, portanto, na cultura. Bom, havia o ISEB, o Instituto Social de Estudos Brasileiros⁷ [...] Crescia o juscelinismo, as reivindicações das classes trabalhadoras começavam a ficar politicamente mais definidas. Depois de 1945, o Partido Comunista tinha entrado para a legalidade. Depois de todos esses anos, portanto, começava a ter frutos uma luta política aberta. Começava a nascer uma corrente nacionalista (*apud* BARCELLOS, 1994, p. 372).⁸

⁶ Nelson Xavier (1941): autor, ator e diretor de teatro, cinema e televisão. Entrevistado, por Barcellos, aos 53 anos de idade. (BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de Paixão e Consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 371-382.)

⁷ O Instituto Social de Estudos Brasileiros (ISEB) foi um centro de estudos criado em 1955, por grupo de intelectuais, a partir do convênio firmado com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), tendo sua sede inaugurada em 1956, no governo JK. De acordo com Miliandre Garcia, “as propostas teóricas do ISEB objetivavam relacionar o materialismo histórico e realidade brasileira, mas se restringiram a dialogar com o público universitário e a elite intelectual. No regulamento geral, o ISEB se definia como ‘centro permanente de altos estudos políticos e sociais de nível pós-universitário que tem por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais notadamente da Sociologia, da História, da Economia e da Política, especialmente para o fim de aplicar as categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira visando à elaboração de instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional’ (*Apud* TOLEDO, Caio N. de. Teoria e ideologia na perspectiva do ISEB. *In*: MORAES, Reginaldo; ANTUNES, Ricardo; FERRANTE, Vera B. (Org.) **Inteligência Brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 227-228).” (GARCIA, 2007, p. 28)

⁸ Neste capítulo, as próximas citações dos depoimentos reunidos por Barcellos serão seguidas apenas do número de páginas desta edição já referenciada.

Carlos Estevam Martins⁹ esclarece que aquele era um momento de grande efervescência, com perspectiva de fortes mudanças: “Havia uma crença muito grande de que através da ação política, da militância partidária, se conseguiriam transformações importantes na vida da sociedade, num prazo muito curto” (p. 71). A Revolução Cubana foi um dos indicadores de que aquela era uma época de transformações e dava a ideia de que no Brasil também poderia haver mudanças importantes. O governo Juscelino era “um negócio aventureiro, pioneiro”. Havia um pensamento que se estava vivendo “um momento de ruptura histórica [...]. Em grande parte porque Juscelino introduziu uma série de novidades: a industrialização, a inauguração de Brasília... Tudo isso num clima de muita liberdade” (p. 72-73).

Estevam segue explicando que a universidade estava em descompasso com essa perspectiva de transformação, pois os professores daquela época eram “não atualizados”, estagnados, conservadores, arcaicos em relação ao ambiente cultural que foi criado no meio dos estudantes. Havia uma disparidade, um choque, entre o que os estudantes liam e conversavam e o que ensinavam os professores. Segundo o sociólogo, o mesmo choque acontecia em todos os setores da atividade cultural. No teatro havia o TBC,¹⁰ “que era um negócio padrão, que não tinha proposta nenhuma, que não ia para canto algum, e de repente surge um outro grupo que não tinha nada a ver com aquilo” (p. 73).

O Teatro de Arena, para Xavier, veio representar na área teatral o entusiasmo, a busca pela identidade nacional – ou pela realidade brasileira – que acontecia em todas as áreas: o Arena “aparecia como a primeira proposta de se fazer teatro brasileiro” (p. 372).

A Companhia de Teatro de Arena, que foi o primeiro conjunto profissional a dedicar-se à utilização do palco circular, foi criada em 1953, por José Renato, após terminar seu curso na Escola de Arte Dramática (EAD). E foi a falta de recursos financeiros que promoveu transformações extremamente significativas para o Arena e, conseqüentemente, para o teatro brasileiro. Em 1955, José Renato, impossibilitado de manter um elenco estável e permanente para todas as produções da Companhia, estabeleceu um convênio com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), que passou a integrar o elenco do Arena, conservando, a princípio, sua

⁹ Carlos Estevam Martins (1935): sociólogo, também formado em Filosofia pela USP. Entrevistado, por Barcellos, aos 59 anos de idade (p.71-93).

¹⁰ Teatro Brasileiro de Comédia.

independência. No ano seguinte, Augusto Boal foi contratado como novo diretor. Gianfrancesco Guarnieri¹¹ esclarece a Barcellos que a chegada de Boal, em 1956, foi importante para a discussão artística, a começar pela questão da interpretação. A procura do trabalho de uma interpretação de caráter brasileiro conduziu posteriormente a “outro tipo de exigência: a necessidade de um texto nacional.” (p. 234).

De acordo com Guarnieri, a partir da metade da década de 1950, há uma deselitização na área teatral. O TBC era uma força dentro da burguesia e a época era a da contratação de muitos profissionais que vinham do exterior, mas, “imediatamente a isso, começou a haver outro processo de querer democratizar o teatro” que, segundo ele, começou com o pessoal do movimento estudantil. Começava um período de democratização:

O golpe foi evitado, Getúlio deu o tiro e a partir daí se coloca a participação do povo. [...] Aquele negócio de procura de identidade é verdade. [...] era uma procura mesmo: quem sou eu, o que estou fazendo aqui, afinal de contas? Há todo um país rico para se fazer, não tem nada feito... (p. 226).

A consciência desse pessoal, afirma Guarnieri, vinha da militância e o entusiasmo e generosidade, da juventude. Então, deu-se início a uma análise crítica do movimento estudantil da época, reconheceu-se que era um movimento de elite, que havia um desligamento total da massa estudantil e foi aí que começaram a perceber que deviam atuar na área cultural: “o teatro começou a aparecer como possibilidade de organização, um meio de organização nas escolas e nas faculdades. Através do teatro se procuraria discutir a questão social” (p. 228). Chegaram então ao teatro do estudante e, em 1955, o TPE integra-se ao Arena.

Para Estevam, essa inquietação cultural surge desse momento de ruptura, dessa descontinuidade. Ele explica que os jovens filhos da classe média passaram a ter acesso a fontes de informação distintas das que abasteceram a geração anterior:

A base econômica da sociedade evoluiu rapidamente nos períodos Vargas e depois Kubitschek. [...] Com isso, a nova geração, essa que desponta no início da década de 1960, teve acesso a um conjunto de informações totalmente diferente daquilo que caracterizava a geração anterior. Houve uma descontinuidade, uma ruptura (p. 74).

¹¹ Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006): ator, dramaturgo, diretor e produtor; cursou a Escola de Arte Dramática de São Paulo. Era integrante do TPE quando este se integrou ao Arena. Entrevistado, por Barcellos, aos 59 anos de idade (p.225-248).

Ferreira Gullar¹² também afirma que o CPC é fruto de um processo que envolve a realidade social e a cultura brasileira, e ressalta aqui, como faz Guarnieri, “a ação anterior de um grupo jovem de São Paulo, formado por Guarnieri, Vianinha, Chico de Assis, Nelson Xavier e outros” (p. 210). O Teatro Paulista do Estudante, o TPE, leva ao Arena uma perspectiva mais engajada, pois era um grupo politizado, que, como esclarece Cláudia de Arruda Campos,

tem do teatro uma visão que ultrapassa o simples fazer artístico. Há uma consciência da função social e política da cultura [...]. Já estão aqui contidas as preocupações com uma cultura desalienante, uma arte vinculada ao povo e de conteúdo nacional que virão a integrar, enquanto aparato teórico e realização prática, a linha de trabalho pelo qual o Arena se distinguiu a partir de 1958 (1988, p. 36).

Ainda com toda renovação advinda da união entre Arena e TPE e do novo sistema de trabalho implementado por Boal,¹³ o Teatro de Arena, em 1957, encontra-se em grave crise financeira e decide encerrar suas atividades com a montagem de um texto nacional inédito, desejo que o TPE nutria desde antes de se juntar ao Arena.

No dia 22 de fevereiro de 1958 estreia *Eles Não Usam Black-Tie*, primeira peça escrita por Guarnieri. O espetáculo fica um ano em cartaz e, além de realimentar as finanças do Arena, que não mais precisa fechar as portas, marca um período de amadurecimento da literatura dramática nacional, abrindo um novo tempo para o teatro brasileiro: o tempo do autor nacional. Não que, antes de sua estreia, não aparecessem em nossos palcos, com relativa frequência, peças de autores brasileiros,¹⁴ mas a peça de Guarnieri definiu-se, naquele momento, como diz Sábato Magaldi, citado por Campos, como “a mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade do tempo com maior agudeza” (1988, p. 42).

Como explica Campos, *Black-Tie* é primeira peça brasileira a pôr em cena o proletariado urbano e a tratar centralmente, de frente, uma questão política. Ambientada “no morro, numa favela do Rio, a peça põe em cena uma comunidade operária no momento em que se articula e se leva a termo uma greve reivindicatória por melhores salários” (op. cit., p. 39).

¹² Ferreira Gullar (1930): poeta e jornalista. Entrevistado, por Barcellos, aos 63 anos de idade (p.225-223).

¹³ De acordo com Campos, a entrada de Boal para o Arena cria “as bases para um funcionamento de equipe que levasse ao máximo o aproveitamento das potencialidades de cada participante. [...] Todos os atores tiveram acesso à orientação do teatro (orientação comercial, intelectual, publicitária). Todos participaram dos laboratórios de interpretação, estudaram e debateram em conjunto” (1988, p. 37).

¹⁴ Por exemplo, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, peça de 1943, considerada pela historiografia oficial como o marco inaugural da dramaturgia brasileira moderna.

Em abril de 1958, motivado pela euforia gerada por *Black-Tie*, o Arena inaugura o Seminário de Dramaturgia, tendo Boal como o principal fundador. De acordo com Xavier, o Seminário foi “uma coisa de importância definitiva na história do teatro brasileiro [...] Começou-se a abandonar a intuição e a pensar em dramaturgia. [...] vários autores e quase todo o elenco do Teatro de Arena começou a aprender a discutir dramaturgia. E discutir dramaturgia dentro da realidade brasileira. E o mesmo ocorreu na área de interpretação” (p. 373).

Iná Camargo Costa afirma que, segundo depoimentos de participantes, por meio desse Seminário,

foi possível travar contato mais ou menos sistemático com questões que iam do teatro de Piscator à proposta para o Brasil do realismo socialista,¹⁵ ou “realismo crítico” – para os países que não tinham feito a revolução socialista. Mas a atividade mais importante foi a discussão das peças submetidas ao grupo (1996, p. 40).

A respeito do Teatro de Arena, Xavier segue fazendo suas considerações e afirma que, em sua opinião, o grupo atinge seu apogeu quando começa a viajar pelo Brasil, ressaltando aí a passagem pelo Nordeste e o contato com o MCP:

O Arena, a meu ver, quando começou a viajar pelo Brasil, tinha atingido seu apogeu. É quando seus membros começam a se dispersar, porque já estavam amadurecidos na experiência e queriam tomar o seu caminho solo para poder colocar suas ideias e deflagrar outros grupos. Estamos em 1960 para 1961 e é com essa cabeça que o Teatro de Arena chega ao Nordeste. Foi o Nordeste que nos mostrou a verdadeira realidade brasileira que até então conhecíamos pela literatura marxista. [...] Para mim, foi um verdadeiro estopim, a grande motivação para colocar a arte a caminho da revolução – ou seja, a arte precisa ser política. Naquele momento a gente assumiu que o papel do artista era acima de tudo político. E foi com esse espírito que percorremos todo o Nordeste e eu me encantei com o MCP, um encanto apaixonado e arrebatado. Por isso é impossível falar do CPC sem falar do MCP, uma entidade patrocinada pela prefeitura de Miguel Arraes e que tinha na presidência a figura de Germano Coelho, já um político moderno na época. Além dele, havia o Paulo Freire, que conhecemos logo na nossa chegada a Pernambuco [...] (p. 374)

Havia uma juventude católica e uma juventude comunista muito ativas. Esses estudantes juntos é que formavam a mão-de-obra do MCP. [...] O Paulo Freire dizia, por exemplo – e pra nós era novidade –, que não adiantava alfabetizar – e essa era uma das tarefas mais importantes do MCP – sem ter uma noção clara da realidade do alfabetizando. [...] a filosofia do MCP era respeitar o universo do trabalhador,

¹⁵ Estilo artístico adotado pelo regime comunista da ex-URSS sob o comando de Josef Stálin. Por ocasião do 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, o realismo socialista converteu-se, até 1950, na arte oficial que referendava a linha ideológica do Partido Comunista.

Sobre o realismo socialista Silvana Garcia afirma o seguinte: “Da fórmula ‘nacional na forma e socialista no conteúdo’, nasce o realismo socialista, suficientemente realista para ser compreendido pelas massas e socialmente útil porque é didático na configuração otimista de suas personagens (o ‘herói positivo’) e de seu *happyend* político (a ‘conclusão positiva’). O modelo recomenda o realismo stanislavskiano, retomando, por conseguinte, o paradigma da *forma-teatro*” (2004, p. 78).

sendo, é claro, reelaborado por nós, intelectuais, para poder voltar depois para eles de forma renovada. Do contrário, era paternalismo... Daí, o processo Paulo Freire de alfabetização. Ou seja, utilizar a linguagem do povo para poder revertê-la em ensinamento.

Tudo isso serviu para mexer com a nossa cabeça, até porque a gente era muito sectário. [...] A noção que a gente tinha é de que estava com a verdade na mão e ia dá-la ao povo (p. 375).

Dessa passagem do Arena pelo MCP, de acordo com Silvana Garcia, resulta a criação e a encenação da peça *Mutirão em Novo Sol* – ou *Julgamento em Novo Sol* – escrita por um coletivo de cinco autores e dirigida por Nelson Xavier.

Seria uma injustiça histórica com o MCP não apontá-lo como referência e influência, reitera Xavier pois, para ele, Vianinha não poderia ter tido a ideia do CPC sem ter se baseado no que viu lá, sem ter aproveitado da experiência de Pernambuco. O ator considera legado do MCP a união entre a juventude comunista e a católica – que no Rio se daria pelo Partido Comunista, no CPC, e a Ação Popular, na diretoria da UNE – no sentido de encaminhar o trabalho não apenas para a política, como também para a cultura popular, utilizando as diferentes formas da atividade cultural como caminho de aproximação com os sindicatos, por exemplo. A própria expressão “cultura popular” foi trazida do MCP, do Movimento de *Cultura Popular*.

Quando retornam da viagem pelo Nordeste, aquelas pessoas não cabiam mais no Arena, para elas não tinha mais sentido fazer teatro para burguesia, declara Xavier. Ao voltarem, acontecem várias apresentações em sindicatos e, neste contexto, Vianinha escreve *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar*.

Sobre *A Mais-Valia*, Chico de Assis¹⁶ relata a Barcellos que Vianinha, Miguel Borges e ele tinham tentado escrever uma peça a seis mãos, mas que, por causa da indisciplina dos dois, Vianinha acabou escrevendo sozinho. O Arena estava em temporada no Rio de Janeiro e, por causa de divergências com Zé Renato, Assis sai do Arena e entra para o Teatro Jovem, no Rio, que tinha sede provisória na Faculdade de Arquitetura. Decide, então, estreitar como diretor, dirigindo a peça de Vianinha e forma o elenco com os atores do Teatro Jovem mais um grupo de pessoas da Arquitetura. Convida para participar Carlos Estevam e Roland

¹⁶ Chico de Assis (1933): dramaturgo e compositor popular. Entrevistado, por Barcellos, aos 60 anos de idade (p. 137-153).

Corbisier,¹⁷ dois intelectuais do ISEB, que dariam fundamento ao projeto. Vianinha deixa o Arena para trabalhar em sua peça. Outros também saem do Arena para integrar aquele grupo da *Mais-valia*, que realizava ensaios abertos e aglutinava gente de diversas áreas.¹⁸ A intelectualidade frequentava os ensaios e, nesse momento, Chico de Assis chega à seguinte conclusão: “se todo esse pessoal está vindo aqui, é porque todos eles, mais ou menos, têm uma certa unidade. [...] Parecia, então ser o momento ideal de formar uma frente intelectual com todo esse pessoal” (p. 373). Para manter coeso esse grupo que se aglutinou em torno da peça, Estevam, Vianinha e Leon Hirszman propuseram ao presidente da UNE a realização do Seminário de Filosofia ministrado pelo professor José Américo Mota Pessanha, na sede da entidade estudantil, aproximando-se, assim, da União Nacional dos Estudantes.

A montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* é administrada por Carlos Miranda¹⁹ e faz tanto sucesso que fica em cartaz quase dois anos, num teatro com mil e duzentos lugares, começando a centralizar interesses. Chico de Assis, Vianinha, Miguel Borges,²⁰ Nelson Xavier e Flávio Migliaccio²¹ se reúnem e Assis apresenta a ideia de formação desse coletivo:

Eu apresentei essa ideia de juntar todo mundo e fazer um movimento. Isso aconteceu numa sexta-feira; na segunda, o Viana e o Carlos Estevam já tinha colocado essa ideia do movimento no papel, com tudo regulamentado e junto à UNE. Eles achavam que tinha que ser junto à UNE. Eu não. Na época, eu achava bom que os estudantes viessem a nós, mas não que nós fossemos a eles. Bem, aqui termina essa história mais pessoal do movimento. [...] Mas a verdade é que tudo nasceu da diáspora do Arena (p. 139).

O trabalho iniciado em São Paulo, com o Arena, explica Guarnieri, foi determinante para o que aconteceu no Rio: “O CPC foi influenciado, fundamentalmente, por gente que tinha toda essa experiência de trabalho em São Paulo. Por exemplo: é muito difícil você pensar no CPC sem o Vianinha” (p. 237).

¹⁷ Roland Corbisier é um dos intelectuais do ISEB que escreve acerca da cultura como uma das esferas de desenvolvimento nacional.

¹⁸ Das diversas áreas, Chico de Assis cita Leon Hirszman (cineasta); Carlos Lyra, Carlos Castilho, Angelo Póvoa (músicos), Roberto Sporrele e Mauro Guaranis (artistas plásticos).

¹⁹ Carlos Miranda (1936-1997): ator e produtor teatral; formado em direito em 1959, pela Universidade Federal do Pará. Entrevistado, por Barcellos, aos 58 anos de idade (p. 107-127).

²⁰ Miguel Borges (1937): diretor de cinema; co-dirigiu o episódio "Zé da Cachorra", de *Cinco vezes favela*, filme produzido CPC da UNE, em 1962.

²¹ Flávio Migliaccio (1934): ator de teatro, cinema e televisão, diretor e produtor. Entrevistado, por Barcellos, aos 60 anos de idade (p. 219-223).

Três fatores parecem ter influenciado a saída de Vianinha do Arena e sua ida para o Rio de Janeiro: a questão da sobrevivência, apontada por Guarnieri, já que o Arena estava em crise financeira – quando da decisão de montar *Black-tie* – e a família de Vianinha havia sido transferida para o Rio; a preocupação com o trabalho, com a busca de uma nova forma de expressão; as alegações, segundo Miliandre Garcia, de que ele “destinava mais tempo a projetos paralelos do que aos compromissos com o Teatro de Arena” (2007, p. 29). De qualquer maneira, a ida de Vianinha para o Rio é decisiva para o surgimento do CPC.

Considerando a possibilidade de um racha, a questão do público é apontada por Campos como centro da crise que leva a esse fracionamento do Arena, em 1961, pois representava uma contradição querer fazer teatro popular numa pequena sala, alugada na rua Teodoro Bayma, para apenas cento e cinquenta espectadores.

Em setembro de 1960, em decorrência de uma crítica escrita por João da Neves²² a respeito da estreia da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, no Rio de Janeiro, Vianinha, segundo Costa, diz ao autor da crítica, em concordância com sua apreciação, que não queriam mais fazer teatro para burguês, que faziam teatro com problemas populares para o povo brasileiro e que não tinham nada que continuar fazendo teatro para aquele público classe média. Costa afirma que a “contradição formulada nesses termos” – entre público popular visado pelo texto e público classe média atingido pelo espetáculo – “foi ‘resolvida’ pouco depois, a partir da nova experiência teatral propiciada pela produção de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, com a fundação do CPC, que também inclui a *Revolução* em seu repertório” (1996, p.58). Com *A mais-valia*, apresentada na Faculdade de Arquitetura, atingiram um público, ainda em sua maioria, de estudantes e intelectuais, conseguindo, em relação ao público do Arena, chegar a um número muito maior de espectadores e, de acordo com nossa compreensão, possibilitando àqueles espectadores tornarem-se um público mais ativo, pois a peça gerava debates, aglutinava gente entorno dos ensaios e da montagem, culminando no Seminários de Filosofia e no surgimento do CPC.

Costa esclarece que as divergências surgidas dentro do Teatro de Arena, muitas vezes simplificadas como restritas à contradição entre público e espetáculo, chegaram mesmo a um impasse, sobretudo por parte de Vianinha, da estratégia empresarial adotada por José Renato

²² João da Neves (1935): dramaturgo, diretor e produtor de teatro. Entrevistado, por Barcellos, aos 60 anos de idade (p. 259-271).

quando da profissionalização do grupo, estratégia de pequena empresa que não foi capaz nem de enfrentar a própria realidade do teatro comercial: sendo o Arena impotente diante de jornais que cobram anúncios, diante dos impostos, das subvenções, além dos baixos salários e da falta de dinheiro que impossibilitava avançar, formar elencos, pagar atores, formar autores.

Àquela altura, ilustra Costa, os participantes do Arena conheciam, mais ou menos, a história das experiências do Teatro Livre e do Teatro Popular, na França, que desenvolveram alternativas de produção que não dependessem das regras do mercado teatral estabelecido, mas sem ignorá-las, criando um sistema de assinaturas que viabilizavam as produções. Os socialistas em toda Europa de 1890 a 1933, sobretudo os alemães, descobriram que a melhor estratégia para esse sistema de associações era vincular-se aos movimentos dos trabalhadores, aos seus sindicatos e aos seus partidos sem, contudo, confundir-se com os movimentos, mantendo independência cultural. Além dessas experiências, é possível que Vianinha tivesse conhecimento do grupo uruguaio *El Galpón*, que tinha como estratégia cultural “a mobilização popular por meio de campanhas específicas para arrecadar fundos necessários ao aluguel do local, compra de material de construção, equipamentos etc., e a concomitante associação de trabalhadores ao projeto, que participaram de todas as suas etapas” (COSTA, 1996, p. 72-73). Então, Vianinha propõe como solução para o Arena, num texto escrito possivelmente em 1960, a sua ligação a entidades que facilitassem e ampliassem sua capacidade administrativa, tais como:

ISEB, FAU, sindicatos, partidos políticos que expressem ou procurem expressar sua intervenção política na realidade – da mesma maneira que nós queremos intervir culturalmente. Não digo que o Teatro de Arena deva ser subsidiário do Partido Comunista. A ligação porém seria fecunda – mantidas as independências. Os contatos seriam abertos por ele. Ele auxiliaria a administração do Arena. [...] Trabalho de coligação da classe teatral – que fosse permitido o pagamento e o aparecimento de funcionários comuns, interessados no desenvolvimento do teatro brasileiro (VIANNA FILHO apud PEIXOTO, 1999, p. 78-79).²³

Sobre esta solução indicada por Vianinha, Costa coloca que há certas “virtualidades” na proposta:

se tratava, sem dúvida, de um voto piedoso do militante daquela organização, apostando na *letra* de um programa que afirmava estar o Partido lutando para *organizar* as classes trabalhadoras, ao mesmo tempo que a prática cotidiana o desmentia. Por outro lado, tal proposta não poderia prosperar numa organização teatral mergulhada em suas determinações mercadológicas [...] Além disso, havia as

²³ Parte dessa citação está presente também em Costa, 1996, p. 73-74.

diferentes posições políticas no interior do grupo, que dificilmente chegariam a um acordo sobre essa hipótese de ligação com o PC” (COSTA, 1996, p. 74).

De acordo com Costa, quando o Arena montou *Revolução na América do Sul*, no Rio de Janeiro, Vianinha ainda acreditava ser possível levar o grupo para as suas posições, mas, como isso não aconteceu, ele permaneceu na cidade enquanto os demais voltaram para São Paulo.²⁴ E Vianinha não foi o único a sair do Arena em busca de uma perspectiva mais engajada de teatro, como vimos anteriormente.

Do encontro de Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Nelson Xavier, que discutiam as limitações do Teatro Arena, com a entidade União Nacional dos Estudantes, surge o Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE. E o primeiro passo para isso foi a já citada montagem de *A mais-valia*, com o grupo de Teatro Jovem, no teatro de arena ao ar livre da Faculdade Nacional de Arquitetura. Assis reúne um elenco de mais ou menos setenta pessoas e, a seu pedido, um grupo de estudantes da Arquitetura cria um cenário monumental para esta montagem, com quinze metros de altura e vários planos. Os ensaios abertos aglutinaram uma plateia constante que comentava e discutia cada caminho que a peça ia tomando, experiência essa, que, segundo Assis, de acordo com Costa, era desconhecida até então. Nesse trabalho, explica Costa, dá-se início a uma forma de produção coletiva que depois prospera no CPC.

A autora enfatiza que, apesar dessa montagem ficar oito meses²⁵ em cartaz, com uma média de quatrocentos espectadores por apresentação, ela não entrou, por assim dizer, para a história oficial da moderna dramaturgia no Brasil, “não havendo, ao que se saiba, estudos locais a seu respeito, apesar de sua publicação já datar de 1981” (COSTA, 1996, p. 76). O mesmo aconteceu, de uma forma geral, com os demais textos dramáticos do CPC. Nas

²⁴ Devido à distância temporal entre os fatos e os depoimentos de seus protagonistas, possivelmente há falhas de memória, pois certas informações não coincidem: sobre essa temporada no Rio, Guarnieri afirmou a Barcellos que a montagem era de *Black-tie*. Mas a consideração que parece estar mais correta, tendo como referência o registro da cronologia das atividades do Teatro de Arena*, encontrado atualmente, é mesmo a de Costa, pois a peça de Boal estreou no Rio de Janeiro em 11 de maio de 1960.

* Há, na internet, uma página dedicada aos cinquenta anos do Teatro de Arena de São Paulo, contendo um histórico do grupo, com a cronologia dos espetáculos, biografias dos participantes e outras informações: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/#>.

²⁵ Aqui há novamente um choque de informações: em depoimento a Jalusa Barcellos, Chico de Assis afirma que a peça ficou quase dois anos em cartaz, já na citação encontrada em *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996), de Iná Camargo Costa, ele declara que a *Mais-valia* ficou, se bem se lembra, por volta de oito meses em cartaz.

décadas de 1980 e 1990, foram escritas diversas obras sobre o CPC, muitas vezes criticando sua trajetória, contudo, poucas vezes suas peças foram analisadas.²⁶

Guarnieri, que permaneceu no Arena, em São Paulo, quando da saída de Vianinha, e que depois também fez parte do CPC Paulista, explica a Barcellos que na formação do CPC se travou uma importante discussão sobre abandonar ou preservar as conquistas do Arena:

Chegou-se a propor o abandono do espaço conseguido. Quer dizer: o Arena não vale mais, o que vale é outro treco. E aí se contestava: não, temos que preservar este espaço. Você tomou uma colina, agora larga a colina para lutar outra vez? Não! [...] O que ocorria era uma certa desconfiança em relação aos que queriam manter o que já tinha sido conquistado. E essa clareza a gente tinha, pelo menos em São Paulo. Quando se modificou o Arena em São Paulo e saiu o Zé Renato, é que houve a reformulação. [...] Não houve cisão (p. 237-238).

Bom, o que a gente tinha combinado era o seguinte: a gente tinha que manter as posições conquistadas dentro da classe média. Quer dizer, estando no Rio ou em São Paulo, o que importava é que não se podia abrir mão das conquistas. Então, a nossa tarefa em São Paulo era reforçar as possibilidades do Tetro de Arena. Em 1962, inclusive, houve uma reformulação prática do teatro, que mudou de direção. [...] iniciava-se a grande época do teatro brasileiro. Em todo Brasil só se faziam, praticamente, peças nacionais. [...] uma revista da época [...] publicou um artigo dizendo que não dava mais para ir ao teatro no Brasil. Era miséria para todo lado e, como se não bastasse a realidade, já não se podia mais entrar num teatro, que era aquele horror... [...] havia artigos bons, ruins, outros mais ou menos, mas todos pegando a mesma fórmula, e a partir de determinado momento virou moda. Mas era uma moda que correspondia a uma verdade social. Por que não era só no teatro. Meu Deus do céu! Era na música, no cinema, na literatura... (p. 240-241).

O CPC nasce, então, tendo como acúmulo as experiências e conquistas do Teatro de Arena, de sua junção com o TPE e do contato com o MCP, e também do esforço para superar as contradições e os desajustes que viam no Arena e que levaram a essa separação.

Segundo Campos, para Vianinha o Teatro de Arena encontrava-se na “desconfortável condição de ‘desalienado’ e ‘inconformista’”, mas não tinha atitudes revolucionárias; e, por não ter contato com as camadas revolucionárias da população, não armou um teatro de ação, apenas armou um teatro inconformado (1988, p. 55). Portanto, o Centro Popular de Cultura da UNE era, para ele, complementa Garcia,

uma tentativa de resposta à insatisfação com os limites do Teatro Arena e sua proposta de um teatro popular comprometido. Significava a possibilidade de radicalização de uma experiência que necessariamente teria que se dar fora da

²⁶ Encontramos algumas análises de obras do CPC em BERLINK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984; COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996; BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EdUSP, 1997; e em pesquisas atuais, dos programas de pós-graduação, como a tese de doutoramento de Rafael Litvin Villas Bôas, intitulada *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo* (2009).

estrutura acanhada de um grupo de teatro atrelado às dificuldades do dia-a-dia e sim, no contato com as instituições e organizações populares que pudessem amplificá-lhe a voz (2004, p. 107).

Portanto, da diáspora do Arena, do encontro com outros artistas e intelectuais e da vinculação com a UNE, da busca por um teatro popular comprometido, um teatro de ação e do desejo de radicalização de uma experiência no âmbito cultural nasce o Centro Popular de Cultura.

1.2 CPC: DE 1961 A 1964

1.2.1 Ligações com a UNE e o PCB

Garcia descreve o CPC como “órgão cultural da UNE, mas órgão autônomo, regido por estatutos próprios, com diretoria eleita em assembleia” (2004, p. 104). Ela explica que, inicialmente, ele era voltado para atividades teatrais, depois organiza setores de cinema, música, artes plásticas, arquitetura, alfabetização de adultos, literatura, administração e se propunha a funcionar como um esquema empresarial, prestando serviços, cobrando por apresentações, vendendo discos e livros, até mesmo em sua relação com os partidos políticos.

De acordo com Estevam, após a aglomeração gerada pela experiência de *A mais-valia*, eles recorrem à UNE em busca de uma maneira de manter aquelas pessoas unidas, de um lugar para funcionar, de condições de produção. Aquelas pessoas queriam construir um movimento multidisciplinar, com as várias artes possíveis, um movimento que seria “de cultura para o povo. Então, combinavam-se as duas coisas: o objetivo inicial deles, que era ir buscar plateias populares, e a possibilidade de se chegar às classes populares através de vários instrumentos, que seriam o cinema, a música, as artes plásticas etc...” (p. 78). Segundo o sociólogo, a escolha pela UNE se deu porque eles não tinham dinheiro e a UNE tinha um prédio enorme e ocioso, além da plateia de *Black-tie* ser basicamente formada por estudantes.

Na época, a UNE era presidida por Oliveiros Guanais. Sua gestão estava no fim e ele cedeu o auditório para a realização do curso de filosofia. A próxima gestão foi a de Aldo Arantes,²⁷ quando a UNE enfim percebeu, relata Estevam, que tinha à mão um tremendo

²⁷ Aldo Arantes (1938): presidente da União Nacional dos Estudantes de agosto de 1961 a julho de 1962, eleito durante o XXIV Congresso da UNE, em julho de 1961, substituindo João Oliveiros Guanais. Foi militante da

instrumento: a diretoria era distante das massas estudantis e o CPC, por meio do teatro, cinema e uma série de coisas, poderia ser um canal de comunicação e aproximação com a massa de estudantes. Mas o CPC, afirma Estevam categoricamente, não foi um órgão cultural da UNE. A UNE os ajudou muito, explica, porque eles também ajudaram demais a UNE, porque a presença do CPC fortalecia muito a UNE (p. 82).

Aldo Arantes também assegura a Barcellos ter havido uma confluência de interesses: naquele momento, o movimento estudantil estava num processo de fortalecimento, de luta pela reforma universitária, buscando novos métodos de mobilização. Por outro lado, os artistas e intelectuais que constituíram o núcleo do CPC questionavam a concepção de arte pela arte, compreendendo-a como um instrumento de expressão dos problemas sociais, e dentro dessa perspectiva, explica Arantes, eles percebiam que

para a arte cumprir uma função social e política, era necessário que ela estivesse combinada com uma entidade que quisesse transformar a manifestação artística num evento de grandes dimensões. E aí, então, houve a combinação, vamos dizer assim, dos interesses do movimento estudantil com essa visão que o segmento intelectual passou a ter. É claro que isso começou em São Paulo, com Vianinha, Guarnieri, no Teatro Paulista do Estudante... Em seguida, o Vianinha vai para o Rio, e acontece exatamente que a UNE está nesse processo de crescimento, e se inicia então o processo de organização do CPC (p. 27).

Para Arantes, a UNE, naquele momento, “estava sendo um instrumento da luta da juventude e da divulgação da cultura, que era do interesse do CPC”, assim como o CPC contribuía consideravelmente para a UNE crescer, difundir seus propósitos e objetivos e chegar à massa estudantil (p. 30-31). A maioria dos depoimentos revela haver autonomia entre o CPC e a UNE, colocando essa união em termos de aliança, uma aliança que interessava as duas partes.

A autonomia do CPC, de acordo com muitos de seus membros, era também em relação ao Partido Comunista, ainda que a maioria de seus integrantes fosse militante do PC. Gullar explica que não havia nenhuma deliberação do Partido no sentido de criar ou desenvolver o CPC, que o PC não decretava nada, que o Comitê Cultural do Partido procurava ajudar como podia, mas não interferia. Ele se refere ao CPC como algo muito ligado ao processo cultural brasileiro, ao problema do teatro brasileiro e à tentativa de

Juventude Universitária Católica (JUC) e um dos fundadores e principais dirigentes da Ação Popular (AP), uma organização política católica de esquerda, criada em maio de 1962. Entrevistado, por Barcellos, aos 55 anos de idade (p. 23-35).

responder a esse problema. E se juntava a isso a situação da sociedade brasileira, a questão do crescimento das cidades, a importância que a televisão começava a ter sobre a sociedade de massa que se formava, havendo a necessidade de responder a tudo isso em termos políticos e ideológicos. De acordo com Gullar, o CPC estava na luta cultural, orientada pelo próprio CPC.

Já Peixoto afirma que “o CPC tinha eternamente aquela mistura entre PC e Ação Popular. [...] Mas o que importava eram as atividades.” (p. 195). Segundo ele, em São Paulo, discutia-se muito o CPC dentro do próprio PC, com pessoas do partido, e mais, havia uma orientação partidária direta em cima das decisões do CPC, e o Centro Popular de Cultura teria sido um projeto discutido previamente pelo PCB:

O CPC foi um projeto do Partido Comunista Brasileiro. Foi uma decisão da qual eu não participei e, portanto, não posso afirmar de que alçada se origina. Acho que foram os próprios artistas comunistas que insatisfeitos com o trabalho profissional que realizavam na época, partiram para esse projeto. Porque havia uma insatisfação muito grande. Por exemplo: a crise interna do Arena [...] Essa insatisfação, então, levou as pessoas a criarem um projeto que era a tentativa de fazer teatro para o povo, para a classe trabalhadora. O que eu quero dizer é que essa insatisfação foi discutida dentro do PC e, aí então, esse projeto se tornou uma necessidade para os artistas comunistas. Mas o nascimento do CPC junto à UNE tem uma série de episódios até meio casuais. Porque, veja bem: não sei se ele foi planejado para ser uma coisa da UNE. A ideia era juntar um grupo de pessoas, um grupo meio amador mesmo, que ia dirigir-se aos sindicatos... (p. 198).

Guarnieri confirma que o CPC, em São Paulo, tinha uma ligação com o PC, a qual se dava, fundamentalmente, por meio de debates e encontros, mas não havia verbas do Partido destinadas ao CPC e, “por mais que houvesse uma ligação partidária forte [...], as coisas até que se processavam de forma bastante autônoma” (p. 246).

Teresa Aragão,²⁸ também em depoimento a Barcellos, avalia que seria difícil ter existido o CPC sem o PC, mas não pelo PC em si, e sim pelo que representava ser militante naquela época, pela disciplina, pela responsabilidade social, pela euforia e desejo de mudança. Ela explica que era um trabalho essencialmente político, mas que não era feito através do Partido Comunista, e que, apesar da direção – ou núcleo formador – do CPC, composta por Vianinha, Leon e Estevam, ser do PC, o trabalho que se desenvolveu não foi dirigido pelo Partido. O PC apoiava e orientava politicamente, mas não havia interferência. Eduardo

²⁸ Teresa Aragão (? - 1993): jornalista e produtora cultural. Entrevistada por Barcellos (p. 405-409).

Coutinho²⁹ esclarece que o Partido daquela época era bastante liberal, pelo menos na área da cultura, e que não tinha uma linha cultural definida, portanto, não incomodava muito o CPC.

Maria Sílvia Betti afirma que as relações estabelecidas entre o CPC e o PC, por um lado, e o CPC e a UNE, por outro, nem sempre foram claras e harmoniosas. Ainda assim, partindo dos depoimentos colhidos por Barcellos, é possível inferir que não houve aparelhamento do CPC nem por parte da UNE, nem por parte do PCB. O que parece ter havido foi uma continuidade de militância que se deu no âmbito político e no âmbito artístico, sem que uma coisa estivesse desligada da outra, como era de se esperar, posto que aqueles artistas e intelectuais militantes se organizaram em torno de uma ideia de arte política para fundar o CPC, e continuaram sendo militantes do Partido. Contudo, também sem que uma coisa estivesse subordinada a outra, havendo sempre autonomia entre CPC e PC.

Com a UNE foi uma aliança que beneficiou os dois lados, mas não por isso um casamento ausente de conflitos. *A vez da recusa*, de Carlos Estevam, por exemplo, foi censurada pela UNE no dia do ensaio geral, com tudo pronto para estrear, relata o autor da peça, e a justificativa para a censura foi que havia feito algo muito crítico sobre a personagem, que era o presidente da UNE. Sobre isso, Estevam esclarece a Barcellos:

Nem era uma 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 o presidente da UNE. O presidente da UNE era uma 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. Acontece que eles não aguentaram, e como o presidente da UNE era da AP, parecia que era uma crítica da outra corrente dos estudantes³⁰ (p. 88).

Depois que a peça foi censurada, o CPC partiu para outras tarefas, sem ninguém dar grande importância ao fato, conta o autor de *A vez da recusa*. Segundo ele, as divergências políticas ou a ligação das pessoas com os partidos quase não aparecia: “O negócio era fazer o

²⁹ Eduardo Coutinho (1933): diretor de cinema e vídeo. Fez o curso de cinema no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (ITEC), em Paris. Foi gerente de produção de *Cinco Vezes Favela* e dirigiu a parte filmada antes do Golpe de 1964 do filme *Cabra Marcado pra Morrer*, produzido por meio de parceria entre MCP e CPC. Entrevistado, por Barcellos, aos 60 anos de idade (p. 183-189).

³⁰ Lembrando que os membros da diretoria do CPC eram do Partido Comunista e o presidente da UNE era da Ação Popular.

CPC ir pra frente, e cada pessoa que estava metida ali via um horizonte de expansão quase infinito” (p. 89).

1.2.2 Estrutura e atividades

A fundação do CPC data de março de 1961, oito meses após a estréia da *Mais valia*.³¹ O primeiro setor organizado é o de atividades teatrais, mas desde o início a proposta é atuar em diversas áreas, posto que o grupo que se aglutina em torno da peça de Vianinha, na Faculdade de Arquitetura, é multidisciplinar. Portanto, o CPC organiza depois setores de cinema, música, artes plásticas, arquitetura, alfabetização de adultos, literatura. No *Relatório do Centro Popular de Cultura*³² encontramos a descrição de sua estrutura de funcionamento, de atividades desenvolvidas, do seu âmbito de ação e objetivos.

Quando da redação do relatório, o CPC contava, “atuando diretamente em seu quadro, com cerca de 110 elementos, montando o número de colaboradores eventuais a cerca de 200”, divididos em seis grupos de trabalhos: GT de Repertório (produção de peças teatrais e argumentos a serem representados pelo CPC); GT de Construção do Teatro; GT de Cinema; GT de Espetáculos Populares (realização de espetáculos populares em entidades de massa, praças públicas e etc.); GT da Produtora de Arte e Cultura (parte editorial, de promoção e lançamento de livros e discos) e GT de Reorganização (responsável por propor uma nova estrutura para entidade que atendesse suas necessidades de crescimento). Além dos grupos de trabalho, havia um conselho diretor, composto por dois representantes de cada grupo e um coordenador, responsável pela parte administrativa e pelo entrosamento entre os GTs. (Relatório do Centro Popular de Cultura. In BARCELLOS, 1994, p. 442).³³

De 1961 a março de 1964, houve, no CPC, dois presidentes: Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar. Gullar afirma que a presidência era essencialmente nominal, que a direção do CPC era, na verdade, coletiva, que tudo era decidido pelo grupo: “o CPC não tinha essa de ter

³¹ *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar* estreia em julho de 1960 e uma das informações que temos é que a peça ficou oito meses em cartaz.

³² Uma cópia desse relatório encontra-se anexada ao livro de Jalusa Barcellos (1994, p. 441-456), contudo não há a data exata em que tal relatório foi escrito, apenas a referência de já haver ocorrido “dois anos e meio de atividades” (op. cit., p. 455), de onde inferimos que o relatório foi escrito na segunda metade do ano de 1963.

³³ Quando, no presente capítulo, for novamente citado o Relatório, será acompanhado apenas do número de páginas, posto que a referência é a mesma dos depoimentos.

voz por causa de representação. Lá, as pessoas se impunham pelo trabalho, se impunham pela sua contribuição [...] Não havia hierarquia” (p. 442).

Sobre a questão do financiamento, Estevam afirma que era ele quem cuidava mais do lado gerencial e financeiro, e que o CPC conseguiu algumas verbas, mas para fins específicos, como a dotação do Serviço Nacional de Teatro (SNT) para a reforma do auditório da UNE. Com essa verba o auditório foi transformado em um teatro. Segue explicando que a UNE recebia financiamento do governo para realizar a UNE Volante³⁴ e pagava para o CPC ir junto. No geral, o CPC tentava sobreviver com a renda que suas atividades geravam. A distribuição de livros e discos em rede alternativa por meio da PRODAC³⁵ era, segundo Estevam, uma boa fonte de renda.

Essa relação de “contratação de serviço” estabelecida com a UNE Volante e a PRODAC são exemplos do funcionamento do CPC como empresa. Também cobravam para fazer atividades para partidos políticos, para fazer campanha para vários candidatos. Desde o início, explica Estevam, existiu a questão da sobrevivência, portanto, a ideia de conceber o CPC como uma “empresa político-ideológica”³⁶ surgiu cedo e foi fundamental para o CPC ter durado o tempo que durou, pois era dessa maneira que conseguiam recurso para continuar trabalhando. Nunca tiveram lucro, enfatiza Estevam, mas também nunca tiveram dívidas ou deixaram de pagar às pessoas. No entanto, não se recorda se a tese do CPC como empresa permaneceu após sua saída, lembra apenas que ela já estava abalada nos últimos meses de sua gestão, em função da pressão exercida pelos partidos políticos, que viam o CPC como um instrumento de luta político-ideológica e que, em razão disso, não devia cobrar para realizar suas atividades.

Já Gullar afirma que o CPC só recebeu ajuda financeira via UNE vez ou outra e que à medida que foi se desenvolvendo, surgiu essa ideia de fazê-lo funcionar como empresa, pois

³⁴ As UNE Volantes eram excursões por todo o país que buscavam colocar a diretoria da UNE em contato direto com as massas estudantis. A primeira, uma caravana que ia do Rio Grande do Sul a Manaus, explica Aldo Arantes, foi o método utilizado para levar as conclusões do Seminário sobre Reforma Universitária para o Brasil inteiro, um novo método de mobilização para o conjunto de estudantes, para ativar nacionalmente a discussão da questão universitária. Percorreram o Brasil nessa UNE Volante, de março a maio de 1962, vinte integrantes do CPC e cinco dirigentes da UNE. (p. 29).

³⁵ PRODAC era uma empresa subsidiária do CPC responsável pela distribuição das publicações do movimento. Essa empresa tinha representantes em várias partes do país, geralmente estudantes, que vendiam as publicações do CPC e da Civilização Brasileira e ficavam com uma margem de lucro, mandando o restante para o Centro.

³⁶ Termo usado por Estevam.

havia um impasse: como fazer o CPC crescer e ampliar suas atividades e como pagar as pessoas que trabalhavam lá o dia inteiro, se não tinham dinheiro? Foi daí que decidiram criar a distribuidora de livros. Mas não tinham experiência empresarial, esclarece: “as pessoas não pagavam [...] enfim, foi uma grande confusão. O certo é que essa tentativa de transformar o CPC em empresa não deu certo. E a verdade é que ninguém recebia dinheiro algum. Até porque quase todos nós tínhamos uma fonte de renda fora de lá” (p. 214). Sobre as UNE Volantes, confirma a Barcellos que o CPC era bancado pela UNE, mas, apesar de não ter participado, lembra que a direção da UNE concedia “uma grana mínima”, “só pra comer” (p. 215).

Por sua vez, Aldo Arantes, que foi presidente da UNE, defende que a entidade, por meio de contatos com o Ministério da Educação, conseguia verbas também para o CPC: “havia recursos destinados especificamente ao CPC, que permitiram à gente fazer *Cinco vezes favela, O Povo Canta*. Conseguimos, inclusive, verba para a construção do teatro da UNE” (p. 33).

O Relatório do CPC apresenta uma lista de equipamentos comprados com verba adquirida por meio de vendas de espetáculos, livros e discos; campanhas financeiras; doações oficiais e particulares. Este relatório sinaliza que recebeu verbas do governo federal, do SNT e do MEC apenas para atividades específicas, como a construção do teatro, que também contou com a venda de cadeiras cativas. E afiança que a deficiência orçamentária levou à suspensão de certas atividades e a redução de outras.

Carlos Miranda, que foi aos poucos assumindo a tarefa de diretor administrativo do CPC, por ser apontado como o mais cuidadoso no que diz respeito à organização interna, afirma que o CPC tinha uma modesta folha de pagamento, para um grupo muito pequeno, e que os recursos vinham da própria produção cultural ou por meio de dotações do Ministério da Educação: “A UNE tinha uma dotação orçamentária e repassava... Não chegava a ser uma verba mensal, mas os repasses vinham em função dos projetos. A UNE volante, por exemplo, foi um projeto com o qual o Ministério concordou e repassou recursos para a sua viabilização” (p. 119). Quando interpelado por Barcellos sobre os espetáculos feitos em universidades e sindicatos, Miranda afirma que tudo era gratuito e cita como exemplo os espetáculos das UNE Volantes.

Essa confusa questão do financiamento é um dos pontos que diferencia a experiência do CPC da experiência do MCP. O Movimento de Cultura Popular tinha apoio e verbas do governo estadual, posto que era ligado a uma unidade da Secretaria de Educação da Prefeitura do Recife, sob a gestão de Miguel Arraes,³⁷ já o CPC não era ligado ao Estado, pelo contrário, apanhava – da polícia – do governo Lacerda, e por vezes seus integrantes foram presos depois de encenar peças na rua.

Além da subvenção e apoio do governo, outra fundamental diferença entre os dois movimentos, para Guarnieri, é o fato de o MCP surgir de baixo para cima, como um movimento bem mais humilde, respeitando a experiência dos trabalhadores. O MCP era oriundo do povo e abria caminho por um lado bem mais prático e concreto que é o da alfabetização, explica Guarnieri, enquanto o CPC era um movimento surgido da classe média, que às vezes subestimava a experiência de vida ao invés de aprender com ela.

Comparando os dois movimentos, Eduardo Coutinho acrescenta que o MCP tinha uma visão bem menos sectária que o CPC: “o pensamento do MCP, pelo menos em arte e cultura, era mais aberto, mais próximo do real, mas, por outro lado, a elaboração teórica era bem mais frouxa” (p. 187).

Carlos Miranda explica mais claramente essa diferença:

Enquanto o CPC era um movimento de classe média, digamos assim, que estava preocupado com os problemas sociais, e utilizando linguagem de comunicação – não digo sofisticada, mas mais complexa no nível de sua realização –, o MCP partia da raiz popular nordestina para, em cima desta, dramatizar as questões sociais, utilizando a estrutura de cordel, ou de bumba-meu-boi, ou de pastoril. Enfim, uma série de manifestações fortes existentes na cultura pernambucana como pontos de relação com essa comunidade. E, a partir daí, estabelecia discussões acerca da distribuição de terras, do uso da terra, em especial no interior, e questões sociais mais amplas...

Os dois movimentos eram distintos na abordagem: enquanto um se dirigia à população como um todo, que era o MCP, o outro, que era o CPC, agia mais diretamente na classe média, chamemos assim, e tentava uma ação com a classe operária, através dos sindicatos. Enquanto uma era mais agitadora no nível ideológico, a outra buscava, usando linguagens elaboradas, uma comunicação mais simples com a população através do seu contexto do cotidiano.

[...] Havia um certo ciúme, uma certa rivalidade, por formas de abordagem desses dois movimentos. O movimento de Recife era mais amplo no nível ideológico, enquanto que o CPC era mais rígido (p. 115).

[...] quando fomos fazer a *História do Formiguinho*³⁸ no Arraial de Bom Jesus, em Pernambuco, onde era a sede do MCP, numa concha acústica, foi terrível. O público

³⁷ Miguel Arraes foi Prefeito do Recife entre 1960 e 1962; e Governador de Pernambuco de 1963 a 1964, sendo deposto em 02 de abril, pelo golpe militar.

era o mais popular possível, das favelas pernambucanas. [...] Quando começou a peça, que se inicia com um homem magro, que era o Joel, com um saco na mão, eles começaram a chamar o Joel de “Papa-Figo”, que era correspondente ao “Matita Pereira”, ou equivalente a “fica quieto, senão o bicho papão vem e te come”... O papa-figo é um símbolo popular nordestino que as famílias utilizam para ameaçar as crianças. Se as crianças não andarem direito, como os pais querem, eles ameaçam com o “papa-figado”, que se transformou no “papa-figo”. Bom, quando apareceu o “Tio Sam”, o povo gritava “Papai Noel”, “Papai Noel”. Quando acabou o espetáculo estávamos todos arrasados, e foi a partir daí que começou a pesar no CPC uma coisa de que ele foi muito acusado, aliás: de maniqueísta e de tentar usar uma linguagem de classe média para fazer a cabeça dos operários, através desses autos. Só que passou a pesar também uma grande preocupação com a linguagem, especialmente dos artistas que compunham o CPC. A maior eficiência da comunicação dependia da maior eficiência no conhecimento da linguagem e da alta qualidade dessa linguagem, que você usava como forma de expressão (p. 117).

O MCP foi importante para o CPC não apenas como um dos potencializadores da motivação para colocar a arte a serviço da revolução e do entendimento do papel do artista como um papel político, que desencadeou seu surgimento, após a saída de alguns membros do Arena; mas também como contraponto, possibilitando pensar as ações culturais do CPC sob uma outra ótica, o que gerou novas preocupações e direcionamentos sobre o desenvolvimento do trabalho e engajamento artísticos.

A moçada do CPC, ainda que de maneira distinta do MCP, queria, por meio do fazer artístico e cultural, dar uma “solução política ao país”, afirma Guarnieri (p. 239). Gullar complementa que o questionamento político, o questionamento ideológico da situação brasileira e latino-americana da época e o questionamento da cultura e da arte brasileiras marcaram o CPC, que propunha uma atividade cultural mais ligada à luta pela independência, pela autonomia, pelo desenvolvimento e pela transformação do país. Uma das propostas de mudança em relação ao fazer artístico que já marca a separação do Teatro de Arena é a de não mais fazer teatro comercial.

No setor teatral, a produção se dividia em peças para o palco e teatro de rua. O CPC desenvolveu um teatro-ambulante, explica Silvana Garcia: “peças curtas e esquetes

³⁸ Peça criada por Jabor, Antônio Carlos Fontoura e Vianinha. Considerada pelo CPC, na época da primeira UNE Volante, a peça mais didática no nível de comunicação popular, de acordo com Miranda, *Formiguinho* é uma fábula: “Na época do governo Lacerda, você não podia reconstruir o barraco, que era uma forma de acabar com a favela. A peça fala então da porta de um barraco que cai, o dono quer reconstruir e é impedido por um sujeito que lhe diz que a lei não permite. Então, ele vai indo: ao homem que fez a lei, ao governador, ao presidente da República, ao super-homem, aquele que tudo pode, que é o Tio Sam. Aí, ele retorna à sua favela e “descobre” que, se se unir às outras pessoas, ele pode bater no Tio Sam, no super-homem etc., etc., e assim por diante. Para o público mais distante da linguagem teatral, nós achávamos que essa história era a que chegava mais próximo” (p. 116-117).

produzidos em mutirão, em tempo mínimo, com os quais saíam às ruas para as apresentações. [...] o teatro de rua do CPC aconteceu no melhor estilo agitprop”³⁹ (2004, p. 104). E o número de produções desse estilo agitprop, segundo a autora, superou a produção de peças longas. Vale ressaltar que a arte de agitação e propaganda só surgiu de maneira significativa no Brasil com o Centro Popular de Cultura.

O teatro de agitprop desenvolvido no Brasil pelo CPC tem grande semelhança, em sua estrutura e procedimentos, com o teatro de agitação política na União Soviética, depois da guerra civil, e com o teatro de agitação na Alemanha pré-Hitler, afirma Peixoto, que declara ter descoberto isso somente após a experiência do CPC.

Apesar de Peixoto considerar que o CPC errou em optar por “fazer sempre um teatro de agitação, de comício”, perdendo, “talvez a oportunidade de um aprofundamento maior”, de “trabalhar mais na conscientização, na reflexão, no aprofundamento dialético das questões”, de “explicar e investigar melhor a realidade” (p. 201-202),⁴⁰ como acusam também muitos críticos e estudiosos, ele lembra que o teatro de agitação era útil em muitos aspectos, que havia momentos em que era necessário agitar: “Se você está na rua, durante uma greve, um movimento qualquer, e você faz um esquete de agitação do tipo ‘vamos lá, vamos levantar a cabeça e enfrentar a polícia’, não há o que contestar” (p. 201). Para ele o problema estava em fazer a mesma coisa diante de uma plateia de teatro, quando se devia dar à plateia elementos para uma reflexão dialética, uma discussão sobre a necessidade da ação, a necessidade de uma greve, por exemplo:

Acho que o CPC errou, sim, por não trabalhar mais na conscientização, na reflexão, do aprofundamento dialético das questões, em exemplificar e investigar melhor a realidade. Penso que se procurou simplificar para chegar mais fácil a uma palavra de ordem... *Mas nem sempre* (p. 202, grifo nosso).

[...] o que eu quero dizer é que uma coisa é a peça que você escreve correndo, e que tem poucas páginas, porque a polícia vai chegar... Se você pegar as peças que tratam da questão universitária, vai entender melhor o que estou dizendo. Em *A vez da recusa*, de Carlos Estevam, por exemplo, isso não acontece. É uma baita discussão, um texto extraordinário, um dos melhores textos da dramaturgia brasileira (p. 202).

³⁹ Agitprop: termo usado mundialmente para indicar a expressão agitação e propaganda.

O teatro de agitprop é um teatro de natureza política, surgido na Rússia Revolucionária. Ele subverte as formas tradicionais de teatro, conduzindo a outra formulação estética, e configura-se como arma de propaganda política, como mediação de uma vontade política.

⁴⁰ Aqui é preciso contestar o depoimento de Fernando Peixoto – como ele mesmo faz em seguida –, pois o CPC não *fez sempre* – ou somente - teatro de agitação e comício, com pouco aprofundamento. Há peças que podem gerar reflexões profundas a respeito da realidade brasileira, sem que para isso tenha que abrir mão de seu caráter de engajamento, como veremos na segunda parte deste trabalho.

Aqui há dois aspectos a serem considerados: o primeiro é essa dicotomia entre peças de agitprop e peças longas, o segundo é o caráter de urgência da agitação e propaganda.

As peças de agitação e propaganda, como a própria denominação indica, têm como objetivos propagandear um ideal ou um processo de luta, instruir o povo, informar, educar e mobilizar para a ação, agitar as massas, convidá-las a se organizarem e a ingressarem na luta. Esse teatro configura-se como arma de propaganda política, como mediação de uma vontade política e seu resultado ideal é de eficácia também política.

No caso do CPC, pretendia-se, por meio da arte engajada, fazer parte da luta pela independência, pela autonomia, pelo desenvolvimento e pela transformação do país. Como temática das peças estão questões marcantes da sociedade: imperialismo, petróleo, universidade, aliança de classe, Partido Comunista, movimento sindical, movimento estudantil, questão agrária, guerra, invasão de Cuba, problemas do cotidiano, dentre outros. Acontecimentos recentes tornam-se demanda para a escrita dessas peças, como acontece, por exemplo, em *A Estória do Formiguinho*, como vimos anteriormente. Há urgência em escrever e em ir para rua apresentar. E, como um coletivo que se inseria na luta pelo socialismo num país onde não havia acontecido a revolução, atuando em uma cidade capital de um Estado governado por um conservador anticomunista,⁴¹ é evidente que sofreriam repressão. A respeito disso, João das Neves relata: “No Rio, tínhamos o Lacerda e tomávamos porrada da polícia. Todos nós fomos presos algumas dezenas de vezes porque estávamos fazendo teatro na rua. [...] você tinha que brigar com as autoridades, tentar conseguir licença e só depois partir para ação ou agir na marra” (p. 264).

Sendo assim, peças de agitação a serem encenadas em espaços públicos, onde a polícia apareceria para reprimir a ação, precisavam ser rápidas e diretas, o que não significa necessariamente que não houvesse preocupação com a elaboração formal, posto que para ter eficiência política, forma e conteúdo precisam ser eficientes. Ou como afirma Walter Benjamin, “a tendência de uma obra literária [obra dramaturgica ou teatral, em nosso caso] só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário [estético]”⁴² (1994, p. 121).

⁴¹ Entre 1960 e 1965, Carlos Lacerda foi o governador da Guanabara.

⁴² A questão da relação entre forma e conteúdo, explica Benjamin, deve ser encarada de maneira dialética e não de forma dicotômica e os objetos estéticos devem ser situados nos contextos sociais vivos. Essa relação dialética faz com que “a tendência” do objeto artístico mobilize técnicas e procedimentos formais condizentes com o

E porque, nesse caráter de urgência, próprio a produções realizadas no calor da hora sobre os acontecimentos presentes, são desenvolvidas peças curtas, quem sabe até por demais esquemáticas, não quer dizer que peças longas e agitprop sejam autoexcludentes, ainda que conservem certas especificidades, não quer dizer que peças longas não possam conter aspectos e objetivos da agitação e propaganda.⁴³

João das Neves ingressou para o CPC em 1963, sendo imediatamente aproveitado para fazer teatro de rua e começando logo a escrever esquetes com Vianinha e os demais. Depois, passa a dirigir não só o teatro de rua, mas todos os eventos de rua – shows, esquetes e tudo o mais que se fazia na rua. Ele expõe a Barcellos algumas das especificidades desse teatro:

se ouve muito determinado tipo de crítica dizendo que o CPC era maniqueísta, simplista etc... Ora, nós sempre tivemos clareza de que aquele teatro tinha a sua especificidade. O teatro de rua não é um teatro em que você possa ter nuances psicológicas, ter meias medidas. Ele tem uma estética própria, que não é inferior nem superior a outro tipo de estética, mas ele tem a sua, específica, que aliás o CPC desenvolveu largamente. De qualquer forma, com o passar do tempo, nós também reavaliamos essa questão do teatro de agitação e propaganda, e começamos a pensar em outras possibilidades teatrais a serem exploradas. Inclui-se a nossa inclusão enquanto artistas no próprio mercado de trabalho, com um teatro de esquerda. Foi aí que retomamos a questão do espaço teatral e começou a construção do teatro da UNE (p. 262).

Quando questionado se o teatro de rua do CPC alcançava o público a que se dirigia, responde que acredita que, em grande parte, sim. Outros cepecistas também afirmam que o teatro de rua do CPC atingia o povo, atingia as camadas populares. Neves segue relatando a experiência desse teatro:

nós trabalhamos em cima do fato político, ou seja, nós teatralizávamos o fato. Aí, então, há duas coisas. Há o fato político em si, como ele bate, como repercute, e o que pode resultar da encenação, enquanto divertimento. Quanto a esse segundo aspecto, acho que nós conseguimos apreender uma linguagem que já vinha das próprias camadas populares. A forma delas se expressarem... não só no Brasil, mas também como se expressam tradicionalmente essas camadas populares mundo afora. Isto porque, se você for ver, há mais de quinhentos anos se faz o mesmo teatro de rua, que tem raízes na *commedia dell'arte*, nos folguedos populares dos portugueses, que por sua vez passaram isso para nós... Então eu acho que na época nós soubemos aproveitar tudo isso, talvez até de forma intuitiva. Porque não há do que duvidar: todo teatro de rua tem o mesmo código! Qualquer teatro no mundo usa bonecos maiores na rua, por exemplo. Então eu acho que nós conseguimos apreender e utilizar muito bem essa linguagem. Quanto ao aspecto político, ou seja, como um fato político pode ser discutido e de que maneira ele repercute através dessa

conteúdo e entrelaçados a ele.

⁴³ Veremos, mais adiante, no capítulo 3, como a peça *Brasil, versão brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, incorpora elementos e funções da agitação e propaganda e tem com isso um salto de qualidade, e não uma “desqualificação”.

linguagem, aí eu não sei concluir ao certo. Acho leviana, inclusive, qualquer dedução a respeito, já que não nos foi dado tempo para fazer qualquer aferição nesse sentido. Tudo foi muito rápido. Nós estivemos nas ruas durante um ano e pouco. Não deu tempo para analisar, conferir, comparar, observar. O CPC não teve esse tempo. Ele se espalhou pelo Brasil inteiro e só mesmo na Cinelândia e na Central do Brasil é que nós voltamos várias vezes para fazer o nosso trabalho. Mas como nesses dois lugares o público é muito flutuante, também não foi possível aferir nada. Mas é claro que a receptividade de quem estava vendo sempre foi muito boa. Se eles aprendiam ou não com aquilo, isso eu não sei responder. Rigorosamente não sei. Sei que havia uma grande comunicabilidade, isso sim (p. 263).

Aqui, nessa experiência de teatro de rua, fato político, teatralização do fato e repercussão estão entrelaçados. O fato político, ou melhor, o que se quer dizer ou mostrar a respeito do fato determina as escolhas formais, o como o fato será teatralizado, encenado. E a encenação, decorrente dessas escolhas formais e do que se quer dizer sobre o fato, é que gera ou não essa “grande comunicabilidade”, fazendo essa ação político-teatral repercutir, em maior ou menor grau, ainda que tal repercussão não possa ser objetivamente aferida.

Ainda sobre o teatro de rua, Barcellos esclarece que o CPC deixou para as gerações seguintes, além da questão do teatro revolucionário e transformador, “a forma de representar do chamado ator cômico popular brasileiro, a questão da linguagem... a tal ponto que, quando se fala em teatro de rua, remonta-se a essa época” (p. 202). Forma essa herdada do Teatro de Revista. Em seguida, Barcellos interpela Peixoto sobre o que ele acha desse legado, obtendo o seguinte como resposta:

Houve muita tentativa deliberada de apagar tudo isso. Houve uma preocupação de se colocar de forma superior frente ao CPC, como se o CPC tivesse sido algo de primário, de ingênuo, de esquemático, de simplificador, de bobo, de esquerdista... Mas é importante que se diga que os espetáculos realizados pelo CPC representaram pesquisas de teatro popular num nível que poucas vezes o país presenciou. As relações que eles estabeleceram entre palco e plateia, mesmo com todos os seus equívocos, foram extremamente instrutivas. Porque não é fácil se relacionar com uma plateia que não é a tua, que não pertence à mesma classe, pois ela também te vê de forma diferente. [...] Essa é uma questão difícil, a identificação da plateia com o(s) personagem(ns). A tendência que o espectador tem, pela própria natureza, é de se identificar com personagens e valores que lhe digam respeito. Acontece que, às vezes, o problema político nos levava a propor a relação contrária. Às vezes, a gente não queria mostrar o comportamento de um cara, para identificar um momento, a fim de que ele pudesse romper num outro, e aí então provocar uma reflexão crítica. (p. 202-203).

O CPC fez teatro de agitprop, fez peças longas para palco, fez autos. Também desenvolveu o “teatro camponês” para trabalhar junto às Ligas Camponesas, explica Garcia, e como usar textos prontos não era satisfatório, escreviam “concentrando-se nos problemas detectados no próprio local, por uma equipe que para lá se deslocava com antecedência de

alguns dias” (2004, p. 105). Esteveam considera o teatro camponês o legado do CPC e relata a Barcellos como os textos eram criados:

as pessoas que estavam fazendo esse tipo de trabalho bolaram o seguinte: elas iam para o local onde seria encenado o espetáculo alguns dias antes e ficavam ali, analisando e descobrindo quais eram os tipos mais populares, os problemas da comunidade, enfim, conhecendo aquela comunidade. Era um negócio fantástico, notável, porque eles conseguiam misturar o texto com as figuras mais populares do local. Muitas vezes mudavam até os personagens, mudavam tudo, era lindo ver um espetáculo em que a comunidade se via refletida. Havia um texto básico, uma estrutura básica, e o restante era redigido depois desse trabalho de observação da realidade. Isso aí talvez tenha sido a coisa mais criativa que nós fizemos (p. 85).⁴⁴

A peça *Mutirão em Novo Sol*, escrita por Nelson Xavier; Augusto Boal; Hamilton Trevisan; Modesto Carone e Benedito Araújo, é um exemplo desse “teatro camponês”. Xavier explica que em 1959 ocorreu um levante camponês em Jales, uma pequena cidade do noroeste paulista: os latifundiários queriam mudar o sistema produtivo para a pecuária extensiva, então soltavam o gado para que comesse todas as plantações, e assim plantavam capim no lugar. Os camponeses se organizaram para arrancar o capim e retomar sua terra, que lhes garantia a subsistência. O movimento ficou conhecido como “Arranca Capim” e ganhou expressão nacional. Xavier, em São Paulo, conseguiu entrevistar o líder camponês desse movimento, e o material gravado serviu de base para escrever a peça, que, naquele momento político, “tornou-se um chamado ao levante”, Xavier desejava que o teatro fosse, “uma arma para mudar a história” (p. 374).

O MCP apresentou a montagem para camponeses nordestinos, em Arraial do Bom Jesus, anfiteatro ao ar livre do MCP, no Recife, e em outros lugares, e para a classe estudantil, no teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. A peça foi encenada antes no I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, em novembro de 1961, em Belo Horizonte, com direção de Chico de Assis e tendo no elenco Guarnieri e Juca de Oliveira. Assis afirma a Barcellos que a apresentação no Congresso de Lavradores foi uma montagem do CPC.⁴⁵

⁴⁴ Essas modificações no processo de produção teatral têm início, no Brasil, com o MCP.

⁴⁵ De acordo com Rafael Villas Bôas, *Mutirão em Novo Sol* é primeiro apresentada para trabalhadores num sindicato urbano do estado de São Paulo, posteriormente no 1º Congresso Nacional de Lavradores, “e em seguida, no Nordeste, para os protagonistas do maior movimento camponês do período, as Ligas Camponesas, e demais setores organizados em torno do governo progressista de Miguel Arraes e do Movimento de Cultura Popular criado por aquele governo, ao ponto de a peça ser incorporada ao repertório de grupos desse movimento e retornar à região Sudeste, com elenco nordestino, para ser apresentada ao segmento estudantil carioca” (BOAS, 2009, p. 68).

José de Oliveira Santos, em artigo publicado no início do ano de 1962, defende que o CPC, àquela altura, já apresentava um saldo positivo de realizações, sobretudo no que dizia respeito ao teatro e à música, “consubstanciada numa série de *shows* e espetáculos que lograram atingir pela primeira vez milhares de espectadores até então ignorados pelas nossas formas de expressão artísticas tradicionais” (1962, p.173). Santos avalia que a encenação de *Mutirão em Novo Sol* para plateias formadas essencialmente por camponeses, na I Conferência de Lavradores do Estado de São Paulo e no I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas,⁴⁶ foi a mais importante dessas realizações. E explica que a iniciativa valeu “não somente pela experiência prática adquirida pelos que tomaram parte nos espetáculos e na sua realização”, mas também pelas novas perspectivas que se abriram “para uma reformulação consequente da discutidíssima e momentosa questão da ‘estética popular’” (1962, p.173).

Ao final do artigo, depois de narrar as difíceis condições materiais para a prática do teatro no recinto do Congresso e, apesar disso, a reação direta, atuante e dinâmica dos espectadores, Santos faz a seguinte consideração sobre essas encenações de *Mutirão* para plateias camponesas:

O fato mais importante para arte teatral que inferimos dessa experiência, são as grandes possibilidades do teatro enquanto instrumento de extensão e elevação culturais. A arte cênica, que a tradição esteticista consagrou como prerrogativa das elites intelectuais, encontra nesse tipo virgem de plateia, inesgotáveis motivos de revitalização. *O CPC verificou também que nem todos os postulados estéticos válidos para as nossas plateias tradicionais, estimulam igualmente as plateias populares* (1962, p. 175, grifo nosso)

Carlos Lyra⁴⁷ defende, em entrevista a Barcellos, que a ideia de se formar uma “liga universitária-operária-camponesa” era linha do Partido Comunista e meta que existia dentro da UNE, e que Vianinha, junto com Carlos Estevam, desenvolveu a “ideia de um Centro

Lembrando que é no fim de 1960, início de 1961 que o Arena chega ao Nordeste e que Nelson Xavier se encanta pelo MCP. Posteriormente, Xavier vai para o Rio, enviado pelo MCP, para fazer um curso de cinema, no mesmo período em que o MCP viajava com *Mutirão em Novo Sol*, e aí é que se integra ao CPC, para dirigir *Os Azeredos mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho.

Nota-se que, ainda que houvesse “um certo ciúme, uma certa rivalidade, por formas de abordagem desses dois movimentos” – CPC e MCP –, como afirmou Carlos Miranda (p. 115), havia também cooperação entre os dois coletivos, trabalho conjunto e troca de experiências. E o maior exemplo disso é a produção conjunta do filme *Cabra Marcado pra Morrer*.

⁴⁶ A informação que traz José Oliveira Santos é que essas montagens foram realizadas pelo CPC de São Paulo, com atores de três teatros profissionais (1962, p. 175).

⁴⁷ Carlos Lyra (1939): compositor, cantor e instrumentista. Entrevistado por Barcellos aos 55 anos de idade (p. 95-106).

Cultural que pretendesse abarcar todas as áreas da cultura, ao mesmo tempo que viesse a mexer com o universitário e o povão, numa verdadeira liga estudantil operário-camponesa. Tudo, é claro, naturalmente orientado pelo PC”, afirma Lyra (p. 96). Ele acredita que isso só não aconteceu porque, devido ao golpe, não houve tempo das coisas se efetivarem.

Em apenas três anos de existência,⁴⁸ o CPC teve uma produção fértil e diversificada. A produção teatral desse Centro de Cultura pretendeu combinar seu projeto de arte popular com uma prática de agitação e propaganda e com o teatro nos moldes profissionais. A tendência à profissionalização, ou seja, à inclusão no mercado de trabalho como um teatro de esquerda, pode ser sentida no último período de existência do CPC, à época da construção do Teatro da UNE. Na segunda UNE Volante, explica João das Neves, em paralelo aos eventos de rua, à apresentação de esquetes e teatro de rua e às discussões com os CPCs de cada local, havia um trabalho feito profissionalmente: a peça do Vianinha, *O filho da Besta Torta do Pajeú*, dirigida por Carlos Kroeber, foi apresentada em espaços teatrais tradicionais, fechados, com ingressos pagos. As pessoas eram pagas por seu trabalho e tanto o CPC quanto a UNE pretendiam bancar o que da excursão não era subvencionado pelo MEC com o dinheiro da bilheteria, e isso, segundo Neves, foi feito em parte.

Peixoto ressalta que o CPC influenciou, como dramaturgia e espetáculo, de forma diferenciada, espetáculos profissionais da época. A influência apareceu nos espetáculos do Arena, do Oficina e nos espetáculos de muitos grupos espalhados pelo Brasil inteiro. Tempos depois sua influência apareceu até em programas de televisão, ainda que de maneira modificada, expõe Peixoto.⁴⁹

⁴⁸ A data de fundação do CPC, conforme consta no Relatório, é março de 1961. Seu término forçado se dá com o golpe, em abril de 1964.

⁴⁹ Roberto Schwarz fala em uma hegemonia cultural da esquerda, hegemonia que se manteve de forma relativa até mesmo durante a ditadura da direita, concentrando seu domínio em grupos diretamente ligados à produção ideológica: “estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos, etc.”. Pois, com o golpe em 1964, foram cortadas “as pontes entre o movimento cultural e as massas”, mas não foi impedida “a circulação teórica ou artística do ideário esquerdistas”, embora acessível apenas para grupos restritos (1978, p. 62). A raiz dessa contradição – hegemonia cultural da esquerda em plena ditadura da direita – encontra-se, ao menos em parte, em uma ambiguidade estabelecida no período de origem dessa hegemonia, antes do golpe de 1964: a política de aliança de classes encabeçada pelo Partido Comunista.

Mais tarde, a arte engajada é absorvida pelo “comércio” e transformada em produto vendável, em mercadoria. Iná Camargo Costa, em *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996), mostra como, após o golpe, o teatro épico vai sendo transformado em mercadoria, na medida em que os laços entre artistas, intelectuais e estudantes com operários e camponeses são interrompidos.

O Centro também cumpriu papel de multiplicador, distribuindo suas produções para outros núcleos que se reproduziam rapidamente. Essa proliferação, de acordo com Estevam, começou antes das UNE Volantes. Mesmo no Rio de Janeiro, o CPC da UNE ajudava grupos de estudantes de outras universidades, que estavam começando a fazer coisas parecidas, a se organizarem. Ele conta que raramente as pessoas procuravam por eles, o CPC é que procurava as pessoas, e que a UNE Volante ajudou bastante nesse sentido, colocando-os em contato com pessoas de outras cidades que queriam fazer algo semelhante.⁵⁰ Então, o CPC da UNE municiaava muito bem os demais CPCs com seu material, com textos e até ideias de montagem. Entre os inúmeros textos, que não eram para ser copiados, mas sim usados como modelos, para que os artistas locais pudessem produzir coisas semelhantes, explica Carlos Miranda, havia autos sobre os mais variados assuntos como, por exemplo, a invasão de Cuba: “A tentativa era mostrar como a linguagem teatral poderia ser utilizada como fonte de discussão, de reflexão e de colocação de ideias” (p. 116).

Durante a primeira UNE Volante, de acordo com Aldo Arantes, foram criados doze CPCs, além de levar as criações do CPC da UNE aos estudantes de todo o país. A UNE Volante atraía, basicamente, a massa de estudantes, mas era mesmo esse o seu objetivo, juntar o máximo possível de estudante em cada cidade.

Na primeira UNE Volante, o primeiro ensaio do *Auto dos 99%*, obra de criação coletiva,⁵¹ foi feito em público. O espetáculo, que não estava pronto, relata Estevam, seria montado ao longo do caminho, então, na primeira cidade, que foi Curitiba, o texto foi lido, e funcionou perfeitamente.⁵² A peça expressava por meio da linguagem teatral, explica Arantes, o conteúdo fundamental daquele seminário sobre reforma universitária, que demandou como método de massificação e mobilização a excursão pelo país: (99%) noventa e nove por cento da população brasileira estava alijada do ensino superior.

⁵⁰ No relatório do CPC há uma nota sobre a UNE Volante que diz o seguinte: “Realizando espetáculos teatrais, debates sobre arte popular, exibição de filmes, documentários e espetáculos em praça pública, venda de livros, e discos populares e participantes [...], o CPC da UNE contribuiu para instalar, em diversos estados brasileiros, movimentos de cultura popular, abrindo perspectiva de ação para a juventude universitária e para a intelectualidade” (p. 445-446).

⁵¹ Os autores são Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Marins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho.

⁵² Esse um exemplo de que intervenções artísticas, peças, encenações etc., feitos no calor da hora, com a urgência que a demanda social exige, podem atingir um resultado satisfatório.

A excursão rodou mais ou menos quinze capitais levando peças, documentários, filmes, *shows* musicais. Mas nem sempre corria tudo bem, em Florianópolis, por exemplo, o *Auto dos 99 %* foi censurado.

Aparentemente a produção cultural do CPC expandiu-se devido ao apoio de bases das instituições, porém, seu vínculo foi mais forte com o meio universitário do que com as demais camadas da população. Peixoto explica a Barcellos que o nascimento do CPC junto à UNE foi meio casual, posto que o objetivo era juntar um grupo de pessoas que ia dirigir-se aos sindicatos, mas que era natural que se aproximassem do ambiente universitário, pois se, por um lado, havia aquela inquietação entre os artistas comunistas pelo trabalho cultural junto ao povo, devia existir também uma inquietação e um projeto de trabalho cultural entre os universitários. A idade dos artistas que formaram o CPC, esclarece Peixoto, era a mesma dos universitários e a ligação era forte, uma vez que os universitários eram o público chave do Arena e os próprios artistas do Partido Comunista vinham de grupos de teatro político de dentro das universidades, lembrando que o TPE pode ser considerado um embrião do CPC. A escolha do espaço da Faculdade de Arquitetura acaba sendo algo natural, pois aquele grupo de artistas foi à procura de quem estava mais próximo. Peixoto chega a afirmar que o projeto cultural do PC, naquele momento, não estava dissociado de um projeto universitário, não eram áreas isoladas.

Contudo, esclarece Carlos Miranda, ainda que ligado a um movimento universitário, o CPC era um movimento artístico, sua estrutura organizacional básica era composta por pessoas do movimento cultural, pessoas que já tinham, inclusive, feito faculdade. O que não deslegitima sua participação na questão universitária: o *Auto dos 99%*, por exemplo, representa um laço estreito com o movimento estudantil no plano da ação.

Tereza Aragão afirma a Barcellos que aquele coletivo de artistas e intelectuais viu na UNE “a possibilidade de desenvolver um trabalho de massa e a UNE era um órgão de massa. Porque o PC não tinha condição de chefiar um órgão de massa, pela sua pouca penetração, por ter poucos militantes” (p. 408).

No relatório do CPC, seu âmbito de ação é descrito da seguinte maneira: “O CPC da UNE atua com o proletariado, com a intelectualidade e com a área estudantil (principalmente universitária), objetivando atingir as mais amplas massas” (p. 440). Dessa forma, ainda que,

até aquele momento, seu maior vínculo se desse com o meio universitário, ele não era o único e não se perdia de vista o anseio de ampliar cada vez mais o âmbito de ação. Mais adiante, há explicações sobre em que grupos o movimento atuou e quais foram as duas formas de atuação, designadas como “atuação *para* os grupos sociais” e “atuação *com* os grupos sociais”. Vale reproduzir o trecho na íntegra:

A origem do CPC junto à intelectualidade jovem e a pobreza das condições econômicas situaram nosso trabalho até aqui, principalmente no item *a* – atuação para os grupos sociais. Teatro, cinema, literatura, discos etc. para as mais amplas massas.

O item *b* – atuação com os grupos sociais – 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 recebedor da cultura e assume o papel criador.

A atuação com grupos sociais foi realizada pelo CPC da UNE quase exclusivamente entre universitários. Foram formados cinco CPCs universitários na Guanabara – Filosofia, Direito e Arquitetura, da Universidade do Brasil; Direito do Catete; e Filosofia da UEG – e somente um CPC entre operários, no Sindicato dos Metalúrgicos.

O CPC da UNE, por ocasião da UNE Volante, contribui para a criação de diversos CPCs estaduais (p. 444).

A atuação com os grupos sociais é a essência mesma dos movimentos de cultura popular: a interação do povo, de seus conhecimentos práticos, de sua experiência com as conquistas culturais no campo social. É o povo mobilizado em suas vanguardas, criando seu núcleo, aprendendo e ensinado a tornar ação social, a tornar concretos seus conhecimentos do mundo pela prática transformadora (p. 446).

Neste relatório, o trabalho *com* os grupos sociais é analisado como ainda insatisfatório, restrito quase que exclusivamente aos universitários, e a razão para o CPC ainda atuar mais *para* os grupos sociais, mesmo reconhecendo maior importância ao trabalho *com* esses grupos, é apontada como sendo a pobreza das condições econômicas, a carência de meios, e sua origem junto a intelectualidade jovem. O CPC soube reconhecer suas limitações.

As atividades teatrais também se subdividiam de acordo com essa dinâmica de ação *para* e ação *com* grupos sociais. Sobre o teatro *para* os grupos sociais o relatório traz o seguinte:

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 a praça pública, em carreta, em comícios populares; e um teatro que, partindo do que já foi alcançado e ganho na dramaturgia brasileira, visa aprofundar essa experiência no sentido de aumentar seu grau de comunicação enquanto levanta os problemas fundamentais de libertação do nosso povo.

No teatro de agitação política o CPC tem atingindo as grandes massas trabalhadoras mediante “autos” escritos por seu seminário de dramaturgia [...].

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 Viana Filho e outros.

Como as grandes massas ainda não têm acesso a esse tipo de teatro pelas limitações culturais – e outras – que a ordem econômica vigente impõe, esses espetáculos do CPC têm sua ação efetivada na área da pequena burguesia, na intelectualidade e na vanguarda das classes trabalhadoras.

Dos espetáculos de agitação pública o CPC colheu, pelo próprio imediatismo das colocações, uma ressonância de tal grau nas massas populares, que esses espetáculos chegaram a desencadear uma violenta repressão, visando à dissolução de sua continuidade, embora tenhamos consciência de que a eficácia desses espetáculos tenha sido frequentemente diminuída por uma estreiteza de visão da realidade, originada não só pelo imediatismo de seus propósitos, como também de eventuais limitações da nossa perspectiva.

A falta de recursos financeiros para manter um elenco profissional com uma constância de representação e, até então, a inexistência de um teatro próprio, têm impossibilitado ao CPC obter rendimento eficaz nas apresentações de seus espetáculos teatrais na outra área mencionada. Mesmo assim, as peças *Brasil, versão brasileira* e *O filho da Besta Torta do Pajeú*, com elenco improvisado, num baixo nível de profissionalização, apresentaram condições mínimas inerentes a um espetáculo de bom nível. Essas duas peças foram representadas em todo o Brasil, por ocasião das duas UNEs Volantes, para plateias de pequena burguesia, principalmente intelectuais e universitários. Seus resultados foram positivos, na medida em que conseguiram levantar uma visão crítica da nossa realidade que estivesse no nível das consciências dessas plateias, apesar do defeito que sofriam, de essencialização dos determinantes político-econômicos dessa realidade em detrimento de uma mais efetiva comunicação teatral (pp. 448-449).

Num processo de autocrítica, o Relatório traz elementos para a discussão da eficiência política e estética dos espetáculos, o que se dá sempre num duplo movimento, posto que, em busca de eficácia política dos propósitos imediatistas de que fala o relatório, cometem certo estreitamento da formulação estética da realidade, e essa formulação estreita, por sua vez, e na direção inversa, diminui a eficácia da peça, do espetáculo.⁵³ Novamente nos deparamos com a questão da dialética entre forma e conteúdo, formulada por Walter Benjamin, questão que retomaremos ao analisar as peças.

Já sobre o teatro *com* os grupos sociais o Relatório expõe o seguinte:

Em sua ação teatral com os grupos sociais o CPC teve experiência com estudantes e operários. As experiências com estudantes foram as mais bem sucedidas, devido essencialmente ao nível mais elevado de culturalização em que se encontram e à necessidade que têm de reação ao cerceamento que a atual estrutura da universidade exerce sobre a carência de uma participação sua mais rigorosa e

⁵³ A respeito da peça *Brasil, versão brasileira* poderemos observar no capítulo 3 que, ao contrário do que faz parecer o relatório, ela comete um considerável acerto estético. Contudo, essa é nossa opinião a respeito do texto teatral, e não podemos afirmar o mesmo sobre a encenação por não haver registros da montagem que auxiliem a fazer tal julgamento.

consequente no processo da transformação cultural brasileira, bem como sua maior disponibilidade de tempo.

[...]

A experiência tem-nos mostrado que o teatro isoladamente tem pouco poder para organizar os operários enquanto ativistas de 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.

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 técnico etc.). Nesse sentido, a atuação do teatro do CPC com operários fracassou, porque não estava apoiada por outros instrumentos de cultura popular mais sensíveis, acessíveis e necessários a eles (p. 449-450).

O Relatório do CPC é bem lúcido ao analisar sua experiência e ao tratar de suas limitações, reconhecendo seus avanços e seus fracassos. Apesar disso, a crítica muitas vezes o acusou de radical, autoritário e sectário, e a história oficial do teatro brasileiro talvez ainda não tenha reconhecido devidamente sua importância.⁵⁴

1.3 CRÍTICAS E AUTOCRÍTICAS

O radicalismo da teoria cepecista, segundo Silvana Garcia, chegou a níveis altos de autoritarismo e sectarismo, o que gerou várias críticas ao Centro. Por outro lado, a prática de base, de acordo com a autora, manteve-se “espontaneísta e até certo ponto ingênuas” (2004, p. 109).

A contradição principal do CPC, segundo Garcia, esteve centrada em “uma proposta de arte que descarta a sua essência artística [...]. A redução da problemática artística a uma questão de ‘pedagogia política’ levou à rejeição de qualquer reflexão sobre a especificidade da linguagem expressiva”. A construção do discurso ideológico, afirma a autora, privilegiou o ativismo em detrimento da qualidade artística e do próprio conceito de arte popular (GARCIA, 2004, p. 112).

Estavam chegas a afirmar a Barcellos que a proposta do CPC era colocar “a arte a serviço de outras coisas” e que achava que eles tinham que se comunicar e não se expressar e, por isso, quanto mais tivessem ambições individuais, como artistas, menos condições tinham

⁵⁴ Por exemplo, em *O Teatro Moderno Brasileiro* (1988), Décio de Almeida Prado não escreve sobre nenhuma peça do CPC.

de entrar para o CPC. Para ele, ser artista ou fazer o CPC eram dois caminhos diferentes. Ser artista, em seu entendimento, é se exprimir, “pondo para fora a sua subjetividade, independente das consequências sociais disso” (p. 90), bem diferente do que, de acordo com o sociólogo, o CPC se propunha a fazer:

nós ali, no CPC, achávamos que era melhor ser professor, vamos dizer assim. Ser professor usando todos aqueles meios audiovisuais. Portanto, aí estava a dicotomia. A gente queria dar aula e ensinar alguma coisa para o povo. O nosso negócio era transmitir informações, em especial aquelas informações das quais só a classe média dispunha. Então, a gente tinha que ser um canal, para transmitir às classes populares aquelas informações que a classe média adquire nos livros, por exemplo. (p. 90-91).

Contudo, Estevam discorda da tentativa de invalidar a experiência do CPC:

fico profundamente irritado ao ver o massacre que fizeram em cima do CPC. Inclusive eu me decepcionei muito com a esquerda por causa disso, dessa tentativa de invalidar tudo aquilo. [...] naquela época não havia ninguém propondo nada à nossa esquerda. Se alguém propusesse alguma coisa melhor do que aquilo que a gente fez, aí sim, a crítica procederia. E nós, afinal de contas, estávamos a fim de fazer o que houvesse de mais arrojado pela frente. O lamentável é que essa crítica vem desde a década de 1970, como um negócio fora da história. Os caras começam a analisar (e criticar) como se aquilo estivesse sendo feito hoje. [...] não se pode esquecer que as coisas históricas não são comparáveis (p. 92).

Apesar de encontrarmos alguns artigos, sobretudo na *Revista Brasiliense*, que partem em defesa da prática artística do CPC e de outros grupos com propostas semelhantes, Gullar explica que o CPC foi muito discriminado, feito à margem de tudo e que muitas pessoas não reconheceram sua importância. Ele aponta duas espécies de crítica: por uns o CPC era considerado sectário, por outros era tachado de tolo e inútil.

A respeito das críticas sobre certo sectarismo, críticas que surgiram na época e também posteriormente, Peixoto destaca como um dos problemas a mania de ver o CPC como algo monolítico, coisa que ele não era, posto que havia muitas posições internas diferentes e a questão de arte política, exemplifica, era intensamente debatida. Sobre a produção teórica, ressalta que ao mesmo tempo em que tinham um livro mais radical, que era *A questão da cultura popular*, de Carlos Estevam Martins, tinham o de Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão*, segundo Peixoto, mais profundo e consequente em sua reflexão crítica.

Em depoimento a Barcellos, Eduardo Coutinho afirma que analisar o CPC apenas pelo livro de Estevam que, segundo ele, é um monumento ao sectarismo, fica longe do que era o CPC na verdade, pois, na prática, as coisas eram mais ambíguas, menos dirigidas, mais feitas ao calor do momento: uma porção de gente, com todo tipo de ambições e perspectivas,

colocava a mão na massa, fazendo coisas que estariam na rua pouco depois, coisas que influenciariam no cotidiano das pessoas, na vida política do país, pelo menos aparentemente.

João das Neves traz a importância de se desfazer esse grande equívoco: a maioria das pessoas analisava – e analisa – o CPC a partir do documento escrito por Estevam, em que ele coloca a sua posição e a posição da corrente que liderava, sendo que esse documento era para discussão interna e nunca pretendeu ser o manifesto do CPC. Mas, segue explicando, “como a maioria dos documentos foram queimados, os ‘pesquisadores’ passaram a tirar ilações apenas dali” (p. 262).⁵⁵

Foi, sobretudo, na década de 1980, afirma Miliandre Garcia, que, sem necessariamente se investigar a obra dos artistas que participaram do CPC, o documento escrito por Estevam passou a ser interpretado como síntese da produção artística e cultural daquele movimento, produção que, por sua vez, foi rotulada de panfletária e desprovida de qualidade artística. Dessa forma, esclarece a autora, “as avaliações críticas realizadas nos anos 1980 acerca do engajamento artístico dos anos 1960 menosprezaram as atividades artístico-culturais do CPC e, conseqüentemente, não mediram a importância e o impacto dessa experiência” (GARCIA, 2007, p. 10).

Robert Schwarz, no prefácio de *A hora do teatro épico no Brasil*, livro de Iná Camargo Costa, fala da unanimidade, com algo de exorcismo, que se formou contra o CPC depois do golpe de 1964: a direita, é óbvio, não iria mesmo gostar de um trabalho de esquerda, mas houve o arrependimento dos próprios cepecistas, e houve a inesperada reação da intelectualidade de esquerda.

Marilena Chauí, por exemplo, a partir de sua análise do anteprojeto do Manifesto, aponta o CPC como maniqueísta e vertical, pois, segundo ela, o CPC não “opta por ser povo”, como diz o “anteprojeto”, ao invés disso, os cepecistas optam por serem “*vanguarda do povo*, condutores, dirigentes, educadores” (CHAUÍ, 1983, p. 91). A filósofa afirma que intelectuais e artistas do CPC esforçaram-se para converterem-se em “revolucionários, sem consegui-lo: para poder respeitar o povo, o artista do CPC não pode tomá-lo nem como parceiro político e cultural, nem como interlocutor igual” (ibidem, p. 91). Chauí critica o CPC a partir de um

⁵⁵ Esclarecido esse equívoco sobre o texto de Estevam, suposto manifesto do CPC, que erroneamente foi considerado o documento norteador de toda prática do CPC, não nos deteremos em analisar o livro de Carlos Estevam Martins, por não julgar que tal análise seja estritamente necessária para compreensão do fazer teatral e dramaturgicamente do movimento.

documento que, na realidade, não foi o norteador da prática do CPC. E termina sua análise, em tom irônico, dizendo que

Entre duas alienações – a da arte superior e a da arte do povo – e entre dois alienados – o artista superior e o artista do povo – insere-se a figura extraordinária do novo mediador, o novo artista que possui os recursos da arte superior e o encargo de fazer arte inferior sem correr o risco da alienação, presente em ambas. Assim, através da representação triplamente fantástica – do artista alienado, do artista do povo e do artista popular revolucionário em missão – é construída a única imagem que interessa, pois é ela *que se manifesta no Manifesto*: o jovem herói do CPC.

Já para Camila Ribeiro, essa perspectiva do CPC como “vanguarda do povo” é vista de forma positiva. Em um artigo de 1962, onde aponta a importância do CPC em meio ao teatro universitário, Ribeiro defende que

Aprendendo da estética popular e identificando-se com as aspirações, as emoções, os problemas, as angústias e o pensamento das massas populares, trilha o CPC desta maneira o caminho que levará a uma autêntica cultura popular. Partindo dessa aprendizagem e unidade com o povo para o objetivo mais remoto, que é a formação de uma cultura brasileira, o CPC se propõe levar ao povo os elementos culturais que lhe faltam para realizar esta tarefa. É um trabalho a longo prazo, de mútua combinação, onde CPC funciona como vanguarda cultural das massas trabalhadoras. Os intelectuais que se colocam nesta vanguarda, poderiam repetir com Brecht:

Nasci de pais
acomodados. Me ataram
Um colarinho duro e me educaram
no hábito de ser servido
E aprendi a arte de ordenar. Mas
quando grande
Comecei a olhar em meu redor.
As pessoas de minha classe não gostaram...
E abandonei a minha classe e me uni
À gente pobre.
Sim, divulgo segredos. Estou
no meio do povo
E explico
Como enganam a gente e predigo
O que há de ocorrer.
Pois fui iniciado em seus planos... (1962, p. 189).

Daí, explica Camila Ribeiro, o teatro cepecista “colocar o significado da elaboração artística na importância que se dá a alguma coisa em detrimento de muitas outras”, e isso, de acordo com ela, “significa que não é próprio que o artista diga qualquer coisa, sob o pretexto de que assim o sente”. Ela defende que “entre os múltiplos assuntos que se oferecem, são mais válidos as realidades contra as quais o homem pode qualquer coisa” (1962, p. 189) e que “numa hora em que muitas camadas populares estão voltadas para as reivindicações que o

momento social exige, não se justifica fazer arte desvinculada de um conteúdo inalienado” (ibidem, p. 188).

O tão contestado “anteprojeto”, norteador de muitos julgamentos a respeito do CPC, ao apresentar um modelo fechado de “arte popular revolucionária”, explica Miliandre Garcia, estimulou o debate sobre a função social da arte e o engajamento do artista de classe média.

Na época, esclarece Garcia,

ativistas e não-ativistas do CPC vieram a público complementar ou tecer críticas às teses de Estevam e, em alguns casos ao CPC. Nesse contexto, Oduvaldo Vianna Filho, Glauber Rocha, José Guilherme Merquior, Ferreira Gullar, Nelson Lins e Barros, José Canz, entre outros, dialogaram com Carlos Estevam Martins, evidenciando o quão heterogêneo era o debate em torno do engajamento artístico e da função social da arte. [...] o anteprojeto estava mais para uma “carta de intenções” do que para uma síntese de ação cultural dos artistas e intelectuais do CPC.

No artigo “Do Arena ao CPC”, publicado em 1962, Oduvaldo Vianna Filho discordava da superioridade da “arte popular revolucionária” e da separação entre arte popular e arte burguesa. Para o dramaturgo, “não é possível reunir as grandes obras ou fazer uma identidade única que as separe das obras populares, das obras efêmeras. As grandes obras, as realizações artísticas mais acabadas e densas se dividem quanto à sua perspectiva do problema do homem – são reacionárias ou progressistas. O mesmo acontece com as obras correntes, com o abastecimento cultural constante e cotidiano das grandes massas” (2007, p.35).

E, se a crítica posterior não se preocupou em investigar e analisar as obras teatrais, musicais, cinematográfica, etc. desses artistas, em pesquisar as atividades artístico-culturais do CPC, não foi muito diferente durante o período de existência do movimento cepecista. Iná Camargo Costa nos relata uma espécie de “esquizofrenia cultural”:

a reflexão crítica do período parece não ter sido capaz de acompanhar as realizações artísticas. Não podemos nos esquecer de que estamos diante de obras *por definição* inacessíveis à crítica regular, mesmo na improvável hipótese de haver interesse por elas. Se os próprios interessados não fossem capazes de produzir uma crítica à altura do trabalho que vinham fazendo, ninguém mais seria (1996, p. 94).

E os críticos da época realmente não tinham muito interesse pela arte engajada. João das Neves, antes de entrar para o CPC, já acompanhava o trabalho do movimento e, em determinada ocasião, mandou uma carta aos críticos, não apenas recomendando o trabalho do CPC, mas também advertindo-os de que estava acontecendo algo de maior importância fora do circuito normal e que não estava sendo registrado. A carta não obteve resposta.

Para piorar, durante o período de ditadura, explica Costa, houve “o estarrecedor fenômeno de ‘autocrítica’ [...] que produziu uma espécie de amnésia coletiva entre membros e simpatizantes do CPC, levando quase todos a renegar a experiência, sobretudo através de

obras e textos críticos, caso em que [...] Vianinha é figura exemplar.” (1996, p. 94) A autora esclarece que, no Brasil, junto com Augusto Boal, Carlos Estevam Martins é um dos poucos a não renegar a experiência do teatro de agitação e propaganda. O depoimento de Estevam ao CEAC, em 1978, uma consideração raríssima “no mar de ‘revisão crítica’ iniciado pelos próprios veteranos do CPC”, também ilustra, de acordo com a autora, o tipo de questionamento dirigido aos veteranos do CPC, no final da década de 1970:

As discussões sobre as intenções e as finalidades do CPC têm gerado ultimamente vários equívocos. Há pouco tempo dei um depoimento na PUC e fui interpelado por alguém que acusava o CPC de ter sido um movimento feito de cima para baixo, uma atividade paternalista, que vinha com uma mensagem pronta para enfiar na cabeça da massa. [...] Basicamente nós éramos pessoas de classe média, a maioria de classe média baixa. As camadas e classes sociais que existiam acima de nós (a classe média alta, a burguesia, os latifundiários e assim por diante) não nos interessavam. O nosso público eletivo era o que estava abaixo de nós. Objetivamente, portanto, tudo que fizéssemos teria de ser necessariamente de cima para baixo. [...] Sabíamos, também, muitíssimo bem que a nossa atuação “de cima para baixo”, por causa do seu conteúdo e de sua finalidade, destinava-se a produzir ações de baixo para cima [...]. Se não fosse para isso, por que diabos fomos fazer justamente o CPC e não uma empresa qualquer – de teatro, de cinema, de publicações –, uma empresa qualquer que nos desse dinheiro e a oportunidade de fazer arte pela arte, protegidos pelo direito à liberdade que é concedido aos criadores no campo da estética? (Apud COSTA, op. cit., p. 94).

Em 1985, Gullar defende que “o CPC não tinha a visão paternalista de que o povo não cria nada, mas permanece passivo a espera do CPC. Ele queria fazer arte para e com o povo” (apud GARCIA, 2007, p. 48). O CPC tinha intenção de desenvolver ações mais próximas da massa, produzindo não apenas para ela, mas também com ela, buscando desenvolver nas massas os meios de comunicação, buscando transferir os meios de produção. Tais intenções podem ser observadas no Relatório do CPC.

A proposta de arte do CPC esteve, sem dúvida, atrelada à ideia de ativismo político, à tentativa de realização do que acreditavam ser “arte popular revolucionária” e ao seu discurso ideológico. Contudo, o CPC foi um movimento que se forjou na prática, na construção diária, como algo heterogêneo, não podendo ser engessado por conceitos e teses desenvolvidas por alguns de seus integrantes. As obras e a participação de cada um de seus membros revelam a diversidade do debate. Também, a questão da qualidade artística não pode ser definida sem levar em consideração a multiplicidade das obras produzidas pelo movimento e o significado histórico da ruptura estética produzida por elas.

1.4 A QUESTÃO DA QUALIDADE

Para abordarmos mais diretamente a questão da qualidade estética do trabalho desenvolvido pela CPC e retomarmos a formulação de Walter Benjamin sobre a relação entre “tendência” e qualidade nos objetos artísticos, aproximemo-nos primeiro do que o filósofo chama de “problema da autonomia do autor”: Benjamin defende que a situação social força o artista ou intelectual a decidir a favor de que causa colocará sua atividade, contudo, o autor burguês, “que produz obras destinadas a diversão, não reconhece essa alternativa”. Mas, mesmo sem admitir, esse artista burguês “trabalha a serviço de certos interesses de classe”. Já o autor progressista, o artista engajado, reconhece essa alternativa e “sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência” (BENJAMIN, 1994, p. 120).

Nesse sentido, Flávio Migliaccio explica que os integrantes do CPC tinham consciência do que estava acontecendo, consciência do que estavam fazendo, e tinham necessidade de falar a coisa certa para a pessoa certa. Sentiam-se muito mal nos teatros profissionais da burguesia, representado algo em que não acreditavam. Sendo assim, era mesmo aquilo que deviam fazer. E o CPC aconteceu num momento em que no Brasil se queria, e se fazia, ressaltava Migliaccio, cultura popular no cinema, no teatro, na literatura, na música... Aquelas pessoas sabiam o que estavam fazendo. Vários artistas do CPC já eram profissionais e se dispuseram, relata Aldo Arantes, a trabalhar no CPC colocando toda sua criatividade a serviço de um ideal. O ex-presidente da UNE discorda categoricamente de certas avaliações negativistas a respeito do CPC:

Naquele momento, estávamos no auge de uma luta política. Às vezes, a questão da estética ficava um pouco prejudicada pela preocupação de levar o conteúdo político, por exemplo. Mas isso não retira toda a grandiosidade da obra do CPC, no terreno do cinema, do teatro, da música, e mesmo do ponto de vista estético. Tanto assim, que o CPC teve uma profunda influência na cultura brasileira como um todo: no cinema, no teatro, na música... É claro que influenciou... Porque conseguiu acumular uma experiência que terminou exercendo influência na criação futura (p. 31).

O tratamento dicotômico conferido à questão do engajamento e da qualidade – “*por um lado* devemos exigir que o autor siga a tendência correta, e *por outro lado* temos direito de

exigir que sua produção seja de qualidade” (BENJAMIN, op. cit., p. 121) –, de acordo com Walter Benjamin, é uma fórmula insuficiente para abordar a questão e torna o debate estéril. Quando tratada de maneira dialética, a questão nos leva a perceber que a tendência política “inclui uma tendência literária [dramatúrgica, teatral, etc.]” E “é essa tendência literária [dramatúrgica, teatral...], e nenhuma outra, contida explícita ou implicitamente em toda tendência política [...], que determina a qualidade da obra.” Deste modo, conclui Benjamin, “a tendência política [...] de uma obra inclui sua qualidade literária [dramatúrgica, teatral...], porque inclui sua *tendência* literária [dramatúrgica, teatral...]” (ibidem, p. 121).

Portanto, forma e conteúdo são inseparáveis. O conteúdo se efetiva na forma, e a forma é a forma do conteúdo. Não basta um “bom tema” ou um tema engajado. O desenvolvimento desse tema como conteúdo da obra está íntima e inseparavelmente ligado ao desenvolvimento formal dessa obra. E o tratamento dialético dessa questão, complementa Benjamin, “não pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro [peça, espetáculo]. Ele deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos” (ibidem, p. 122). O que nem sempre fez a crítica.

Também a questão do CPC ter feito ou não cultura popular não pode ser pensada de forma engessada e pontual, pois é uma questão relativa. Gullar esclarece que essa é, no fundo, uma discussão terminológica, havendo muitos conceitos de cultura popular. Para o CPC, cultura popular era entendida no sentido de cultura revolucionária, explica Gullar:

Era popular, porque era cultura para o povo, mas o seu sentido básico era a transformação da sociedade. [...] ali se queria levar para o povo uma arte capaz de ajudá-lo a transformar a sociedade. Era arte popular porque se dirigia ao povo. Essa era a visão do CPC. É claro que muita gente discorda disso e hoje, passados muitos anos, é muito mais fácil criticar e dizer que não devia ser assim. Mas é preciso não esquecer que, quando tudo acabou, nós próprios já estávamos fazendo a autocritica do nosso trabalho. Não uma autocritica do tipo dessa que se faz hoje, uma autocritica de pessoas que nem sabem direito o que ficaram fazendo lá, naquela época, e que julgam o CPC fora do contexto em que ele nasceu e atuou. [...] o CPC praticou erros sim, mas conseguiu também coisas importantes, como já vimos. Ao mesmo tempo que influenciou sobre a cultura brasileira, ele foi expressando uma determinada época da nossa história. E você pode ter certeza de que parte dos erros do CPC foi consequência daquele momento, daquela época. Ou seja, não havia muita escolha (p. 217).

A construção do Teatro da UNE é apontada por muitos dos integrantes como um reflexo dessa discussão sobre a qualidade estética das produções do CPC, como reflexo dessa autocritica de que fala Gullar. A respeito disso, Carlos Miranda defende o seguinte:

Essas posições de se fazer um teatro que exprimia conceitos muito claros no nível ideológico, para a população nas ruas, porque a maioria deles era na rua, ou em assembleias de trabalhadores, como fonte viabilizadora de reflexão deixa a classe artística, de maneira geral, um pouco assustada. Ela cobra da produção uma qualidade artesanal e artística maior do que ela tinha, para os padrões da época, em termos de concepção de qualidade. [...] O artista tinha a necessidade interna de se expressar, mesmo de forma mais simples, na rua, com uma qualidade maior. Então passou a ser uma das grandes preocupações, depois de 1963, o aperfeiçoamento, o aprimoramento da formação do ator brasileiro, do artista brasileiro. Não se pode esquecer que grande parte das pessoas vinham do Arena, em busca de uma interpretação brasileira, com o Seminário de Dramaturgia realizado pelo Boal, com base em textos brasileiros, com o jeito, o sotaque e as formas de ser diversificadas e plurais do país como um todo. [...] Essa necessidade era uma coisa muito forte naquele momento. E havia, conseqüentemente, uma necessidade de aprimoramento dos meios que a profissão exige para o ator melhor se comunicar. Por isso se teve a ideia de se ter um espaço, que seria uma espécie de espaço formador, uma usina, onde se teria permanentemente essa efervescência de criação e, também, se viabilizariam as demais produções, feitas a nível nacional, e também a produção dos artistas propriamente ditos. Porque havia, não digo uma rejeição, mas um certo pé atrás com a qualidade dos espetáculos, que a maioria achava de baixa qualidade.

O espaço físico do teatro vinha como uma ponte para a profissionalização de um núcleo permanente, que trabalharia todas essas questões. E, portanto, com maiores condições, a longo prazo contribuiria para o enriquecimento da produção, do espetáculo enfim.

[...] Mas isso não impediria que ficasse vivo o outro lado do CPC, que era o teatro de agitação, o teatro do cotidiano, que depois chamaram de teatro-jornal – o fato acontecia e você acontecia (p. 120 a 122).

O CPC, como os diversos depoimentos nos mostram, foi muito acusado de não ter qualidade artística, de subjugar as massas ao escolher uma linguagem demasiada simples. Para alguns pesquisadores, o CPC abria mão da qualidade artística, ainda que temporariamente, para atingir o público popular, como afirma Betti: “produz-se uma cultura de massas ou para as massas, destinada a ampliar a faixa de receptores, através de um rebaixamento temporário do nível de expectativas artísticas e culturais” (1997, p. 122). Segundo a autora, o “método empregado” era “o do imediatismo como tônica na utilização de meios de fácil apelo (humor, canções, cordel) ou de mais rápida apreensão (esquetes, teatro de rua, teatro jornal, utilização de tipos e cartazes de cena)” (ibidem, p. 122).

Contudo, foi a experiência prática que determinou certas opções em relação à forma. Teresa Aragão explica a Barcellos que o CPC levava os espetáculos para os sindicatos mais variados e que, quando percebiam que as pessoas não estavam entendendo porque não tinham familiaridade com aquela linguagem teatral, mudavam tudo na hora. Muitas vezes deixaram a

encenação para contar a eles a história. Esteavam também relata uma dessas experiências com a carreta numa festa no Largo do Machado:

Do outro lado da praça, tinha um pessoal com um berimbau que conseguiu muito mais público que a gente. E olha que nós estávamos lá com aquela carreta cheia de luz, som, o diabo... Quando voltamos de lá tivemos uma sessão de autocritica que foi pesada. Eu acabei com a vida dos caras. Falei: “Não é possível uma coisa dessa, fazer um troço popular que está numa linguagem que não atrai o povo. Tem algum troço errado aqui?”. Estava sofisticado demais, tinha que baixar o nível de sofisticação. Essa foi uma grande luta que travei lá. Porque eu, como não era artista, via aquilo por outro ângulo. O pessoal de vocação artística queria fazer coisa de valor estético... (p. 162).

Aprofundando essa discussão, entendemos que, partindo de uma compreensão dialética entre forma e conteúdo, para um novo conteúdo, é necessária uma nova forma teatral, ou seja, se não mais fariam teatro burguês, se o conteúdo das peças agora seria engajado, se o conteúdo mudou, as mudanças também se processariam na forma.⁵⁶ A elaboração formal não mais poderia ser a mesma do teatro tradicional – ou oficial. E isso de fato aconteceu, como poderemos perceber na análise das peças. O teatro engajado, com forma e conteúdo distintos do teatro burguês, logicamente não mais corresponderia ao padrão hegemônico de qualidade, ao padrão estético do teatro burguês.

Carlos Miranda toca no assunto quando, em depoimento a Barcellos, afirma que a “maior eficiência da comunicação dependia da maior eficiência no conhecimento da linguagem e da alta qualidade dessa linguagem, que você usava como forma de expressão” (p. 117).⁵⁷ Forma e conteúdo estão entrelaçados dialeticamente, e a eficiência – política – de um vincula-se à eficiência – estética – do outro.

No curto artigo, publicado em 1962, onde menciona o CPC e a experiência do teatro universitário em São Paulo, Camila Ribeiro afirma que, do ponto de vista formal, aquela nova experiência do teatro universitário “resolveu os problemas de ordem estética, suprimindo as deficiências do teatro amador com a utilização de novos padrões estéticos, como: simplificação do cenário, forma direta de expressão, coro musicado, jogral, etc.” (1962, p. 188).

⁵⁶ Aproveitando as palavras de Davi Arrigucci Júnior, ao analisar o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, “a descoberta da nova matéria [...] era também a descoberta ou invenção de temas, procedimentos e linguagens novos. E ainda muito mais: *o achado estético era também o achado de um país*, pois equivalia a um modo de tratar esteticamente uma visão do Brasil” (1990, p. 103, grifo do autor).

⁵⁷ A citação completa foi feita anteriormente.

Posteriormente, nas obras de resgate histórico e análise crítica do CPC, quem realmente traz para o debate a perspectiva de ousadia da experimentação formal no teatro cepecista é Iná Camargo Costa, em *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996). Em sua análise de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Costa ressalta que “Vianinha tinha consciência de estar experimentando trabalhar com um assunto absolutamente novo e com materiais e códigos, quando não desconhecidos, nada valorizados pelo repertório do teatro moderno no Brasil” (op. cit., p. 88) e cita uma declaração de propósitos do dramaturgo:

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. (Apud COSTA, op. cit., p. 88).

1.5 UM PROJETO INTERROMPIDO

O CPC da UNE vê esses dois anos e meio de atividade 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 fazer a experiência. A flutuação de quadros, inevitável, obrigou-nos a começar de novo uma série de atividades, muitas vezes.

O importante não era propriamente fazer cultura popular; o importante era chamar a atenção para a necessidade da cultura popular como frente das mais importantes na luta de libertação nacional.

Para nós essa fase de consolidação chega ao fim com a realização do I Encontro de Cultura Popular, com a consolidação da editora e com a construção do teatro do CPC da UNE.

Os instrumentos básicos mínimos já possuímos, quadros com larga experiência, apoio das lideranças sindicais. Fundamentalmente, dois anos e meio de experiências.

A curto prazo o CPC da UNE pretende exatamente terminar esta fase de consolidação, inaugurar o teatro, terminar o lançamento dos livros que compõem a coleção Reportagem e redigir os estatutos definitivos de nossa organização, que para nós, a experiência mostrou, deve basear-se na autonomia dos setores e na centralização no que se refere à linha de ação e distribuição de recursos.

A longo prazo nossa atividade continuará se dirigindo para dois aspectos centrais:

1. O aumento do patrimônio, com a criação de atividades autofinanciáveis;
2. O movimento de criação de núcleos de cultura popular com o povo.

Todo o movimento do CPC visa a instalar com o povo núcleos de cultura popular.

[...]

II. Criação de núcleos de cultura popular

O CPC pretende realizar uma experiência-piloto de criação de núcleos de cultura popular.

Pretende pesquisar na Guanabara qual o bairro, qual o local de concentração popular que oferece maiores condições para o trabalho.

Nesse local será instalada uma experiência-piloto. Com ela descobriremos quais as atividades que devem ser organizadas: alfabetização, teatro, coral, cursos técnicos, esportes, recreação etc.

Ativistas e profissionais permanecerão junto com o povo no local, desenvolvendo o núcleo até sua consolidação.

Esta experiência-piloto só agora poderá ser realizada. Se chegar até ela, o CPC da UNE terá justificado sua existência (Relatório do Centro Popular de Cultura, in BARCELLOS, p. 455-456).

Como podemos inferir desse trecho final do Relatório do CPC, havia muitos planos para atuação futura do movimento. Também podemos concluir que esses dois anos e meio de atividades corresponderam a apenas uma fase dentro da proposta de ação, a fase de consolidação.

Também a história do teatro de agitprop pode ser dividida em fases. Iná Camargo Costa esclarece sobre essa divisão da história do teatro de agitprop em três momentos, e tal esclarecimento nos auxilia a compreender essa possível divisão do CPC em fases. De acordo com a pesquisadora,

as histórias disponíveis sobre o teatro de *agit-prop* - inclusive na União Soviética – dão conta de três momentos: num primeiro, estudantes e intelectuais simpatizantes da causa socialista criam organizações como o CPC; no segundo, os trabalhadores das mais variadas profissões aderem e os grupos se multiplicam geometricamente. Foi o que aconteceu em países como União Soviética, Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos. Neles, o movimento foi derrotado pelo stalinismo e pelo fascismo, variando as datas conforme a evolução do jogo político. [...]

O caso brasileiro tem a singularidade de ter passado para o terceiro momento – a derrota – sem ter conhecido a experiência do segundo. A derrota do *agit-prop* brasileiro tem vários ingredientes adicionais, sendo mais visível a combinação do componente “fascista” com a adaptação local da política stalinista de Frente Popular: a aliança de classes já denunciada por Vianinha e pouco depois abertamente proposta por ele mesmo naquele ensaio tão polêmico quanto famoso (1996, p. 96).

No Brasil, complementa Costa, não conhecemos “o momento do *agit-prop* em que os próprios trabalhadores assumem a luta também no *front* cultural” (ibidem, p. 96).

Refletindo sobre a divisão do CPC em fases, podemos afirmar que, durante a fase de consolidação, o CPC arregimentou ativistas, artistas e intelectuais interessados nesse trabalho de conscientização e transformação social por meio da ação artística e cultural. Miliandre

Garcia ressalta que houve nesse período um processo de formação estética e política desses artistas, estudantes e intelectuais, e um processo de conscientização acerca dos fenômenos da sociedade capitalistas e de problemas específicos à realidade nacional. O CPC assumiu para si, de acordo com a autora, além do projeto de conscientização do povo, a tarefa de formação dessa intelectualidade. Em ofício enviado ao Serviço Nacional de Teatro, em dezembro de 1961, o presidente da UNE, Aldo Arantes, e Chico Nelson, diretor executivo do CPC, definiram como principal objetivo do Centro, na estrutura da entidade estudantil, a “formação especializada dos jovens que se iniciam nas artes e o da divulgação de valores culturais” (GARCIA, 2007, p. 44). Dessa forma, essa fase do CPC pode ser compreendida como o período de arregimentação e formação da intelectualidade.

Miliandre Garcia explica ainda que o CPC, em dois anos de atividade, fixou duas etapas de ação cultural: a primeira, de formação da intelectualidade, a segunda, de conscientização das massas. Pelo relatório, podemos concluir que haveria uma terceira etapa, a de transferências dos meios de produção, que se daria com a multiplicação dos CPCs, já esboçada nesses dois anos e meio, e com a criação dos núcleos de cultura popular, presente no Relatório como projeto a ser desenvolvido. Também, a falta de continuidade no processo de conscientização das massas era algo já apontado pelas avaliações e autocríticas realizadas pelo movimento a respeito das atividades desenvolvidas durante essa fase de consolidação. Contudo, como toda a esquerda, o CPC foi surpreendido pelo Golpe Militar de 1964, e o projeto foi prematuramente abortado.

João das Neves relata a Barcellos como foi a madrugada do golpe⁵⁸ e a manhã seguinte na sede da UNE; e quando indagado sobre o que mais incomodava à reação, se o poder da UNE, a atuação do CPC ou a influência do PC responde que tudo isso: “Era o CPC, a UNE, o PC, a emergência de uma possibilidade de modificação estrutural na sociedade brasileira. E, ao lado de tudo isso, o fato de que esse golpe vinha sendo longamente preparado” (p. 266).

Carlos Vereza⁵⁹ afirma que, à época da II UNE Volante, já havia sinais do golpe, mas que, como toda a esquerda naquele período, os membros do CPC não acreditaram que ele se viabilizaria. A falsa percepção de que o poder estava ao alcance das mãos, o excesso de

⁵⁸ A madrugada do 1º de abril de 1964.

⁵⁹ Carlos Vereza (1939): ator de teatro, cinema e televisão. Entrevistado, por Barcellos, aos 55 anos de idade (p. 129-136).

certezas fez, segundo Herbert de Souza⁶⁰, com que chegassem ao golpe totalmente despreparados e perplexos, sem armas, sem condições, sem saber o que fazer.

A derrota política trouxe o desaparecimento de registros do trabalho desenvolvido pelo CPC da história cultural. Muitos documentos importantes foram queimados quando a sede da UNE pegou fogo e o CPC, sua obra dramaturgica e sua ação teatral não foram devidamente reconhecidos pela história oficial do teatro. E, como enfatiza Costa, são poucos os estudos disponíveis sobre a experiência teatral do CPC, sendo que ainda não temos acesso ao conjunto do seu repertório, o que dificulta bastante qualquer pretensão analítica.

Quando Vianinha saiu do Arena e deu início ao processo que levaria à criação do CPC, explica a pesquisadora, tendo como estratégia “o abandono deliberado de um tipo de visibilidade (a propiciada pelo mercado estabelecido) em favor do trabalho (e da luta) pela produção de um outro tipo de visibilidade” – estratégia que para Costa foi mal compreendida até mesmo por Vianinha como uma perspectiva de “volta ao teatro amador” – ele já sabia dos riscos de perda de “visibilidade social”, associados à perseguição policial e demais recursos normalmente mobilizados contra atividades culturais que os governos como o de Lacerda costumam classificar de subversivas:

Vianinha sabia que numa perspectiva como essa não interessava, nem seria possível, conquistar ao mesmo tempo a atenção do público frequentador do TBC nas noites de sábado e da população trabalhadora urbana ou rural. Por isso sabia também que um trabalho assim não contaria com a atenção da imprensa especializada, à época o principal veículo de acesso ao público e à visibilidade já referidos. Uma consequência, menos imediata mas não menos factível no médio e longo prazos, é o desaparecimento daqueles trabalhos desenvolvidos nessa estratégia até mesmo dos registros da história cultural em caso de derrota política – exatamente o que aconteceu com o teatro do CPC*, [...] fenômeno não muito diferente do ocorrido na União Soviética, Alemanha, França, Inglaterra, Estados Unidos e outros países que conheceram a experiência do teatro de *agit-prop* (COSTA, 1996, p. 74-75).

* A contraprova disto encontra-se no livro de Décio de Almeida Prado, *O teatro moderno brasileiro* (1988). São dedicadas exatamente três páginas ao assunto (p. 98 a 101), sem uma linha sequer de análise sobre qualquer peça encenada pelo CPC. Por outro lado, somente com o fim da ditadura, e à custa de muito empenho pessoal, foi possível a Fernando Peixoto dar início à publicação dos textos que se salvaram do desastre político e do incêndio da UNE (ibidem, p. 195-196).

⁶⁰ Herbert de Souza (1935-1997): conhecido como Betinho, o sociólogo foi um dos fundadores da Ação Popular (AP), que dominava o movimento estudantil na época. Antes militou pela Juventude Estudantil Católica (JEC) e pela Juventude Universitária Católica (JUC). Entrevistado, por Barcellos, aos 58 anos de idade (p. 249-457).

Contudo, mesmo tendo seu projeto interrompido, documentos, peças e registros queimados, e ter sido excluído da história oficial do teatro, o CPC deixou marcas na história artística e cultural brasileira, como defende Gullar:

independente do que ele poderia ter sido, acho importante ressaltar o que o CPC propiciou. Mesmo tendo sido cortado como foi – junto, é claro, de toda atividade cultural e política de esquerda no país –, o CPC influenciou sobre o cinema, a música, a poesia e o teatro brasileiros. É claro que não atingimos nosso sonho de fazer a revolução, mas conseguimos, pelo menos, fazer com que a realidade brasileira merecesse mais atenção dos nossos artistas. Se há uma coisa que o CPC conseguiu foi isso: estimular o intelectual brasileiro, de forma geral, a pensar sobre a realidade do seu próprio país (p. 216).

Para Chico de Assis, a importância do CPC na história da nossa cultura está na plateia que formou e na criação de uma cultura marginal. Carlos Miranda aponta a importância do processo de formação que foi o CPC para todos os envolvidos e enfatiza que o Centro Popular de Cultura cumpriu a função de colocar a questão da participação do artista e seu compromisso com a realidade e com a transformação dessa realidade em primeiro plano na discussão da cultura brasileira.

O CPC fez com que artistas e intelectuais realizassem o seu trabalho levando em consideração às necessidades e à luta de seu povo; questionou a destinação da cultura; valorizou a prática de fazer teatro de rua, nas comunidades carentes e sindicatos, sendo referência imediata ou longínqua, de acordo com João das Neves, para quase todas as formas alternativas de produção cultural. E, sem dúvida, o CPC contribuiu para a discussão a respeito da forma, elaborando uma dramaturgia que soube incorporar recursos do teatro épico e do teatro de agitação e propaganda, para colocar em cena problemas da sociedade brasileira. Nelson Xavier explica que, até aquele momento, “o teatro brasileiro era um teatro em que o ator queria mostrar a sua emoção, mostrar ao espectador o que estava se passando por dentro”, e defende que eles foram os primeiros a “pensar em cena”, ou seja, a fazer o espectador entender o que estavam pensando (p. 381). Essa contribuição formal, muitas vezes desprezada pelos críticos, é o que buscamos entender por meio da análise de duas de suas obras.

1.6 RADICAIS OU REVOLUCIONÁRIOS?

O momento histórico, o processo de modernização do país, a situação política e a crença na perspectiva de fortes mudanças e de uma ruptura histórica – alimentada ainda mais pela vitória da Revolução Cubana, em 1959 –, a efervescência em busca de uma identidade nacional, o acesso de jovens de classe média a um conjunto de informações totalmente diferente do que caracterizava a geração anterior são apontados, conforme vimos nos depoimentos, como a atmosfera que possibilitou o surgimento de um movimento como o CPC.

Contudo, esse período apresenta mais contradições do que os depoimentos revelam. Roberto Schwarz salienta, no artigo *Cultura e Política: 1964-1969* (1978), que em maior ou menor grau, o arsenal ideológico dos governos Vargas, Kubitschek, Quadros e, particularmente, Goulart,⁶¹ e a própria atmosfera ideológica do país, estiveram envolvidos por uma “deformação populista do marxismo”: “posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? burocracia estatal?) das classes dominantes” (op. cit., p. 66).

Schwarz defende que no Brasil, antes de 1964, o socialismo difundido era forte em anti-imperialismo, mas fraco na propaganda e organização da luta de classes – o que pode ser comprovado pela política de aliança com a burguesia nacionalista, pregada pelo Partido Comunista – gerando um complexo ideológico combativo e ao mesmo tempo de conciliação de classes, ajustável com o populismo nacionalista: “O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer a sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária” (ibidem, p. 63). Tudo isso, explica Schwarz, era proveitoso para a burguesia populista, pois esta “precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do

⁶¹ Segundo Governo Vargas: 1951-1954.
Governo Kubitschek: 1956-1961.
Governo Quadros: 01/1961-08/1961
Governo Goulart: 1961-1964

nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores” (ibdem, p. 63).

O PC reconhecia no setor industrial, nacional e progressista um aliado, dentro da classe dominante, contra outra parcela da mesma classe, o setor agrário, retrógrado e pró-americano. Se o latifúndio, aspecto arcaico da sociedade brasileira, era o aliado principal do imperialismo, portanto inimigo principal da esquerda, todas as classes e os segmentos interessados no progresso do país deveriam unir-se para deter o inimigo em comum. No plano econômico e político, de acordo com Schwarz, resultou um projeto burguês de modernização e democratização: “mais precisamente, tratava-se de ampliação do mercado interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente.” E resultava no plano ideológico “uma noção de ‘povo’ apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpezinato, a intelligentzia, os magnatas nacionais e o exército” (ibdem, p. 65).

O que se dava no Brasil era mais um ciclo do processo de modernização conservadora,⁶² envolto por revoluções passivas, situação em que há a troca de poder entre a elite, entre as classes dominantes, sem a participação popular, o que aconteceria em 1964, com o Golpe Militar, assim como aconteceu em 1930 - “as elites fizeram um novo pacto de poder que novamente excluía as classes populares das benesses do progresso à brasileira” (BÔAS, 2009, p. 185).

Ao mesmo tempo em que o país se modernizava, conservava-se um pensamento arcaico. Schwarz afirma que no pré-golpe a direita, por meio de aplicações de capital e publicidade, já ativava “os sentimentos arcaicos da pequena burguesia”: “Marchas da família com Deus pela Liberdade”; petições contra divórcio, contra reforma agrária e contra comunização do clero (op. cit., p. 70). O golpe, afirma o crítico literário, apresentou-se, no conjunto de seus efeitos secundários, “como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc.” (ibdem, p. 71). Mas o governo que sai do golpe, mesmo pró-americano e antipopular, era moderno, contrariamente à pequena burguesia e à burguesia rural, que eram atrasadas. O que acontece então é a combinação do moderno e do

⁶² De acordo com Rafael Villas Bôas, a modernização conservadora se dá no Brasil por meio de três ciclos marcados pela “Revolução Verde”, pela Ditadura Militar e pela consolidação da Indústria Cultural (2009, p. 17).

antigo, a conjugação de duas etapas diferentes do desenvolvimento capitalista, como explica Schwarz, a combinação “das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga - e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições” (ibidem, p. 73). Assim, conclui o crítico

a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus próprios propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional de opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão (ibidem, p. 74).

Antes do golpe, no governo Goulart, sucedia-se uma vasta mobilização esquedizante, os debates públicos estavam centrados na reforma agrária, no imperialismo, no salário mínimo, no voto analfabeto e, como explica Schwarz, mal ou bem, esses debates resumiam “não a experiência média do cidadão, mas a experiência organizada dos sindicatos, operários e rurais, das associações patronais ou estudantis, da pequena burguesia mobilizada etc.” (ibidem, p. 71). E como Goulart apoiava-se mais e mais no PC, era natural que o Partido “chegasse à soleira da revolução acreditando no dispositivo militar da Presidência da República”, o que Schwarz chamou de “um engano bem fundamentado nas aparências” (ibidem, p. 65). Por sua vez, a direita “promovia ruidosamente o fantasma da socialização” (ibidem, p. 66), alertando para uma “ameaça comunista”. Mas o governo populista de Goulart temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. E, por conferir crédito à burguesia nacionalista e ao governo, o PC “chegou despreparado à beira da guerra civil” (ibidem, p. 65).

E é nesse período efervescente, repleto de contradições e de perspectivas de mudanças, quando, como diz Schwarz, “o vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização das empresas americanas etc.”, que se desenvolve o CPC. Jovens em sua maioria de classe média, muitos deles militantes do Partido Comunista, e que, entendendo as artes como terreno de discussão, reflexão e colocação de ideias, buscavam fazer parte da luta pela independência, pela autonomia, pelo desenvolvimento e pela transformação do país, por meio do *front* cultural.

Esse entendimento amplo da luta – ou dos problemas contra os quais se luta –, na escala de país ou nação como um todo, procurando também solucionar os problemas da nação

como um todo, é um posicionamento, de acordo com Antonio Candido, comum ao pensamento radical – pensamento que é por ele entendido como distinto do revolucionário.⁶³ Pensar os problemas nessa escala, aponta o crítico, faz com que os interesses próprios das classes subalternas não sejam localizados, e assim a realidade não é vista à luz da tensão entre essas classes e as classes dominantes. Dessa forma, o pensamento radical, com frequência, tende à harmonização e à conciliação, não às soluções revolucionárias, e assim, o radical opõe-se aos interesses de suas classes apenas até certo ponto.

Benjamin, em *O autor como produtor* (1994), ressalta a importância do escritor (do artista e do intelectual) refletir sobre sua posição no processo produtivo. Há autores de origem burguesa que produzem quase exclusivamente para o público burguês, mas não para agradar a essa classe ou apoiá-la, mas para enfraquecer a resistência da burguesia à luta dos trabalhadores. Contudo, há também autores que acreditam não ser suficiente enfraquecer a burguesia por dentro, sendo necessário combatê-la junto com o proletariado. O que observa Benjamin é “o fato de que mesmo a proletarização do intelectual quase nunca faz dele um proletário”. O intelectual burguês para se configurar como “intelectual revolucionário” deverá, antes de mais nada, aparecer como um traidor à sua classe de origem. Para o crítico, essa traição, no autor, “consiste num comportamento que o transforma de fornecedor do aparelho de produção intelectual em engenheiro que vê sua tarefa na adaptação desse aparelho aos fins da revolução proletária. Sua ação, assim, é de caráter mediador, mas ela libera o intelectual daquela tarefa puramente destrutiva”, daquela tarefa de enfraquecer a burguesia de dentro (BENJAMIN, 1994, p 135-136).

A tendência política de uma obra, defende Benjamin, “por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na

⁶³ “Pode-se chamar de radicalismo, no Brasil, o conjunto de ideias e atitudes formando contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou. [...] o radicalismo forma contrapeso porque é um modo progressista de reagir ao estímulo dos problemas sociais prementes, em oposição ao modo conservador. Gerado na classe média e em setores esclarecidos das classes dominantes, ele não é um pensamento revolucionário, e, embora seja fermento transformador, não se identifica senão em parte com os interesses específicos das classes trabalhadoras, que são o segmento potencialmente revolucionário da sociedade. [...] Mesmo que o *pensamento chegue* a um teor de ousadia equivalente à do pensamento revolucionário, em geral ele não produz *um comportamento* revolucionário. O revolucionário, mesmo de origem burguesa, é capaz de sair da sua classe; mas o radical, quase nunca. Assim, o revolucionário e o radical podem ter *ideias* equivalentes, mas enquanto o primeiro chega até a *ação* adequada a elas, isto nunca acontece com o segundo, que no geral contemporiza na hora da ruptura definitiva” (CANDIDO, 1990, grifos do autor).

qualidade de produtor” (ibdem, p. 125-126). Se as relações sociais estão ligadas às relações de produção, é necessário perguntar, orienta o crítico literário, como o objeto artístico se situa dentro das relações de produção da época, qual a função exercida pela obra no interior das relações artísticas de produção de uma época? Benjamin situa uma série de questões que podem orientar o autor no esclarecimento de seu papel como produtor:

Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia? Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será a tendência, e mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho. Por outro lado, quanto mais exatamente conhecer sua posição no processo produtivo, menos se sentirá tentado a apresentar-se como intelectual puro (ibdem, p. 136).

O CPC, em sua primeira e única realizada fase, tomou como público e parceiro estratégico, em busca de massificação, o meio estudantil universitário, atuando mais diretamente com um segmento da população que não representava as classes subalternas.⁶⁴ O seu contato com a classe trabalhadora urbana se deu, sobretudo, pelo viés da “arte *para* os grupos sociais”,⁶⁵ por meio dos sindicatos, ou seja, apenas para a vanguarda da classe operária. Nas apresentações de rua, o contato com as classes populares urbanas em geral se dava de forma mais ampla e menos passível de aferição das consequências e do estreitamento das relações. E com o campo, existiram as experiências do “teatro camponês”. Mas apenas com o meio universitário, na cidade do Rio de Janeiro e em outras cidades por meio das UNE Volantes, foi possível ampliar o âmbito da “arte *para* os grupos sociais”, até a “arte *com* os grupos sociais”, dando início a novos CPCs.

Contudo, como já foi situado, tudo isso fazia parte de uma primeira fase estratégica, de arregimentação de artistas e intelectuais, formação desses mesmos sujeitos e estabelecimento de vínculos com as classes populares. E, avaliando essa etapa, os integrantes do CPC perceberam como era necessário um entendimento das necessidades de classe: o teatro isoladamente tinha pouco poder para organizar os operários enquanto ativistas no *front* cultural, era preciso primeiro saber quais as necessidades urgentes daqueles trabalhadores, e daí surge o projeto futuro (e não realizado) de criação de “núcleos de cultura popular”, em

⁶⁴ Basta levar em consideração que apenas 1% da população estava nas universidades, problemática que a UNE e o próprio CPC levantaram na primeira UNE Volante, quando foi apresentado o *Auto dos 99%*.

⁶⁵ No viés da “arte com os grupos sociais” apenas um CPC foi criado em sindicato (no sindicato dos Metalúrgicos, na Guanabara).

bairros de concentração popular, de maneira que pudessem tomar conhecimento de quais são as necessidades e que atividades poderiam ser organizadas.

No que diz respeito ao teatro “*para os grupos sociais*”, temos um coletivo formado por jovens artistas e intelectuais de classe média pensando sobre o momento histórico em andamento, a realidade brasileira e seus problemas, o fazer teatral no Brasil, a acumulação e o desenvolvimento de uma experiência, e buscando construir um trabalho cênico que dê conta de todas essas questões, procurando formular esteticamente uma reflexão sobre elas, de maneira que pudessem levar tal discussão tanto ao público estudantil, quanto à classe operária, em sindicatos, e ao público das camadas populares, que alcançariam com os espetáculos de rua.

Ainda que possa ser identificado aqui um pensamento radical, no sentido usado por Candido, que não consegue representar os interesses finais dos trabalhadores, é preciso ressaltar a importância de ações desse tipo. Candido explica que,

em países como o Brasil o radical pode ter papel transformador de relevo, porque é capaz de avançar realmente, embora até certo ponto. Deste modo pode atenuar o imenso arbítrio das classes dominantes e, mais ainda, abrir caminho para soluções que, além de abalar a rija cidadela conservadora, contribuem para uma eventual ação revolucionária. Isso porque nos países subdesenvolvidos, marcados pela extrema desigualdade econômica e social, o nível de consciência política do povo não corresponde à sua potencialidade revolucionária. Nessas condições o radical pode assumir papel relevante para suscitar e desenvolver esta consciência e para definir as medidas progressistas mais avançadas no que for *possível*. Digamos que ele pode tornar-se um agente do *possível* mais avançado.

Portanto, no que tem de positivo o radical serve à causa das transformações viáveis em sociedades conservadoras como a nossa, cheias de sobrevivências oligárquicas, sujeitas ainda por muito tempo à interferência periódica dos militares. O radicalismo seria um corretivo da tendência predominante nessas sociedades, que consiste em canalizar as reivindicações e as reformas, deformando-as por meio de soluções do tipo populista, isto é, as que manipulam o dinamismo popular a fim de contrariar os interesses do povo e manter o máximo possível de privilégios e vantagens das camadas dominantes (CANDIDO, 1990, grifos do autor).

O CPC investe no fazer artístico engajado numa perspectiva da cultura como frente de luta, como um espaço onde o projeto de sociedade também está em disputa. Os intelectuais e artistas engajados, as classes trabalhadoras e as camadas populares, nessa óptica, devem se apropriar de outras formas estéticas que não as da elite, que não as formas hegemônicas.⁶⁶ O

⁶⁶ Como bem explica Alexandre Pilati, “hegemonia é um conceito desenvolvido por Gramsci. Nos *Cadernos do cárcere*, o pensador liga o termo hegemonia ao modo pelo qual a burguesia estabelece e mantém sua dominação. Essa dominação sustenta-se não apenas por uma organização da força mas por uma liderança moral e intelectual. Assim, segundo Gramsci a hegemonia de uma classe dominante é criada por uma textura hegemônica que envolve instituições, relações sociais e ideias. Têm papel decisivo nesse tecido hegemônico os intelectuais, de acordo com Gramsci” (PILATI, 2008, p. 37).

teatro é posto como lugar de formação, educação e politização, para quem faz e para quem assiste. No fazer teatral do CPC, conteúdo e forma, em relação dialética, buscam romper com o teatro elitista. E se, como afirma Candido, o nível de consciência política do povo, nos países marcados pela extrema desigualdade econômica e social, não corresponde à sua potencialidade revolucionária, a ação de coletivos radicais, que trabalham numa perspectiva de formação de massa crítica, possui um importante papel transformador. Sobretudo, se levarmos em consideração que as próximas fases de ação e produção previstas pelo CPC teriam como objetivo promover a socialização dos meios de produção intelectual e artística, buscando caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo.

E ainda que nosso trabalho não tenha o intuito de entrar no debate sobre as conceituações de cultura popular – ou mesmo de povo – vale a pena trazer para a discussão o que Stuart Hall aborda sobre o tema em *Notas sobre a desconstrução do “popular”* (2003), na tentativa de entender em que sentido a atuação do CPC pode ter sido popular e como esse movimento radical pode ter contribuído para a batalha no *front* cultural:

O campo da cultura deve ser encarado como campo de batalha, arena onde se dá resistência ou consentimento. De acordo com Stuart Hall, o capital tem “interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital” e sua manutenção exigem “um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de re-educação no sentido mais amplo” (HALL, 2003, p. 231-232). Segundo Hall, não é possível compreender “a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes”, é necessário levar em consideração “como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante” (ibidem, p. 236-237), não existindo “um estrato ‘autêntico’, autônomo e isolado de cultura da classe trabalhadora” (ibidem, p. 234), e levando em conta que de tempos em tempos os conteúdos das categorias “popular” e “não popular” mudam. Dessa forma, o que mais importa é “o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela” (ibidem, p. 242).

A definição de cultura popular, por qual opta Stuart Hall, parte de uma relação estabelecida entre os termos “popular” e “classe”, ou seja, cultura popular é aqui tratada numa perspectiva de classe ou de luta de classe:

Essa definição considera, em qualquer época, as formas de atividades cujas raízes se situem nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva⁶⁷ tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam “cultura popular” em tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. Trata-as como um processo: o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas. Em seu centro estão as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura – isto é, a questão da luta cultural e suas muitas formas. Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia (ibdem, p. 241).

O crítico cultural identifica complexas relações entre os termos “popular” e “classe”:

não existe uma relação direta entre uma classe e uma forma ou prática cultural particular. Os termos “classe” e “popular” estão profundamente relacionadas entre si, mas não são absolutamente intercambiáveis. [...] O termo ‘popular’ indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete. É o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é “o povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco de poder.

O povo versus o bloco do poder: isto, em vez de “classe contra classe”, é a linha central da contradição que polariza o terreno da cultura. A cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco do poder (ibdem, p. 245).

[...]. A capacidade de *constituir* classes e indivíduos enquanto força popular – esta é a natureza da luta política e cultural: *transformar* as classes divididas e os povos isolados – divididos e separados pela cultura e outros fatores – em uma força cultural popular-democrática. (ibdem, p. 246).

Para Hall, quando nos constituímos “como uma força contra o bloco de poder” criamos historicamente a possibilidade de se “constituir uma cultura genuinamente popular”. Mas, “se não somos constituídos assim, seremos constituídos como o oposto disso: uma força populista eficaz, que diz ‘sim’ para o poder”. Dessa forma, a cultura popular é entendida como “um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada [...] É a arena do consentimento ou da resistência”. O crítico defende que a cultura popular importa

⁶⁷ De acordo com Stuart Hall, a definição descritiva entende a cultura popular como todas as “coisas que ‘o povo’ faz ou fez”, como tudo aquilo “que define seu ‘modo característico de vida’”, sem apresentar como “princípio estruturador do ‘popular’ [...] as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da ‘periferia’”, e sem ter claro que os conteúdos de cada categoria (“popular” e “não-popular”) mudam de tempos em tempos (HALL, 2003, p. 239-240).

não por ser “a esfera onde o socialismo ou uma cultura socialista – já formada – pode simplesmente ser ‘expressa’”, mas por ser “um dos locais onde o socialismo pode ser constituído” (ibidem, p. 246).

No texto *O carácter popular da arte e a arte realista*, Brecht também traz uma definição de cultura popular:

O nosso conceito de carácter popular da arte refere-se a um povo que não só participa plenamente no desenvolvimento histórico, como se apodera dele, o acelera, o determina. Referimo-nos a um povo que fazendo História, se transforma a si mesmo, e consigo, o mundo. Um povo combativo, implica um conceito combativo popular. Ser popular significa:

- ser compreensível para as largas massas, adaptar e enriquecer as suas formas de expressão;
- adaptar e consolidar o seu ponto de vista;
- representar a parte mais progressiva do povo, de forma que esta possa tomar a direcção da sociedade e, por conseguinte, ser compreensível também para a outra parte do povo;
- familiarizar-se com as tradições e desenvolvê-las;
- transmitir à parte do povo que aspira ao papel dirigente, as conquistas positivas dos que hoje detêm o poder (BRECHT, 1973 , p. 10).

Para Kátia Paranhos, a partir dos anos 1960, no Brasil, fazer um teatro popular significava, para inúmeros grupos, “assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial – o teatrão – e ao regime político” (2005, p. 104). Se entendermos cultura popular como terreno de luta, podemos dizer que o CPC desenvolveu um projeto político-artístico dentro de uma perspectiva de cultura popular, no sentido de resistência e combate ao bloco de poder.

O CPC, rompendo com o mercado artístico ou com a arte comercial e ligando-se a uma entidade de massa, buscou outro meio de produção artística, procurando trabalhar de forma coletiva. Em sua dramaturgia construiu reflexões sobre a situação brasileira e latino-americana da época; colocou em cena operários, camponeses, o movimento estudantil, moradores da favela, numa perspectiva de classe; teatralizou fatos políticos, tratou de temas como imperialismo, petróleo e questão agrária. E, se rompeu com o teatro burguês no âmbito do conteúdo, também rompeu, conseqüentemente, com as formas oficiais, com o padrão hegemônico, com a estética burguesa. Fez agitação e propaganda, bebeu do Teatro de Revista, aprendeu com a linguagem das camadas populares. Buscou refuncionalizar o teatro.

Para os integrantes do movimento, de acordo com Gullar, o que o CPC fazia era arte popular porque estava voltada para o povo com objetivo de auxiliar esse mesmo povo a

transformar a sociedade. Para ele, segundo Silvana Garcia, a arte popular é, antes de mais nada, “tomada de consciência da realidade brasileira”, pois está atrelada à compreensão de “suas profundas raízes sociais”. Em consonância com esse pressuposto, a arte popular é, necessariamente, uma ruptura com “as tendências em voga” e com o aparato de produção da cultura burguesa (GARCIA, 2004, p. 108). Chamada também pelo Centro Popular de Cultura de “arte popular revolucionária”, a sua arte tinha como objetivo contribuir para que homens e mulheres se instituíssem como sujeitos da história. E o Relatório do CPC aponta como ainda mais importante do que fazer cultura popular propriamente, chamar a atenção para a necessidade da cultura popular como frente de luta pela libertação nacional.

Fernando Peixoto, no início da década de 1980, no texto “Quando o povo assiste e faz teatro”, salienta a importância do teatro popular como uma questão política:

Existe uma arte revolucionária, que não deixa de ser arte por assumir a tarefa prioritária de transformar a sociedade. Que, enquanto arte, sabe que sua eficácia política está na razão direta de sua riqueza artística. (...) Ela faz da urgência de transformar a estrutura social, a partir de seus fundamentos econômicos, uma necessidade primeira: faz da atividade artística uma arma de conhecimento e reflexão. (...) Teatro popular é uma questão política: não pode ser compreendido fora da batalha pela democracia e pelo socialismo (apud PARANHOS, 2005, p. 102).

Ainda assim, como vimos, posteriormente ao fim do CPC, muitos de seus integrantes renegaram aquela experiência, sobretudo no que diz respeito à agitação e propaganda, o que nos leve a crer que muitos cepecistas foram o que Candido chama de radicais de ocasião.⁶⁸ Contudo, se o rumo da história houvesse sido outro, se o golpe de 1964 não tivesse pego a esquerda despreparada e abortado a experiência do CPC, talvez o comportamento dos cepecistas fosse outro, talvez ocorresse um aprofundamento da consciência da tensão de classes e uma maior identificação com os anseios e necessidades das classes trabalhadoras, e alguns se tornassem radicais permanentes, ou quem sabe, até mesmo revolucionários. Ou quiçá, seria uma experiência revolucionária desencadeada por artistas e intelectuais radicais das várias estirpes. Mas ainda que o CPC estivesse fadado a ser apenas um movimento radical, sem consequências revolucionárias, desqualificá-lo pura e simplesmente é reflexo da persistência de uma mentalidade conservadora. Aquela foi, sem dúvida, uma experiência potente, com apontamentos de que a fase que se sucederia, se não houvesse sido bruscamente interrompida,

⁶⁸ Antonio Candido divide os radicais em ocasional, passageiro ou permanente.

assumiria contornos mais radicais, levando em consideração os interesses das classes trabalhadoras e municiando as classes populares dos meios de produção artísticos contra-hegemônicos, tornando ainda maior o embate no *front* cultural.

II PARTE

A PRÁTICA DRAMATÚRGICA DO CPC ANÁLISE DE OBRAS

2 TEATRO E AGITPROP: UMA ANÁLISE DE *O PETRÓLEO FICOU NOSSO*

2.1 INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS E TEÓRICAS

Na busca que o CPC empreendeu por uma dramaturgia e uma encenação que conseguissem colocar em cena problemas da sociedade brasileira, mobilizando tanto o conteúdo quanto a forma, no intuito de elaborar uma arte engajada que contribuísse para a educação e organização das massas e também dos artistas e intelectuais mobilizados em tal empreitada, há referências estéticas importantes a serem consideradas.

A busca por uma arte que correspondesse aos anseios do povo e aos ideais da revolução socialista foi muito marcante na Rússia e na Alemanha, no final da década de 1910 e na década de 1920.

Na Rússia, após a Revolução Socialista de 1917, os fatos políticos, unidos a experiências de popularização do teatro no sentido de maior acessibilidade aos espetáculos e de um teatro feito por e para trabalhadores, acabam por propiciar o surgimento do teatro de natureza política, e a necessidade de formas alternativas de comunicação e de mediação entre o novo Estado Revolucionário Russo e a população, no empenho de mobilização, fizeram com que se iniciasse a configuração de estratégias de “agitação e propaganda artística”.⁶⁹ Com a Revolução, mudaram as ideias e os conteúdos da arte, suas formas e métodos e o público para quem ela se dirigia. A arte soviética tornou-se ativamente envolvida na luta pela transformação do país, o sentido de luta de classes fez-se evidente no teatro de agitação e propaganda. E esse teatro que vai da agitação à propaganda, explica Silvana Garcia, vai

da arregimentação e da mobilização em torno de objetivos imediatos da Revolução (conquista definitiva dos territórios ocupados pelos contra-revolucionários, combate emergencial às consequências da guerra civil como a carência de alimentos, e divulgação dos acontecimentos), para a construção do socialismo soviético (edificação dos costumes socialistas, encorajamento das cooperativas e elevação da produtividade) (2004, p. 12).

⁶⁹ Silvana Garcia explica que “em uma Rússia marcadamente analfabeta, apenas parcialmente eletrificada e em crise de materiais como papel, as formas alternativas de comunicação e informação devem surgir com a mesma urgência com que se impõe a necessidade de vitória definitiva das forças que tomaram o poder” (2004, p. 5).

Algumas das características desse teatro são: a apresentação das massas como herói; a importância da participação do público para além de meros espectadores; a subversão das formas tradicionais de teatro ou a negação dos procedimentos consagrados do teatro tradicional, começando pela rejeição dos artifícios ilusionistas e por explicitar a manipulação dos recursos cênicos. Além disso, é marcante o vínculo com a história presente e o intuito de informar, educar e mobilizar para a ação. Os grupos de agitprop, explica Garcia, assumem a tarefa de multiplicação, posto que era necessário atingir um maior número de espectadores no menor espaço de tempo possível, então, desenvolvem uma grande capacidade de autorreprodução.

O teatro de agitação e propaganda, aponta a autora

é, ao mesmo tempo função e estratégia: cumpre papel de disseminador dos ideais da Revolução, enquanto organiza e alimenta a ação cultural dos trabalhadores, consolidando, conseqüentemente, a própria Revolução. Subsidiariamente, essa ação cultural conduz a uma formulação estética que engendra um conceito original de teatro. Ou seja, elege novas formas que estabelecem uma nova ideia de teatro (2004, p. 20).

É dessa experiência na Rússia que surgem os fundamentos do agitprop praticado também em outros países. Na Alemanha, a radicalização da proposta política de um teatro operário concretiza-se ao final da I Guerra, com Erwin Piscator. Por razão de sua prática do teatro como arma de propaganda política, de seus pressupostos teóricos e de suas inovações cênicas, Piscator não só exerceu influência sobre o agitprop alemão, como pode ser considerado o iniciador desse teatro na Alemanha. Outra grande referência do teatro político na Alemanha é o teórico, encenador e dramaturgo Bertolt Brecht. Ambos são responsáveis pela elaboração de uma nova forma teatral conhecida como teatro épico. E todo trabalho teatral que se pretende político deve levar em consideração esses dois importantes encenadores alemães.

O CPC, para desenvolver um teatro engajado, um teatro militante, incorpora tanto recursos do teatro épico quanto do teatro de agitação e propaganda,⁷⁰ pois a forma do drama burguês – a forma dramática –, predominante no Brasil naquele período, não correspondia a seus anseios político-teatrais. Peixoto chega a afirmar que Piscator e Brecht foram as duas “bíblis” do teatro político que caíram nas mãos do CPC. Chico de Assis declara que, na

⁷⁰ Inclusive, de acordo com Silvana Garcia, o agitprop com força de permanência e alcance só surge no Brasil com o CPC (2004, p. 101).

época da montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, já estava animado por Bertolt Brecht e Erwin Piscator.

Antes mesmo da criação do Centro Popular de Cultura, em 1961, já foi possível, para os futuros membros do CPC e outros artistas brasileiros, por meio do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, em abril de 1958, como expôs Iná Camargo Costa, travar contato com questões relacionadas ao teatro de Piscator.

Piscator, ao voltar da guerra, entende que era necessário um teatro que retratasse a realidade, com toda a violência da guerra. Compreendendo a concepção da neutralidade na arte como uma concepção burguesa, acreditava na necessidade de desenvolver um teatro comprometido com a luta pela libertação da classe trabalhadora. Para isso, o palco deveria refletir a vontade do proletariado em luta por uma nova ordem mundial. O teatro, se pretendesse ser um teatro atual e representativo daquela geração, não poderia mais dar vazão a outros impulsos que não originados de forças políticas, econômicas e sociais. As cenas particulares deveriam ser elevadas ao histórico, ou seja, ao político, ao econômico e ao social, como ideia fundamental de toda ação cênica, pois somente assim poderiam unir o palco às suas vidas. E é ao desenvolvimento desse teatro que o encenador alemão irá se dedicar.

Com intuito de realizar um teatro que, voltado para a razão do espectador, trouxesse esclarecimento e reconhecimento, Piscator introduziu na cena moderna alemã elementos técnicos como projeção de fotografias das personagens reais, que eram representadas no palco, e de sequências de documentários cinematográficos, emprego de *slogans* escritos e projeções de textos como elemento de ligação entre as cenas, coros falados – recurso bastante utilizado pelo agitprop alemão – esteiras transportadoras (ou faixas correntes), praticáveis e plataformas sobre disco giratório, palco simultâneo, tornando o cenário polivalente e funcional, despido de qualquer elemento decorativo, e também um novo estilo de representação, descrito por Piscator como “distante da caricatura, do esboço apenas externo dos caracteres, distante igualmente da caracterização superdiferenciada, descritiva até nas derradeiras ramificações da alma” (1968, p. 97-98), a fim de realçar a proporção épica das peças encenadas e enfatizar o conteúdo político.

Muitas vezes, os telões que compunham os cenários eram pintados às pressas, e um episódio envolvendo o atraso na confecção de um telão contribuiu para a incorporação de

interrupções das cenas, fazendo atores e atrizes distanciarem-se de seus papéis e abrindo espaço para o diálogo com a plateia. Assim relata Piscator:

John Heartfield, que se havia incumbido de preparar um telão para *O Mutilado*, como sempre o fez com grande atraso; com ele enrolado e metido debaixo do braço, apareceu à porta de entrada da sala, quando já nos encontrávamos na metade do primeiro ato. O que se seguiu poderia ter se afigurado uma ideia minha, mas foi coisa inteiramente involuntária. Heartfield: “Erwin, pare! Estou aqui!” Atônitos, voltaram-se todos para aquele homenzinho, de rosto avermelhado, que acabava de entrar. Não sendo possível continuar o trabalho, levantei-me, abandonando por um instante meu papel de mutilado, e gritei: “Por onde andou você? Esperamos quase meia hora (murmúrio de assentimento no público) e, por fim, começamos sem o seu trabalho.” Heartfield: “Você não mandou o carro, a culpa é sua! Corri pelas ruas. Nenhum bonde me aceitou; o telão era demasiado grande. Finalmente, consegui pegar um, mas tive de ficar no estribo, de onde quase cai!” (crescente hilaridade no público). Interrompi-o: “Fique quieto, Jonhny, precisamos continuar o espetáculo.” - Heartfield (extremamente excitado): “Nada disso, antes vamos erguer o telão!” Como ele não cedesse, voltei-me para o público, perguntando-lhe o que se devia fazer: se queria que continuássemos o espetáculo ou se devíamos pendurar antes o telão. A grande maioria decidiu pela última solução. Deixamos cair o pano, montamos o telão e, para contentamento geral, recomeçamos o espetáculo! (Hoje considero John Heartfield o fundador do Teatro Épico) (op. cit., p. 53).

Posteriormente, a definição do nome “teatro épico” foi atribuída a Piscator e também a Brecht. Assim, encontramos no *Dicionário de Teatro*:

Na década de vinte, BRECHT, e, antes dele, PISCATOR deram este nome a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassam a dramaturgia clássica, “aristotélica”, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação. [...] A tendência do teatro, a partir do final do século XIX, é integrar a sua estrutura dramática os elementos *épicos*: relatos, supressão da tensão, ruptura da ilusão e tomada da palavra pelo narrador, cenas de massa e intervenções de um coro, documentos entregues como num romance histórico, projeções de fotos e de inscrições, *songs* e intervenções de um narrador, mudanças à vista de cenário, etc. (PAVIS, 2005, p. 130-131).

Peter Szondi, a partir de um texto de Brecht,⁷¹ enumera de forma bastante didática as diferenças fundamentais entre o teatro dramático, forma fundamentada no diálogo intersubjetivo, e o teatro épico:⁷² enquanto na forma dramática o teatro “incorpora” um processo e envolve o espectador em uma ação, na forma épica o teatro narra um processo e faz do espectador um observador; a primeira possibilita sentimentos e transmite vivências aos espectadores, deslocando-os para dentro da ação, enquanto a segunda transmite conhecimentos, forçando os espectadores a tomarem decisões e contrapondo-os à ação; uma

⁷¹ Observações sobre a ópera “Ascensão e queda de Mahagonny”, publicado em 1931.

⁷² Essas diferenças não são oposições absolutas, mas mudanças de peso ou deslocamento de tônica, até mesmo porque não podemos falar na existência de formas puras.

trata o ser humano como imutável, a outra como mutável e modificador; em uma cria-se expectativa sobre o desfecho, na outra sobre o andamento; na forma dramática as cenas são postas uma em favor da outra e os acontecimentos têm um curso linear, na forma épica as cenas são independentes e os acontecimentos não são lineares; na primeira o pensamento determina o ser, na segunda o ser social determina o pensamento (SZONDI, 2003, p. 134-135).

A forma dramática parte da reprodução das relações intersubjetivas, por isso é fundamentado no diálogo, ou seja, na comunicação intersubjetiva. Seu palco, conhecido como “palco mágico” ou ilusionístico, encoberta os procedimentos teatrais, esconde a maquinaria, dando ao espetáculo vida própria. Esta forma é fechada em si e, sendo assim, está subordinada às unidades de tempo e espaço. Seu tempo é sempre presente, uma sucessão de presentes, portanto, sua estrutura temporal é linear, ou seja, há uma continuidade temporal das cenas. De maneira análoga se dá a exigência da unidade de espaço ou lugar: o entorno espacial deve ser eliminado da consciência do espectador. E o universo adequado à forma dramática é o da esfera privada.⁷³

Já a forma épica incorpora elementos narrativos – como cartazes e títulos, por exemplo, ou mesmo a presença de um narrador (ou do eu-épico) – e revela os procedimentos e recursos teatrais. Seu decurso temporal não é linear, ou seja, há uma descontinuidade temporal das cenas, assim como há uma descontinuidade espacial, com frequentes mudanças de cena. À forma épica corresponde a esfera pública e os acontecimentos historicizáveis.

O teatro épico brechtiano, explica Maria Sílvia Betti, rompe com o padrão de representação que separa eventos coletivos de acontecimentos individuais, recontando estes enquanto históricos e assim concretiza “uma nova estética a partir do marxismo e da dialética como modos de pensar inteiramente novos” (2005, p. 98).

De acordo com Benjamin, o teatro épico parte da tentativa de alterar as relações funcionais entre palco e plateia, texto dramático e representação, diretor e atores:

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

⁷³ Para melhor compreensão do que é a forma dramática e das mudanças que se processam até configuração da forma épica, recomenda-se a leitura de SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

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 à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo (2008, p. 79).

Benjamin aponta o teatro épico brechtiano como um modelo teatral que “conduz consumidores à esfera da produção”, ou seja, como um teatro que tem a “capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores” (2008, p.132). Brecht, esclarece o crítico, não alimenta simplesmente o aparelho teatral existente, mas altera as relações de produção. O teatro brechtiano, em vez de competir com o cinema ou com o rádio, tornando-se dependente de efeitos refinados, de um grande número de figurantes, de máquinas complicadas, aprende com um e outro e confronta-se com esses veículos. Para os fins desse confronto, explica Benjamin:

Brecht limitou-se aos elementos mais primitivos do teatro. Num certo sentido, contentou-se com a tribuna. Renunciou a ações complexas. Conseguiu, assim, modificar a relação funcional entre o palco e o público, entre o texto e a representação, entre o diretor e os atores. O teatro épico, disse ele, não se propõe a desenvolver ações. Mas representar condições. Ele atinge essas condições [...] na medida em que interrompe a ação. Recordem-se as canções, cuja principal tarefa é interromper a ação. Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado. [...]

A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. [...] as condições [...] não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das sequências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel (ibidem, p. 133).

Mais do que representar condições, explica o filósofo, o teatro épico as descobre. E a descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos. De acordo com Benjamin, a interrupção da ação está, para o teatro épico, no primeiro plano. Até mesmo o texto do teatro épico, muitas vezes, apresenta como uma de suas principais funções “interromper a ação, e não ilustra-lá ou estimula-lá” (ibidem, p. 80).

As cenas devem ser episódicas, contendo valor para o todo, mas também encerrando valor próprio, independente das cenas anteriores. O ator deve mostrar ou demonstrar um papel ao mesmo tempo em que mostra a si mesmo, não deve fundir-se ao papel ao ponto de ocultar as diferenças existentes entre um e outro, ao ponto de encobrir as contradições. O que, para Benjamin, é o mandamento mais rigoroso desse teatro: “quem mostra – o ator como tal – deve ser ‘mostrado’” (BENJAMIN, op. cit., p. 88). Uma peça de teatro épico deve possibilitar o entendimento de que o que é mostrado em cena “pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente diferente” (ibidem, p. 84) e não deve se limitar a transmitir, e sim produzir conhecimentos.

Tais procedimentos do teatro brechtiano visam produzir o efeito de distanciamento, um dos elementos essenciais do teatro épico de Brecht, sintetizado em *A Cena de Rua*,⁷⁴ fragmento de *A Compra do Cobre* (1938), da seguinte maneira:

trata-se aqui de uma técnica que permite dar aos processos a serem representados o poder de colocar homens em conflito com outros homens, proporcionar o andamento de factos insólitos, de factos que necessitam de uma explicação, que não são evidentes, que não são simplesmente naturais. O objectivo desse efeito é fornecer ao espectador uma crítica fecunda, colocando-se do lado de fora da cena para que adquira um ponto de vista social (BRECHT in BORIE, 2004, p. 474).

Distanciar, como explica Rosenfeld, “é ver em termos históricos”, ou, como consta no *Dicionário de Teatro*, o efeito de distanciamento possibilita estranhar algo que é conhecido, permitindo reconhecer o objeto e ao mesmo tempo tê-lo como não-natural. Pavis esclarece que, para Brecht,

“uma reprodução distanciada é uma reprodução que permite seguramente reconhecer o objeto reproduzido, porém, ao mesmo tempo, torná-lo insólito” (*Pequeno Organon*, 1963, § 42). O distanciamento é “um procedimento que permite descrever os processos representados como bizarros” (1972, p. 353). “O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica. [...]. Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho” (*Pequeno Organon*, 1963, § 42) (ibidem, p. 106).

A influência do teatro épico, de Brecht, de Piscator, no fazer teatral do CPC, pode ser percebida em suas obras, contudo, por meio do material disponível, não fica evidente como se deu ao certo a mediação dessa influência. Um estudo sobre a recepção da proposta teatral de Piscator no Brasil parece ainda não ter sido realizada e, fora algumas declarações, pouco se tem registrado sobre o acesso, o estudo e o debate acerca da teoria e das obras desse

⁷⁴ Escrito teórico de Brecht, “A Cena de Rua” configura-se como modelo-base de uma cena de teatro épico.

encenador por parte do CPC. Ainda hoje, temos apenas um livro de Erwin Piscator traduzido para o português, *O Teatro Político*, escrito em 1930, mas publicado no Brasil somente em 1968. Já a respeito da influência de Brecht, sabe-se que a primeira montagem profissional de uma peça sua no Brasil aconteceu em 1958, em São Paulo, com montagem de *A alma boa de Setsuan*, pelo grupo Teatro Popular de Arte, no Teatro Maria Della Costa, mas que o livro de ensaios *Teatro Dialético* só foi traduzido aqui em 1967.⁷⁵ Apesar da primeira encenação de *A alma boa de Set-Suan* ter acontecido em 1958, com a Companhia do Teatro Maria Della Costa, Décio de Almeida Prado é enfático ao afirmar que a influência brechtiana no Brasil tem início com a peça de Augusto Boal, *Revolução na América no Sul* (1961):

A inflexão anti-realista que *Revolução na América do Sul* imprimiu ao Arena marcava o início da influência de Brecht no Brasil. (...) Brecht afastava-se do realismo, enquanto processo artístico, para analisar mais a fundo a própria realidade. O chamado alienamento era efetivamente um modo diverso de aproximação. Ele dava alguns passos para trás, e sugeria aos atores e ao público que fizessem o mesmo, para enxergar o mecanismo social e não os indivíduos (PRADO apud BÔAS, 2009, p. 31).

Para Bôas, essa peça “delimita um patamar a partir do qual o teatro brasileiro passa a incorporar técnicas, formas e temas estrangeiros em síntese com a evolução interna da matéria teatral, viabilizando a elaboração de um ponto de vista dialético sobre o impasse da formação nacional, por meio da síntese de tendências particularistas e universalistas (ibidem, p.36).

O pesquisador observa, referindo-se a um depoimento de Fernando Peixoto,⁷⁶ que a recepção do teatro épico funcionou como contraponto, em maior ou menor escala, à concepção do realismo entendida aos moldes dramáticos⁷⁷ e afirma que com *A mais valia vai*

⁷⁵ Para mais informações sobre a bibliografia brasileira de Brecht – traduções e estudos críticos – e sobre a montagem de suas peças no Brasil até 1987, conferir o apêndice de BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp. 258-284.

⁷⁶ “O que buscávamos era um confronto mais próximo, mais direto e mais transformador da realidade. Mas o realismo em forma de trabalho nos fazia cair só dentro do indivíduo. As situações ficavam em nível interno, não se sabia muito bem como se sair delas. Foi mais ou menos nesse momento que Brecht apareceu” (PEIXOTO apud BÔAS, op. cit., p. 32).

⁷⁷ O realismo – no teatro – é aqui entendido como a ilusão de realidade em cena, ou seja, no teatro realista, como explica Pavis, “o meio cênico é reconstituído de modo a enganar sobre sua realidade (2005, p. 327). Buscando dar conta da realidade psicológica e social das personagens, o realismo dramático é calcado na individualização das personagens e na construção de conflitos intersubjetivos, tendo o diálogo como veículo da ação. O crítico Décio de Almeida Prado explica que o Realismo teatral, “pelo menos tal como foi entendido entre nós, é o inverso do que viria a ser o Naturalismo: é otimista, espiritualista, comprazendo-se em descrever sentimentos elevados, em reconhecer no homem as melhores qualidades” (PRADO apud BÔAS, 2009, p. 24).

Portanto, quando nos referimos ao teatro realista, não estamos reportando-nos aqui ao realismo épico de Brecht, e sim ao realismo ao qual ele também se opõe. O teatrólogo alemão reclama outro entendimento de realismo: “Não devemos deduzir o conceito de realismo a partir de determinadas obras já existentes, mas sim utilizar livremente todos os meios, velhos ou novos, de eficácia ‘comprovada’ ou não, vindos da arte ou de

acabar, seu Edgar (1961), peça que possibilitou a criação do CPC, Vianinha supera o limite do realismo calcado na forma dramática de representação da realidade.

Conforme observa Maria Sílvia Betti,

Vianinha pertence à primeira geração de dramaturgos brasileiros a travar contato com o teatro brechtiano e a descobrir nele perspectivas potencialmente capazes de resolver impasses que se apresentavam quanto à representação dramática e ao papel do teatro. Isso ocorreu num momento em que, historicamente, o país ingressava numa nova fase de desenvolvimento capitalista sem ter, porém, superado contradições relativas à sua estrutura econômica e administrativa, ao processo de industrialização em curso e às questões da terra (2005, p. 92-93).

A autora aponta os Seminários de Dramaturgia do Arena e a peça *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, como desencadeadores da renovação dramática que floresceu no Brasil nos fim dos anos 1950. Mas ao mesmo tempo em que *Black-tie* “representou um influxo transformador considerável ao trazer à cena operários e moradores de favelas [...], ao escolher como tema questões de caráter histórico e coletivo como greves e conflitos de classe, essa renovação esbarrou em alguns limites formais importantes” (ibidem, p. 93). Forma estética e matéria representada não eram compatíveis, ou seja, a temas e questões épicas foi conferido um tratamento dramático, chegando a um verdadeiro impasse: uma peça sobre uma

outras fontes, para colocar nas mãos dos homens uma realidade viva que possam transformar. Devemos ter o cuidado de não qualificar apenas de realista uma forma historicamente determinada do romance, pertencente a uma época, a de Balzac ou de Tolstói, estabelecendo assim, para a definição de realismo, critérios exclusivamente formais, literários. Não falaremos então de uma forma realista de escrever apenas nos casos em que, por exemplo, ‘tudo’ se ofereça aos nossos sentidos, exista um ‘clima’ e o desenvolvimento da fábula conduza a que os personagens mostrem a sua interioridade. O nosso conceito do que é realista deve ser amplo e político, livre em matéria de estética e desligado de toda a espécie de convenções”. Para Brecht, ser realista significa “apresentar o sistema da causalidade social; escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontra a sociedade humana; destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento; ser concreto e possibilitar a abstração.” E para realizar tais fundamentos, o autor afirma ser permitido “que o artista utilize toda a sua fantasia, toda a sua originalidade, todo o seu humor, toda a sua capacidade criadora” (1973, p. 10).

Rafael Villas Bôas observa que, no teatro brasileiro, a busca por essa proposta de forma realista pautada por Brecht, tendo como pressuposto o ponto de vista dos trabalhadores, começa com *Eles não usam black tie* (1958), de Guarnieri, peça em que problemas de trabalhadores são trazidos a primeiro plano, contudo, havendo um choque com a forma dramática da obra, incapaz de representar questões de ordem coletiva (BÔAS, op. cit., p. 30).

O realismo reivindicado pelos dramaturgos brasileiros, explica Rafael, “dizia respeito a uma procura de temas e problemas brasileiros”, mas “os limites estéticos dessa proposta artística foram percebidos e, em parte, superados” (BÔAS, op. cit., p. 96). Em “O artista diante da realidade”, Vianinha, que buscava, além de temas brasileiros, uma “forma nacional da arte de representar”, argumenta: “Não podemos mais fotografar a realidade aparente – é preciso apanhá-la em geral, em movimento, através de uma forma nacional, de uma língua nacional que precisa sintetizar em si as aparentes contradições da realidade. É o momento de coordenar e sintetizar a aparente contradição e dualidade em que nos representamos. A contradição precisa se tornar uma. Isto é tarefa de um teatro brasileiro, que precisa inventar uma forma e uma língua que possa expressá-lo e comunicar suas vivências mais inauditas – mais novas e insólitas” (1999, p. 68). Portanto, Vianinha percebia os limites do realismo dramático e apontava a necessidade de se inventar uma nova forma para figurar criticamente a realidade.

greve que não consegue pôr a greve em cena. Alguns limites formais serão percebidos com agudeza por Vianinha antes da formação do CPC, “durante a criação e discussão de sua primeira peça profissional, *Chapetuba Futebol Clube*, de 1959”, menciona Betti (2005, p. 93). “E foi o contato com o teatro épico de Brecht e com o ‘teatro político’ de Piscator que veio abrir novas perspectivas de criação no sentido de superar o impasse que se apresentava” (ibidem, p. 93).

São as ferramentas épicas que, durante os anos de existência do CPC, ressalta Betti, deram a seus integrantes elementos importantes de concepção, tanto nos esquetes de teatro de rua, de natureza agitativa, quanto nas peças mais longas e destinadas a apresentações em espaços fechados. No que diz respeito ao teatro de rua do CPC, “que na verdade é teatro de sindicatos, faculdades, associações de bairro e rua”, Vianinha afirma que

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 permite a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitem sempre uma mudança de tom do espetáculo⁷⁸ (1999, p. 98).

⁷⁸ O Teatro de Revista, explica Delson Antunes, foi implantado no Brasil durante a segunda metade do século XIX. O modelo original dessa forma de teatro musical era francês, “mas os temas e tipos representados eram locais, retirados do cotidiano das ruas do Rio de Janeiro, a capital do Império” (ANTUNES, 2004, p. 11). O humor, o deboche e a crítica característicos dessa linguagem teatral estabeleciam uma ponte entre palco e plateia, e a revista logo se popularizou, conquistando o público urbano. Segundo o autor, “no Brasil, Martins Penna, com seu teatro de costumes, e José de Alencar, com a peça *Rio de Janeiro, Verso e Reverso*, podem ser considerados os precursores da revista, ao reproduzirem, de forma crítica e bem-humorada, os tipos e costumes da corte” (ibidem, p. 14).

Os espetáculos de teatro de revista, esclarece Antunes, ridicularizavam fatos e pessoas, e muitas vezes eram considerados uma ameaça aos valores estabelecidos. Consequentemente, “a revista conviveu com os rigores da censura durante a maior parte de sua história. Também sofreu muito preconceito, considerado pela elite um teatro sem valor artístico” (ibidem, p. 12).

O gênero se espalhou por todo o país e, em São Paulo, no início do século XX, desenvolve-se um tipo de revista onde os costumes do interior eram os preferidos, explorando de forma cômica os sotaques e costumes interioranos, consolidando tipos como o caipira e o italiano (ibidem, p. 12).

Nas décadas de 1920 e 1930, a revista firmou sua identidade brasileira por meio de uma “tríplice associação entre o modelo teatral europeu, o carnaval e a música popular”. A estrutura da revista, de maneira geral, era formada por quadros para ver e quadros para ouvir, era uma combinação de quadros de teatro, música e dança, interligados por um fio de enredo. Não havia personagens propriamente, mas tipos, caricaturas e alegorias. Essas alegorias constituíam-se na humanização de figuras inanimadas, de instituições ou de abstrações como, por exemplo, a Prefeitura, o Calçamento Público, o Dinheiro, a Companhia Telefônica, ou mesmo Doenças Epidêmicas que devastavam a população. Havia ainda a figura do compadre (*compère*), uma espécie de mestre-de-cerimônias que conduzia e costurava o fio do enredo, apresentando os quadros, as atrações da revista, comentando-as, preparando suas entradas, contando piadas, estimulando o interesse do público (ibidem, p. 15 a 17).

No fim dos anos 1940, de acordo com Antunes, as fórmulas adotadas pela revista esgotavam-se e a crítica de costumes perdia seu espaço, resultado de um processo que se arrastava desde os anos 1930. Nos anos 1950, a televisão começava a se consolidar no país e a partir dessa década, “foram encerrados os últimos resquícios de um modelo de espetáculo, de um estilo, de um certo espírito que fazia parte da essência do gênero ligeiro desde

Rafael Villas Bôas, em sua tese de doutoramento, realiza um estudo sobre a formação de um sistema teatral brasileiro e observa ter Décio de Almeida Prado constatado⁷⁹ ainda não existir, em 1955, um teatro propriamente brasileiro, mas ter apontado⁸⁰ para uma possibilidade otimista, com a nova geração de dramaturgos. Confrontando os diagnósticos do crítico, Bôas defende que “o momento decisivo que o crítico chamou de ‘deslanche do teatro moderno’ no Brasil tem início na segunda metade da década de 1950, contempla a produção da década de 1960 e tem seu epílogo na década de 1970” (BÔAS, op. cit., p. 36). As conclusões as quais chega o pesquisador merecem ser aqui transcritas:

O cotejo da experiência teatral brasileira com o processo de formação do sistema literário nacional nos permite ponderar, em chave de hipótese, com base nos estudos de Décio de Almeida Prado e Iná Camargo Costa, que o momento decisivo do que poderíamos chamar de processo formativo do teatro brasileiro ocorreu com o curto ciclo da produção teatral que se engrena a partir de *Eles não usam black-tie* (1958) e finda em 1964, no momento em que a ditadura desmonta a engrenagem de radicalização do aparelho teatral que vinha se articulando a passos acelerados. A peça *Os Azeredo mais os Benevides* inauguraria o teatro do CPC no prédio da sede da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, que foi incendiado e os arquivos do CPC foram destruídos. Esta obra de Vianinha encerra o ciclo de ascensão do teatro épico no Brasil como força produtiva⁸¹. Além dela, peças como *Revolução na América do Sul*, *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, e *Brasil versão brasileira*, entre outras, são emblemáticas do processo de amadurecimento acelerado por que passou o teatro brasileiro.

Trata-se do momento em que o teatro brasileiro abandona a condição de aparelho burguês de manutenção dos padrões de representação da classe dominante e se modifica estruturalmente, desenvolvendo uma posição crítica, e em alguns casos anti-sistêmica (BÔAS, ibidem, p.37).

que foi implantado no Brasil” (op. cit., p. 121) Assim, “A revista deixava de ser a maior referência de diversão das plateias urbanas” (ibidem, p. 128).

A revista brasileira, como movimento teatral, se tornara estéril, e o público passou a prestigiar outras formas de expressão, mas, a partir da década de 1960, “algumas novas tendências teatrais utilizaram-se de elementos tipicamente revisteiros em seus espetáculos, como expressão de um teatro genuinamente brasileiro. Alguns dramaturgos e encenadores modernos encontraram na linguagem, na estrutura e nas convenções revisteiras um meio de travar um contato mais direto e contundente com o público” (ibidem, p. 140).

⁷⁹ No livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, publicado originalmente em 1955.

⁸⁰ No texto *A evolução da literatura dramática*, também de 1955.

⁸¹ De acordo com Raymond Willians, forças produtivas “son todos y cada uno de los medios de la producción y reproducción de la vida real. [...] En todas las actividades que efectuamos dentro del mundo no producimos solamente la satisfacción de nuestras necesidades, sino también nuevas necesidades y nuevas definiciones de necesidades. Fundamentalmente, dentro de este proceso histórico humano nos creamos a nosotros mismos y producimos nuestras sociedades” (são todos e cada um dos meios de produção e reprodução da vida real. [...] Em todas as atividades que realizamos em todo o mundo não se produz apenas a satisfação de nossas necessidades, mas também novas necessidades e novas definições de necessidades. Fundamentalmente, dentro deste processo histórico humano nos criamos a nós mesmos e produzimos nossas sociedades) (WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 2ª ed., 2000, pp. 110-111. Disponível em <http://www.mediafire.com/?dqd0mgz3nnm>. Acesso em 10/07/2010). Willians explica que a cultura deve ser vista como uma força essencial na produção de nós mesmos e nossas sociedades.

[...] trata-se do amadurecimento de uma linguagem que ocorre no contexto em que o projeto de nação da classe dominante é colocado em xeque por uma perspectiva de transformação radical e popular da estrutura social do país, e se manifesta à contracorrente dos critérios mercantis da produção teatral. Ou seja, trata-se de um ciclo formativo que de modo algum corresponde ao desejo da classe dominante brasileira de ter nesse teatro o equivalente local da produção européia. Essa passagem ocorrera no estágio imediatamente anterior, protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e mesmo nesse caso, a dinâmica da vida teatral em país periférico não esteve isenta de contradições. (BÔAS, op. cit., p. 38)

[...] o salto de qualidade resultante da acumulação interna, que sintetiza dialeticamente as tendências particularistas e universalistas, [...] se dá [...] por meio de um processo coletivo de trabalho que reuniu vários dramaturgos, dentre os quais Vianinha, Boal e Guarnieri, que por sua vez souberam aprender com o legado local de seus antecessores e digerir criticamente as influências externas, numa perspectiva dialética de síntese das tendências particulares e universais (BÔAS, ibidem, p. 38).

O CPC, compreendido dentro desse momento de amadurecimento da linguagem teatral, possui um importante papel na história do teatro brasileiro. Ele é fundamental para o desenvolvimento do teatro épico no Brasil, que, segundo Iná Camargo Costa, surge com “autenticidade, ligado ao ascenso da luta popular” (1996, p. 14). O Centro Popular de Cultura fez um “trabalho voltado para o público proletário e à pesquisa de instrumentos (dentre os quais o próprio teatro épico) que fomentassem a análise crítica e com ela a transformação da realidade” (BETTI, 2005, p. 98). Além da ousadia de experimentar e desenvolver técnicas ainda não assimiladas pelo teatro nacional, o CPC tem importante papel no processo de acumulação da experiência teatral brasileira, aprendendo não apenas com a agitação e propaganda e com o teatro épico e seus pensadores alemães, mas também com as formas já assimiladas e retrabalhadas nacionalmente, como o teatro de revista, a comédia de costumes e o “teatro popular de rua”. Sobre a falta de reconhecimento e o preconceito em torno da arte política, Rafael Villas Bôas explica que

Como a história oficial tem sido narrada pela classe dominante e por aqueles que, uma vez tendo lutado contra, depois a ela se juntaram, foi instituído no decorrer das mais de quatro décadas após o golpe o preconceito com as formas estéticas que exponham explicitamente sua finalidade e posição política, como o legado do teatro político brasileiro e as diversas táticas de agitação e propaganda, incluindo o teatro de agitprop.⁸² Na base do preconceito está o pressuposto estético do drama burguês. Sob a bandeira da autonomia do artista e da arte pela arte sedimentou-se no senso comum a ideia de que arte e política são pólos dissociados.

⁸² “Ao longo do tempo, e particularmente durante o século XX, as poéticas associadas a perspectivas radicais de intervenção foram objeto constante de mecanismos de censura, de boicote institucional e de descarte crítico: quem já não ouviu incontáveis alusões à “pobreza” das concepções cênicas do agitprop ou à ausência de “complexidade artística” da dramaturgia de esquerda?” (BETTI Apud BÔAS, op. cit., p. 10).

Ainda insuficientemente analisada – sobretudo se comparada com a inflada memória saudosista dos anos de resistência dos estudantes à ditadura –, a experiência de engajamento anterior ao golpe militar foi capaz de organizar uma perspectiva contra-hegemônica, na medida em que a articulação entre movimentos sociais de caráter artístico, educacional e político e organizações camponesas, operárias e estudantis ensejaram outras possibilidades de mediação entre as esferas da política, economia e cultura. Não à toa, a reação veio sob a forma de duas décadas de totalitarismo militar, desequilibrando a equação “consentimento e coerção” que define a base do poder hegemônico (BÔAS, 2009, p. 10).

2.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS FORMAS DO TEATRO DE AGITAÇÃO E PROPAGANDA

O teatro de agitação e propaganda compõe uma realidade teatral complexa, que tomou direções diversas ao longo dos anos em que se desenvolveu. De acordo com Cristine Hamon, não é possível definir com exatidão quais são as formas dramáticas e cênicas do teatro de agitprop, o que pode ser feito, segundo a autora, é capturar certo número de constâncias na elaboração dos textos e montagens dos espetáculos, levando em consideração as transformações de forma de uma fase histórica à outra e percebendo de que maneira a agitação e propaganda se insere no campo das atividades teatrais.⁸³

O teatro de agitação e propaganda configura-se, desde o início, como uma nova prática social de arte, explica Hamon, subvertendo certos valores, contrapondo-se às tradições ditas nobres e às normas teatrais instituídas: não é um teatro de grandes autores, mas preponderantemente de coletivos de autoria; o texto não é mais algo a que se deve servir e respeitar, e sim uma colcha de retalhos modificável, de acordo com as necessidades locais e as circunstâncias políticas, um instrumento maleável, sucessivamente readaptado, não mais um fim em si mesmo. No lugar da grande dramaturgia de estrutura linear, encontramos muitas vezes no teatro de agitprop um espetáculo fragmentado, com sucessivas cenas breves e

⁸³ É o que Hamon faz em “Formas dramáticas e cênicas do Teatro de Agit-Prop”, tendo como referência o teatro de agitprop desenvolvido na URSS. Ela também estabelece relações entre o teatro de agitação e propaganda e os teatro profissionais de vanguarda, mas nós não abordaremos essa questão.

Esse texto ainda não está oficialmente traduzido para o português. A tradução por nós utilizada foi de Luis Filipi Castelo, realizada para uma coletânea sobre formas e história da agitação e propaganda, atualmente em fase de edição.

variadas e que pretendem renovar a toda instante, por meio dessa diversidade, o interesse e a combatividade política dos espectadores.

Dando preferências às formas curtas, que atendem com maior precisão às condições de adaptabilidade e prontidão necessárias, o teatro de agitprop produz, ao longo de seu desenvolvimento, explica Silvana Garcia, “estruturas dramáticas tão variadas quanto são as fontes e/ou influências que o alimentam”. Com ênfase em seus objetivos e não em si mesmo, o agitprop apodera-se, de modo espontâneo ou consciente, “de quaisquer referências, venham de onde vierem: [...] procedimentos dos espetáculos de veio popular (circo, variedades, cabaré etc.), tradições populares regionais [...], bem como se deixa infiltrar pela produção da vanguarda” (GARCIA, 2004, p. 29).

Norteados pela busca de eficácia política, o recurso das cenas breves e das pequenas formas variadas, esclarece Hamon, unindo declamações em grupo ou individuais, canto, dança e a diversidade de temas tratados rapidamente e de forma incisiva, parecia a maneira apropriada para chamar a atenção e manter o interesse do público sobre questões densas. Contudo, concisão e variedade somente atingiriam a pretendida eficácia política se a concisão não excluísse a justeza política e a variedade não conduzisse ao ecletismo político ou a dispersão de interesse.

Portanto, para incluir a análise política e evitar a dispersão, o teatro de agitprop recorreu a certos procedimentos, enumerados aqui de acordo com Hamon: o uso de personagens-tipo, representativas de grupos sociais, para expressar as relações sociais e políticas entre esses grupos, e de cenas de situações que simbolicamente representam essas relações, como por exemplo uma cena de dominação, na qual capitalistas contém um grupo de revoltosos com chicote, procedimentos aos quais Hamon chama atalho simbólico. Para evitar a dispersão, muitas vezes, as análises políticas são construídas em torno de um tema central, de forma a reforçar a clareza política da proposta, e a justaposição de sequências,⁸⁴ rompendo com a estrutura dramática linear, deve acentuar os contrastes ao invés de apagá-los e evidenciar as situações conflituosas, estimulando a reflexão crítica dos espectadores.

⁸⁴ Essa justaposição de cenas, de acordo com Garcia, tem influência do trabalho gráfico desenvolvido pelo poeta Maiakóviski: “a estrutura dos *posters* em série (na medida de quatro cenas em progressão, ou seja, compondo um conjunto de partes independentes) será repetida nos palcos (na utilização do encadeamento de cenas que não fluem, uma para outra, mas se dão por uma ação de corte)” (2004, p. 31).

Outro procedimento recorrente é a presença de atores em meio ao público e que em determinado momento incitam os espectadores a julgar a situação encenada e a agir para transformá-la, como por exemplo nas encenações de julgamento, onde o espectador é convidado a entrar na cena. Procura-se fazer o espectador participar também, acrescenta Silvana Garcia, nas cenas de massa, na aclamação de palavras de ordem ou *slogans* e entoando canções revolucionárias. Por vezes, há um narrador que conduz a peça e explicita que a mensagem política é diretamente direcionada aos espectadores. Para promover um envolvimento profundo da plateia e chamá-la a aderir à vontade coletiva proclamada pela peça, muitas vezes recorrem a primeira pessoa do plural do imperativo ou a declamações em grupo de maneira repetitiva.

No que diz respeito às personagens, há, sobretudo nos primeiros anos de agitprop russo, nítido maniqueísmo: de um lado a classe operária, corajosa e generosa, de outro os representantes do imperialismo ou do capitalismo, formando o grupo hostil. Além disso, os inimigos são nitidamente assinalados: o inimigo apresenta-se como tal, rejeitando a linguagem dupla utilizada pelos vilões do teatro tradicional, havendo por meio desse procedimento um desvelamento das relações sociais, uma revelação política. Tal procedimento, esclarece Hamon, não é simplesmente ingênuo, mas configura-se como uma estilização didática do real. Outra característica marcante das personagens é a ausência de análise psicológica, não apenas por exigência técnica das formas breves, mas principalmente por escolha estética e política, pois as personagens são essencialmente representantes de uma classe, não importando, portanto, o estado de alma dessas criaturas de ficção. Imprescindível para a construção das personagens é somente aquilo que for indispensável à clareza didática da proposta. Hamon defende que, mesmo com procedimentos artísticos muitas vezes julgados como ingênuos e esquemáticos, a eficácia do teatro de agitprop é indiscutível, pois não reside tanto na criação de personagens ou intrigas verossímeis, mas em pôr em questão situações dramáticas politicamente expressivas.

A ideia de revelação está no centro dos procedimentos mobilizados pela agitação e propaganda, portanto, a justaposição de cenas, evidenciando o nó do conflito, opera como forma de revelação política, desmascarando o inimigo, somando-se a isso, além da identificação clara dos inimigos, o uso do cômico e da ironia, também para desmistificá-los.

A ironia, conforme observa Rosenfeld, também foi empregada por Brecht para obter o efeito de distanciamento, e o cômico, igualmente em busca de distanciamento, muitas vezes foi por ele levado ao paradoxal, colocando certos contrastes lado a lado.

O teatro de agitprop, segue explicando Hamon, se utiliza da redundância e da repetição, para gerar acúmulo ou reforço da ideia política apresentada e de versos rimados e ritmados como elemento de memorização e para causar o “martelamento” persuasivo das frases-*slogans* e das declamações em grupo.

O modo coletivo de produção e criação é também uma característica importante do teatro de agitprop. A preocupação com a socialização do conhecimento e do fazer artístico, esclarece Silvana Garcia, se reflete principalmente no interior dos grupos:

A ideia do coletivo também alcança o nível das relações internas dos grupos que ‘interiorizam’ os preceitos de vivência comunitária que propagam; há uma procura de “exemplaridade” de comportamento que faz com que os grupos dediquem uma atenção especial aos aspectos de conduta e de procedimento social (Jean-Pierre Morel apud GARCIA, 2004, p. 27).

Assim, os integrantes dividem as tarefas e multiplicam o aprendizado junto a outros grupos. Coloca-se como necessidade que todos conheçam e participem dos diversos aspectos da produção, e a encenação deve resultar de uma somatória do esforço de todos e de cada um. A direção do espetáculo e a condução dos ensaios também podem ser coletivas, assim como o texto muitas vezes é produzido coletivamente. A inclusão do espectador nas diversas etapas de produção, da escolha e discussão da obra e da montagem até a participação durante as encenações, faz parte dessa opção por um trabalho coletivo. E é justamente essa prática coletiva e a produção de uma dramaturgia própria que Garcia aponta como “o primeiro avanço qualitativo do teatro de agitação no rumo de uma pesquisa formal” (2004, p. 27).

As condições materiais de desenvolvimento desse teatro também pesam sobre suas escolhas estéticas, no que diz respeito às formas cênicas. Mobilidade e economia são determinantes, além da necessidade de ser acessível a um grande público, o que implica tanto em simplicidade quanto em expressividade de formas, explica Hamon. Os espetáculos são apresentados em praças, no interior de fábricas, em regiões rurais e até em frentes em condições precárias e por vezes perigosas, de modo que precisam ser montados e desmontados rapidamente na frente do público e transportados da maneira mais variada – de caminhão, trem, barco ou a pé. E quando apropriado por artistas e militantes em países onde

não se havia feito a revolução, atores-agitadores ainda tinham que se preocupar com a repressão policial. Simplicidade e economia de recursos são imprescindíveis para atender à necessidade de praticidade que o trabalho político exige.

Os cenários contêm somente alguns acessórios significativos, por vezes autênticos, por vezes confeccionados e ilustrados em papelão, ou simplesmente esboçados sobre uma tela. Alguns grupos trabalhavam com o que Hamon chama de abstração funcional, o contexto da ação não é sugerido de maneira realista. A essas possibilidades de cenário acrescenta-se o uso de cartazes-*slogan*, diagramas, crachás e etc., identificando o local de ação e fixando visualmente algumas ideias centrais.

Os figurinos, a princípio naturalistas, vão tornando-se cada vez mais simbólicos, assim, personagens capitalistas apresentam-se simplesmente com uma cartola enquanto operários carregam uma ferramenta ou um capacete. Alguns grupos, como o Blusa Azul,⁸⁵ usam uniformes, chamados de uniformes de trabalho do ator.

Da mesma maneira que a dramaturgia e as formas cênicas rompem com o teatro tradicional, o trabalho de ator também deve estar longe da interpretação realista “psicologizada” do velho teatro ou do teatro dito artístico, explica Hamon. A atuação deve ser “demonstrativa”, ou seja, deve demonstrar o essencial, conservando apenas os traços significativos, evitando os detalhes. O ator não deve interpretar como se “encarnasse” a personagem, ao invés disso, deve dar a ela um julgamento ativo, o ator deve trabalhar sua relação com o tipo representado, analisando-o e julgando incessantemente. A ironia, por vezes destinada às personagens negativas, resulta dessa relação ator-personagem. Segundo Garcia, para alguns grupos soviéticos de agitprop o ator nem deveria ser chamado assim, por isso, nesses grupos, o termo era substituído por “executante”, pois este está mais próximo a si mesmo do que à personagem, ele a demonstra e a comenta, não a “encarna”.

Hamon aponta que o trabalho de ator no teatro de agitprop, orientado para a ação corporal, fundamentado sobre a ideia de crítica política dos papéis, dedicado a manter um distanciamento das personagens, recorrendo a piscadas de olhos e outros efeitos de ruptura,

⁸⁵ O coletivo de agitação e propaganda Blusa Azul foi fundado por um grupo de estudantes de jornalismo, na Rússia, em 1923, como um grupo de *jornal-vivo* – forma por excelência do *agit-soviético*, desenvolvido a partir das leituras orais do noticiário da Revolução –, e levou esse nome graças ao uniforme de cor azul usado pelos membros do grupo. Teve atuação marcante durante a década de 1920 e alcançou notoriedade mesmo além das fronteiras soviéticas (GARCIA, 2004, p. 10 e 13).

anuncia e prepara, ainda que de maneira desigual e pouco teorizada, o teatro épico que será desenvolvido pouco depois na Alemanha.

A forma do teatro de agitação e propaganda, conclui Hamon, está fundada sobre a recusa de produzir uma imitação da vida que será apenas contemplada passivamente pelos espectadores, ao contrário disso, visa produzir cenas que incitem os espectadores a relacionarem-se de forma ativa com o espetáculo, desvelando a realidade das relações sociais, revelando contradições, provocando a reflexão crítica, incitando à ação. Assim, afirma Hamon, o teatro de agitprop aparta-se radicalmente da prática estética do teatro profissional para orientar-se na direção de uma arte produtiva e processual.

2.3 O PETRÓLEO FICOU NOSSO: UMA PEÇA SOBRE AGITAÇÃO E PROPAGANDA

A peça *O petróleo ficou nosso*, escrita por Armando Costa, foi publicada na antologia organizada por Fernando Peixoto, em 1989. Não temos informação sobre publicações anteriores, nem mesmo sobre a data em que a peça foi escrita. Sabemos apenas que foi criada entre 1961 e 1964, período de existência do CPC. Nem mesmo há informações no Relatório do CPC sobre sua montagem.

Essa é uma peça curta de agitação e propaganda, uma peça de agitprop, que já indica desde o título tratar da questão da luta pela nacionalização do petróleo. Possui dezesseis personagens, divididos entre nacionalistas, policiais, populares, um velhinho e somente uma é mulher, e desenvolve-se ao longo de apenas quatro páginas e meia. A rubrica indica que a cena acontece em uma praça e o único elemento cenográfico descrito é um muro branco, construído em compensado, e colocado em cena por dois elementos do coro no início da peça.

Após colocado o muro, entra em cena o Velhinho, criando uma atmosfera cômica:

*[...] entra o Velhinho com o jornal aberto escondendo o resto de lata de tinta no braço. O jornal tem um buraco.
O Velhinho observa os arredores através do buraco. Procura lugar para esconder a lata, atrapalha-se com dois objetos. Acaba escondendo a lata atrás do muro. Disfarça.*

Entram dois policiais, depois mais dois, cercando a praça (COSTA In. PEIXOTO, 1989, p. 34).⁸⁶

Essa atmosfera não prevalece ao longo da peça, mas é retomada pela presença dessa personagem, que reaparece incentivando a ação e novamente desaparece por detrás do muro. Essa personagem parece ser a que estabelece o elo com o público, pois ao observar pelo buraco está a observar as próprias pessoas ao redor, as pessoas na rua⁸⁷ que formarão o público da peça enquanto permanecerem a assisti-la. E quando o Velhinho reaparece incentivando a ação, sua fala pode ser compreendida como sendo direcionada não apenas às personagens, mas também ao público, que compõe o ambiente da peça, uma praça pública por onde transitam populares.

Os Policiais que cercam a praça estão à espera de algo que sabem previamente que acontecerá. Aos poucos chegam os nacionalistas conversando a respeito da ação e a Mulher, cada um segurando um embrulho triangular de diferente tamanho. Dois nacionalistas têm nome ou apelido,⁸⁸ os outros dois são indicados como Nacionalista 1 e Nacionalista 2. Os policiais também não têm nome, assim como os populares que entram ao longo da cena, ou seja, são personagens que representam categorias sociais.

Outra personagem que é chamada em cena pelo nome é a Mulher e, além de ser a única personagem feminina, é a única da qual conhecemos algo referente à vida pessoal, o que se dá por meio do diálogo entre os Nacionalistas 1 e 2: trata-se de Zelinda, que deixou o filho com a comadre para ir à manifestação, e cujo marido está preso. Zelinda tem papel fundamental na ação, pois é ela quem faz o discurso, e o fato de ter nome na peça e de ser a única personagem com algo de sua história pessoal revelado colocam aqui a figura feminina em evidência. Contudo, também enfatizam a presença da figura feminina, não só nas lutas

⁸⁶ Daqui em diante, no presente capítulo, em nota e no corpo do texto, sempre que for citada a peça *O petróleo ficou nosso*, de Armando Costa, publicada em 1989, em livro organizado por Fernando Peixoto, a referência será dada apenas pelas páginas.

⁸⁷ Como o CPC dedicou-se bastante a fazer teatro de rua, e sobretudo pela própria estrutura da peça, curta, ágil e econômica no que diz respeito à cenografia, presume-se que esse texto foi criado para ser apresentado em praças, em espaços públicos.

⁸⁸ Saturnino e Pé de Bosta. O fato de terem nome e apelido não lhes confere um tratamento mais individualizado ou mesmo mais “psicologizado”. Os nomes aparecem na identificação das personagens porque antes de entrarem em cena os outros dois nacionalistas se referem a eles em um diálogo.

No caso do “Pé de Bosta”, não há indícios na peça de que a alcunha seja utilizada em tom agressivo, afinal, quando o Nacionalista 2 anuncia a chegada dele, o apresenta com um adjetivo “Legal o Pé de Bosta” e a rubrica, imediatamente, indica que os Nacionalistas riem (cf. p. 35). Sendo assim, o apelido parece ser mais um recurso para gerar comicidade. Ou talvez, somando-se a isso, a ausência de nome próprio e sua substituição por um apelido indiquem a condição social de indivíduo pobre, que não tem nome nem sobrenome importantes.

sociais, como nas peças do CPC, como minoritária, como uma exceção.⁸⁹ Outro aspecto a ser considerado em relação a essa personagem é que, ao apresentar características individuais de uma personagem identificada genericamente pela sua condição de gênero (Mulher), em meio a outras personagens que não são individualizadas, a obra apresenta uma “caracterização generalizadora, baseada no paradoxo da determinação que indetermina”, para aproveitar a formulação de Davi Arrigucci Júnior⁹⁰ (1990, p. 111). Ou seja, os “traços singularizadores e localistas” da personagem Zelinda reforçam a “indeterminação genérica e abstratizante” do papel social destinado às mulheres de determinada classe social.

A ação dos nacionalistas consiste em armar uma torre de petróleo no meio da praça com os cinco suportes triangulares e realizar um comício. A Mulher coloca o último suporte enquanto discursa. A polícia ataca os manifestantes e Zelinda é baleada. Ela resiste o quanto pode mas tomba ferida e é carregada pelos policiais. A torre é destruída. O povo debanda reagindo pouco e os policiais vão embora levando os pedaços da torre. O Velhinho, que estava escondido atrás do muro, reaparece com sua lata de tinta e escreve no muro branco: “O PETRÓLEO É NOSSO”.

A peça, que a primeira vista fala apenas da questão do petróleo (da mobilização em prol da nacionalização do petróleo), contudo, sem grande aprofundamento, tem também como tema outra questão importante: a própria agitação e propaganda. Temos, portanto, um trabalho de metalinguagem, ou melhor, de “meta-agitação e propaganda”.

Essa peça de agitprop discorre sobre fazer uma ação de agitprop: sobre a instalação da cena ou da intervenção na rua como um ato simbólico que chamará a atenção dos populares, no caso, a instalação da torre; sobre instalar um comício junto ao ato simbólico, reunindo os populares para tratar de um assunto de interesses público ou de classe, no caso, a questão do petróleo, e conquistando-os para a mobilização, o que na peça acontece por intermédio do discurso da Mulher; aponta a pichação como mais uma possibilidade de agitação e propaganda e põe à vista a repressão violenta da polícia. Dessa maneira, a peça *O petróleo*

⁸⁹ De certo que a participação das mulheres nos anos 1960 ainda não é massificada, e até mesmo no CPC o número mulheres era bem reduzido – no livro de Jalusa Barcelos encontramos a entrevista de apenas uma integrante, Teresa Aragão. Também o cuidado dos filhos era – e, muitas vezes, ainda é – uma atividade considerada majoritariamente feminina, tendo as mulheres que recorrer a outras mulheres para cuidarem de seus filhos, para que assim possam se inserir em atividades da militância. Mas, ainda assim, a presença de personagens femininas em peças do CPC merece ser melhor e mais profundamente analisada.

⁹⁰ Formulação sobre a personagem João Gostoso, de “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manoel Bandeira.

ficou nosso mostra como pode ser feita uma ação de agitação e propaganda na rua, mostra uma possibilidade de agitprop.

A manifestação começa à surdina, com os nacionalistas chegando ao poucos, disfarçadamente, e com a polícia já cercado a praça. A rubrica indica que cada nacionalista entra carregando “estranho embrulho triangular”, que logo saberemos tratar-se de peças da torre. O diálogo entre Nacionalista 1 e Nacionalista 2 revela que a ação, na verdade, fora, de alguma forma, prenunciada, para que outras pessoas ficassem sabendo, o que aumenta o risco de repressão, pois a polícia já estaria preparada, mas também amplia o alcance da ação:

POLICIAL 1 – E... agora vâmo vê... (*Lentamente entram dois populares. Aparece agora um nacionalista carregando estranho embrulho triangular. Mais outro e a mulher com embrulhinho. Param indecisos. Ninguém no centro.*)

NACIONALISTA 1 – Pensei que vinha mais gente.

[...]

NACIONALISTA 2 – [...] Chegando mais gente, ó í...

NACIONALISTA 1 – É. Mas tá enchendo de tira também...

NACIONALISTA 2 – Que que você queria? Com a onda que a gente fez a semana toda, eles iam ficar jogando porrinha na delegacia?

NACIONALISTA 1 – Aí é que está. Eu acho que era melhor não ter feito onda nenhuma antes. Fazia tudo na moita; vinha de noite, fazia o serviço e amanhã de manhã o negócio aparecia aí no meio da praça e pronto.

NACIONALISTA 2 – Ué, velho? E o comício? É mais importante do que botá a torre. Botá a torre é simbólico. Agora o comício é que vai fazer o povo pensá. Esclarecê a massa, meu irmão.

NACIONALISTA 1 – Não sei... Tô achando que não vai ser mole.

NACIONALISTA 2 – Ô rapaz. Você pensa que isso é o quê? Exército da Salvação? Tem que arriscar o cangote mesmo.

NACIONALISTA 1 – Mas podia ser mais bem bolado. Assim é perigoso, a massa pode medrá com a repressão da polícia.

NACIONALISTA 2 – Tem que fazê o comício. Olha aí. Tá chegando mais gente. (*Entram mais três populares. Mais um. Durante o diálogo e nesse momento.*) (p. 34-35).

A fala ameaçadora e cheia de reticências do Policial 1 pode produzir diferentes significados, afinal, ao proferir “agora vâmo vê”, frase cortada, sem o objeto direto que pede o verbo “ver”, o policial deixa dúvidas no espectador e ao mesmo tempo o convoca a assistir à cena. Por essa fala também se presume que os policiais estão preparados para reprimir algo que sabem estar preste a acontecer. O diálogo dos nacionalistas em seguida confirma a suspeita.

Em resposta ao Nacionalista 1, que preferia ter realizado “tudo na moita”, o Nacionalista 2 aponta a necessidade do comício para esclarecer a massa e gerar reflexão, considerando tal feito mais importante que o ato simbólico de instalar a torre. Esclarecimento, reflexão e mobilização são objetivos da agitação e propaganda, ainda que esta se realize de outra forma que não o comício, e se o ato simbólico em si não alcança tais objetivos, é pertinente que seja acompanhado de outras ações que busquem alcançar.

Da mesma forma, a escolha do local onde realizar a ação, aglutinar ou não pessoas em torno dela, divulgá-la ou não, faz parte de uma estratégia de ação. Prever a reação da polícia também é algo importante, e nem sempre evitar o confronto é o caminho mais eficaz, como indica o Nacionalista 2. Fazer agitação em um país onde não aconteceu a revolução implica em repressão policial, muitas vezes, o agitador “tem que arriscar o cangote mesmo”, tem que correr riscos, e o teatro de agitprop de resistência, não só no Brasil,⁹¹ soube muito bem incluir o confronto com a polícia em suas cenas.

Aquela ação em prol da Petrobrás e da nacionalização do petróleo só seria eficaz, de acordo com o Nacionalista 2, se tornada pública e acompanhada do discurso, por isso não adiantaria fazer à noite, às escondidas. Era necessário chamar a atenção das pessoas, e a instalação da torre no meio da praça, além da “onda que fizeram a semana toda”, cumpriria esse papel.

O discurso é realizado pela Mulher que, enquanto fala, sobe na torre para colocar a última peça. À produção nacional de petróleo, ao petróleo no fundo das terras brasileiras, é creditada a possibilidade de melhores condições de vida e de progresso. E o imperialismo apontado como um dos inimigos:

MULHER – [...] O nosso petróleo, o petróleo do Brasil. Ele está no fundo da terra. E nós é que devemos tirar. Se não nós é que vamos para o fundo da terra. [...] povo que não produz petróleo não tem perna para andar! Fica sem rumo, andando emprestado, pagando miséria. [...] Tem brasileiro morrendo, comendo lama lá no norte; enquanto isso o petróleo está lá em baixo, tão morto quanto brasileiro que morreu sem dar risada. [...] Cada um de nós, companheiros, já mandou metade da vida para fora do país! E pagamos gasolina cada vez mais caro. E mandamos mais vida! E o petróleo dormindo debaixo dos pés da gente. [...] Com os dólares que o Brasil manda de volta por ano o povo podia tirar tanto petróleo que cada um de nós ia valer o dobro! [...] (p. 37)

⁹¹ O agitprop de oposição e resistência na Alemanha, perseguido pela repressão, acaba incorporando a convivência com a ação policial como tema de algumas apresentações (GARCIA, 2004, p. 74).

Segundo rubrica, durante a fala da mulher, aqueles que interpretam a “massa” se agitam, os que “fugiram” voltam lutando e os policiais são subjugados. A ação parece atingir um resultado positivo, aglutinando manifestantes e vencendo a reação policial. Então, ouve-se a “*sirene de choque de policiais chegando. Gritaria. Ruído de bombas de gás [...] tiro*” (p. 38), a Mulher é baleada, a polícia de choque invade a praça, o povo debanda reagindo pouco. Quando a ação dos manifestantes parece ter sido abafada pela repressão policial e a situação da praça “normalizada”, o Velhinho sai de trás do muro escrevendo nele com a tinta da lata: “O PETRÓLEO É NOSSO” (p. 38).

O comício – ou o discurso – consegue gerar mobilização e, por certo tempo, até instigar a massa a conter a reação policial. A eficácia da repressão policial não significa a ineficácia da ação dos manifestantes. Terminar a cena com a pichação do muro, mesmo depois da militante ser baleada e da dispersão da massa, mostra a possibilidade de se continuar mobilizado, de se continuar agitando as massas e propagandeando a luta. A pichação parece querer mostrar que a ação não deu errado só porque a polícia os reprimiu, feriu a mulher e derrubou a torre: a agitação e a propaganda aconteceram.

A peça termina com a afirmação “O petróleo é nosso”, frase que sintetiza o porquê da manifestação: devemos lutar pelo petróleo brasileiro porque ele é nosso, de todo o povo brasileiro, portanto deve servir para o desenvolvimento social de nosso país e não para dar lucro a outros países.⁹² A afirmação também remete ao movimento pelo monopólio estatal do petróleo no fim da década de 1940 e início da década de 1950. Somando-se a isso, quem escreve no muro e, mesmo amedrontada e se escondendo atrás do muro, chama as outras personagens e o público para a luta,⁹³ é uma personagem identificada como Velhinho, o que enfatiza que a exploração imperialista não é algo recente nem que venha se dando sem conflitos. Entrelaçando o título da peça com sua última frase, talvez tenhamos também um sinal de esperança de vitória na luta contra o imperialismo: o petróleo que é nosso ficou nosso.

Essa não é a única peça do CPC sobre a questão do petróleo e do imperialismo. Em *Brasil, versão brasileira*, como veremos, esses temas são aprofundados e pensados junto a

⁹² O discurso da Mulher revela o porquê da manifestação.

⁹³ Aqui é utilizada a primeira pessoa do plural do imperativo (“Vamo lá, minha gente”) e a segunda pessoa do singular do imperativo (“Tem medo não”), para promover o envolvimento da plateia e chamá-la a aderir à luta proclamada pela peça (cf. p. 35).

outras questões. Aqui em *O Petróleo ficou nosso* a questão de classe nem mesmo é exposta claramente, os militantes são identificados simplesmente como nacionalistas e não sabemos a que classes pertencem. A correlação entre a luta pela nacionalização da Petrobrás e contra o imperialismo com a luta comunista é feita pelos policiais, que chamam os nacionalistas de “comunistas putos” (p. 36), fora isso, pelo uso, durante o discurso de Zelinda, do termo “companheiro”, termo largamente utilizado por militantes comunistas e militantes de esquerda.

A peça expõe uma relação contraditória com a polícia: “Essa polícia se pudesse estava do nosso lado, mas não pode, é comprada!” (p. 38); e, em determinado momento, provoca-a de forma irônica, insinuando que só trabalham quando é para coagir militantes e manifestantes: “Que que você queria? Com a onda que a gente fez a semana toda, eles iam ficar jogando porrinha na delegacia?”. E a polícia, por meio também da ironia, reage com desprezo pela luta e suas razões:

POLICIAL 1 – Que os palhaços estão fazendo aí? [...] Hem? Que palhaçada é essa aí? Negócio de amar brinquedinho no meio da rua? Não sabem que não pode? (*Rodeiam a torre.*)

POLICIAL 2 – (*Cínico*) É... Pra armar gangorra no meio da praça tem que pedir licença na Prefeitura...

POLICIAL 3 – (*No mesmo tom*) Não. Não é gangorra, não. É um pocinho de petróleo pros meninos brincá. (p. 36)

Esses mesmos policiais que tratam os manifestantes e a manifestação com desdém, parecem ignorar a dimensão do problema:

POLICIAL 2 – [...] Vocês são comunistas putos, é? (*Perdendo a esportiva*) Que vocês querem? Petrobrás não sei mais o quê é? Governo não tem dinheiro pra botar latrina para camponês... Como é que vai pagá máquina pra tirar petróleo? (p. 36)

Discurso que é mais à frente desmistificado pela contraposição operada pela fala de Zelinda:

MULHER – [...] Não tem dinheiro para tirar petróleo do fundo da terra? E os oitenta bilhões para pagar café estocado apodrecendo? (*Policial tenta puxá-la pelas pernas.*) Dos quarenta bilhões para de orçamento de guerra? Guerra no Brasil é contra a miséria! (p. 37)

As ironias dos policiais também apontam a falta de mobilização popular:

POLICIAL 3 – Cês tão sozinhos nessa jogada. O povo mesmo tá em casa, sossegado, cês vêm pra rua perturbar o descanso deles. Mijá no dinheiro que eles pagam para a polícia para manter a ordem. (p. 36)

Contraditoriamente, a polícia é paga com o dinheiro do povo para reprimir ações e manifestações que visam melhores condições de desenvolvimento para o próprio povo.

Depois os policiais passam da agressão verbal para a agressão física:

Policia! 4 – Vê que eu sou um cara razoável. Fico argumentando com vocês na... na base do intelecto (*Dá um cascudo violento na cabeça de Saturnino.*) Comunista porco! (*começa a agressão. Cassetetes*) [...] (p. 36)

Representação da repressão policial, peça curta e ágil, poucos recursos cenográficos. É necessário considerar que o CPC atuou no Rio de Janeiro durante o governo Lacerda, e que muitas vezes sofreu repressão policial, portanto, uma peça de agitprop, com temática polêmica e considerada subversiva,⁹⁴ para ser montada em plena praça pública, deveria ser dinâmica e sintética, fácil de ser instaurada e deslocada. A nosso ver, o êxito de *O petróleo ficou nosso* está em buscar atingir os seus objetivos enquanto peça de agitprop, ou seja, agitar as massas por meio da questão da nacionalização da Petrobrás como contraposição ao imperialismo e, sobretudo, em conseguir tratar, metalinguisticamente, da própria agitação e propaganda, discutindo suas possibilidades e eficácias.

⁹⁴ Não só a questão do petróleo, mas também a agitação e propaganda.

3 SUBDESENVOLVIMENTO E IMPERIALISMO SOB O OLHAR DO TEATRO ENGAJADO: UMA ANÁLISE DE *BRASIL, VERSÃO BRASILEIRA*

3.1 CONTEÚDO HISTÓRICO

A peça *Brasil, Versão Brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, de acordo com Fernando Peixoto (1989), é uma das obras mais maduras do Centro Popular de Cultura, no que tange a dramaturgia, a proposta cênica e também a coragem de aprofundar as discussões a respeito de opções políticas tão ligadas a realidade do país. Ao nosso ver, é uma obra que configura avanços na questão da relação dialética entre forma e conteúdo, bem organizada e eficiente, tanto no que diz respeito à dramaturgia e proposta cênica, quanto à análise da realidade histórica em andamento e suas contradições.

Escrita em fevereiro de 1962, a peça é ambientada no Brasil de 1955 e se refere a um circuito de forças políticas em confronto: as lideranças sindicais do movimento operário – dividido em duas vertentes, a vertente católica e a vertente ligada à militância do Partido Comunista Brasileiro; a facção progressista da burguesia brasileira; o capital estrangeiro e o Governo Brasileiro – representado por um Presidente corrupto e covarde, que está completamente submetido aos interesses do capital estadunidense.

O texto de Vianinha trata de fraudes e de articulações políticas para boicotar a indústria petrolífera brasileira e legitimar a entrada de grande capital americano, como é designado na peça. A obra apresenta questões importantes da mobilização operária sindical contra a intervenção do capital estrangeiro e tece críticas às militâncias do PCB e sindical católica; põe em cheque a aliança de classes, política adotada pelo Partido Comunista, e explicita divergências entre militantes católicos e comunistas dentro do movimento sindical e entre os militantes mais antigos e mais jovens do próprio PC Brasileiro. É também abordada a desigualdade entre os mundos do patrão, proprietário dos meios de produção, e do

trabalhador, e a diferença entre suas ações políticas, ainda que ambos sejam explicitamente contra a entrada de capital estrangeiro.

A peça pode ser compreendida como forma de interpretação e crítica da realidade. Sendo assim, um breve resgate histórico do período em que se dá a peça e do período em que foi escrita parece-nos importante para que possamos realizar uma análise aprofundada da obra, inclusive, porque a opção de que aspectos desse período histórico abordar no resgate proposto foi motivada pela análise da peça.⁹⁵

3.1.1 A questão do (sub)desenvolvimento e do nacionalismo

A consciência do subdesenvolvimento no Brasil – ou fase da consciência catastrófica do atraso –, como define Antonio Candido, é posterior à II Guerra Mundial, manifestando-se mais claramente a partir dos anos de 1950.⁹⁶ Utilizando-se de colocações de Mário Vieira de Mello, o autor esclarece haver predominado, até por volta da década de 1930, a noção de “país novo”, que ainda não havia realizado sua grandeza, mas que possuía possibilidades de progresso futuro. E sem ter havido significativas modificações em relação ao que nos separa dos países ricos, passou a predominar depois desse período a noção de “país subdesenvolvido”, destacando-se “a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra” (CÂNDIDO, 1987, p.140).

De acordo com Cândido, resulta desse entendimento uma visão pessimista no que diz respeito ao presente e problemática quanto ao futuro. Contudo, restou uma confiança: a de que “a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso” (ibdem, p.141). Desprovido de euforia, esse ponto de vista agônico entende que o atraso é catastrófico e suscita reformulações políticas, levando à decisão de lutar. “Daí a disposição de combate que

⁹⁵ Nas palavras do pesquisador Rafael Villas Bôas: a forma estética, nessa peça, ao mesmo tempo sedimenta e precipita a matéria ou o processo social.

⁹⁶ Porém, desde o decênio de 1930 já havia uma mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista (Cândido, 1987, p. 141).

se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais” (ibidem, p. 141).⁹⁷

Essa confiança, conforme Cândido, de que a remoção do imperialismo traria o progresso, trouxe anseios nacionalistas à boa parte da população brasileira. Terminada a II Guerra Mundial e com a derrubada da ditadura getulista, no Brasil, em 29 de outubro de 1945, cresceu no país o sentimento nacionalista, e o ideal de independência, para sindicalistas, estudantes ligados à UNE, boa parte da opinião pública e para um grupo de militares, passava necessariamente pelo monopólio estatal do petróleo. O PCB, legalizado até 1947, foi um dos principais impulsionadores do movimento, mas, ainda que grande parte da oficialidade se mostrasse favorável à estatização, isso não significava que estivessem de acordo com a ideologia e o ativismo comunista. A reação contrária ao monopólio estatal do petróleo vinha dos partidos privatistas, dos principais órgãos da imprensa – cadeia dos *Diários Associados de Assis Chateaubriant*, *O Estado de São Paulo*, *Diário de Notícias*, *O Globo*, etc. – do mundo empresarial, dos banqueiros, dos grandes comerciantes e de um grupo de militares. Esses, chamados de entreguistas, argumentavam que o país não tinha capital, tampouco tecnologia para as modernas prospecções que os países desenvolvidos dominavam, portanto, defendiam a presença do capital externo, mais especificamente, do capital estadunidense, na exploração do petróleo.

Em dezembro de 1951, Getúlio Vargas enviou ao Congresso o projeto 1.516, que previa a criação de uma empresa petrolífera mista, com controle majoritário da União. O PCB, na ilegalidade, e a UNE lideraram as manifestações pela estatização, enquanto a grande imprensa defendeu os interesses privatistas. Durante a tramitação, o projeto foi alterado, excluindo qualquer participação privada e afirmando um rígido monopólio estatal e, em 03 de

⁹⁷ Rafael Villas Bôas reitera que “na literatura, a consciência do subdesenvolvimento teria se manifestado primeiramente em alguns romances do ciclo regionalista do Nordeste, da década de 1930.” E, de acordo com ele, “no teatro, talvez seja possível afirmar que por volta de 1955, com a produção de obras como *A moratória* de Jorge Andrade, tenha se manifestado o prenúncio dessa consciência, sobretudo como manifestação do mal estar em relação ao progresso que alijava da esfera dos privilegiados inclusive remanescentes da decadente oligarquia rural que outrora comandara o país. Progressivamente, e em curto espaço de tempo, a produção de peças escritas por autores nacionais engajados, tais como *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, e *Revolução na América do Sul* (1961), de Augusto Boal, elaboram um ponto de vista crítico sobre as relações de trabalho no Brasil, e dão a ver a dimensão periférica do Brasil, na medida em que ajustam no alvo de sua crítica a política imperialista das grandes potências” (BÔAS, 2009, p. 131-132).

outubro de 1953, após 23 meses, o Senado aprovou a criação da Petrobrás pela lei Eusébio Rocha, nº 2.004, sancionada por Vargas.

O nacional-desenvolvimentismo, ideário influente na sociedade brasileira dos anos 1950, era entendido como a possível solução para o subdesenvolvimento do país, e empresas estatais, como a Petrobrás, consideradas de suma importância nesse processo. Acreditava-se, segundo Guido Mantega, que esse modelo de desenvolvimento baseado na industrialização era “o meio mais eficaz para as transformações que deveriam elevar as condições socioeconômicas do país. Daí o papel atribuído ao Estado enquanto orientador desse processo e à burguesia industrial enquanto a classe naturalmente predestinada a capitanear esse projeto” (1983, p. 1). A burguesia acreditava que, para aumentar o nível de vida e de renda *per capita* e nacional, bastava intensificar a industrialização. E ao PCB caberia realizar uma versão “mais à esquerda” do desenvolvimentismo.

3.1.2 O PCB, a burguesia industrial nacionalista e a impossibilidade da aliança de classes

Para o PCB dos anos 1950, a burguesia industrial brasileira era uma classe progressista propensa a empunhar as bandeiras do nacionalismo, da democracia, da reforma agrária, portanto, da revolução democrático-burguesa, claro que não em função de princípios ideológicos, mas a cargo de seus interesses objetivos: expulsar o capital estrangeiro, para não serem esmagados pelo imperialismo “e elevar o nível de vida da população, para conseguir um mercado interno para seus produtos” (MANTEGA, 1983, p. 2). Paulo Mota Lima, em *Interesse em contradição*, artigo publicado em 1962, esclarece:

O Brasil entra na categoria de país industrializado. Então se torna mais aguda a contradição entre os industriais brasileiros e os monopólios imperialistas, interessados em que nos mantenhamos na categoria dos subdesenvolvidos, importadores de produtos industrializados. Ao mesmo tempo, o impetuoso desenvolvimento industrial cria a necessidade premente do surgimento de um mercado interno, o que é impossível obter-se nas condições atuais, com a terra monopolizada pelos latifundiários [...]. Contudo, o esquema de força às vezes apresenta complicações. Dentro da burguesia nacional há duas correntes: a que se

liga ao latifúndio e ao imperialismo e a que é partidária de reformas de cunho progressista (1962, p.54).

Anita Leocádia Prestes, citando Sônia Regina Mendonça, explica que o projeto nacionalista, sobretudo a partir do governo JK, enfatiza a ideia de “desenvolvimentismo”, o que significava, na realidade, a participação do capital estrangeiro na realização do desenvolvimento nacional, sendo que “o nacional-desenvolvimentismo obscurecia [...] o papel político desempenhado pelos empresários industriais, dando margem a uma visão distorcida sobre suas articulações políticas com as empresas estatais e as multinacionais”, encobrindo “a articulação política da burguesia nacional, que caminhava em sentido bem diverso daquele enaltecido no discurso nacionalista” (MENDONÇA apud PRESTES, 2008, p. 2).

Anita Prestes esclarece, por meio do argumento de Theotônio dos Santos, que o nacionalismo-desenvolvimentista significou a defesa da tese de que “o objetivo do nacionalismo era o desenvolvimento e somente à luz desse deveria ser julgado o que era bom ou mal para o País”, ajustando-se “aos novos tempos, em que as corporações multinacionais saltavam as barreiras protecionistas para vir instalar suas indústrias no Terceiro Mundo” (SANTOS apud PRESTES, idem).

Na prática, de acordo com Anita, a tendência predominante por essa “doutrina desenvolvimentista” “significou o fracasso da aposta no papel progressista da burguesia nacional” (ibidem, p. 3). O PCB atribuiu à burguesia industrial brasileira bandeiras políticas que não correspondiam a seus reais interesses e o compromisso da burguesia com as reformas nunca chegou a ser significativo.

Lima, em outro artigo publicado em 1962, intitulado *Remessas de lucros, latifúndio e política externa*, explica que a burguesia nacional, em sua batalha pelo desenvolvimento, percebe que não seria fácil desbancar a concorrência estrangeira enraizada no País há mais de um século e, para sobreviver, é obrigada a lutar. Contudo, nessa luta, os industriais brasileiros iriam somente até determinadas etapas da campanha pela libertação econômica. Se de um lado está a submissão e a aliança ao imperialismo e, conseqüentemente, a manutenção do controle dos grandes monopólios norte-americanos sobre a cúpula política e grande parte da economia brasileira, conforme explica Theotônio Júnior, do outro, se encontra a mobilização popular, a mobilização da classe operária, do campesinato e do estudantado que a burguesia

não poderia de forma alguma controlar. Portanto, a burguesia industrial tende a uma solução intermediária.

De acordo com Anita Prestes, o PCB, sob influência do nacional-desenvolvimentismo, na segunda metade dos anos 1950, alimentou a ilusão de que a burguesia nacional contrapor-se-ia à penetração do imperialismo norte-americano, não percebendo que “a burguesia industrial brasileira capitulara diante da pressão do capitalismo internacional, associando-se em posição subordinada às multinacionais” (2008, p. 3). O Partido vê nessa aliança com a suposta burguesia nacionalista, segundo a autora, a possibilidade de emancipação nacional do domínio imperialista, tendo como caminho para essa emancipação o desenvolvimento industrial.

Em fevereiro de 1962, época em que é escrita a peça *Brasil, versão brasileira*, o CPC, segundo Berlinck, desmistificava “o mito da burguesia nacional como parcela da classe dominante unida ao povo na luta pela independência econômica e política do Brasil” (1984, p. 99). De acordo com Caio Navarro de Toledo, as tendências da esquerda brasileira “que se autoproclamavam de ‘esquerda revolucionária’” condenavam “a estratégia, oficialmente propugnada pelo PCB de aliança do proletário com a ‘fração progressista’ da burguesia brasileira como ‘exigência histórica’ para a consolidação da ‘revolução democrático burguesa’” (1982, p.82).

A burguesia industrial não poderia ter grandes interesses em comum com a classe trabalhadora, se o seu objetivo era o desenvolvimento capitalista do país, desenvolvimento esse que, como explica Mantega, “caracteriza-se justamente por defender os interesses de um pequeno segmento da nação em detrimento da grande maioria dela” (1983, p. 35). A burguesia industrial, declarando-se ou não nacionalista, não perde de vista a perspectiva de lucrar cada vez mais, sendo a questão da Petrobrás importante para essa burguesia industrial somente na medida em que for lucrativa para os seus negócios.

Octávio Brandão, em um artigo publicado em setembro/outubro de 1962, na *Revista Brasiliense*, explica que a questão do petróleo não pode ser entendida apenas como um problema econômico, pois é também um problema “político e militar estratégico”, devendo ser encarado e resolvido como tal:

a Petrobrás tem de ser um dos esteios da independência econômica do Brasil. Portanto também de sua independência política. [...]

O problema da Petrobrás é, pois, de caráter profundamente político, patriótico e nacional. Não pode ser rebaixado a simples questão de negócios. O objetivo da Petrobrás não é fornecer lucros máximos, imediatos e extraordinários aos acionistas, explorando o povo brasileiro. Ela não pode ter os objetivos dos monopólios imperialistas.

A Petrobrás sempre teve muitos inimigos. Sempre foi combatida pelos trustes estrangeiros e pelos entreguistas brasileiros – sócios, agentes ou aliados dos monopólios imperialistas. Uns e outros pretendem reduzir a Petrobrás a uma triste subsidiária dos trustes estrangeiros, mascarada de “companhia mista”. Daí a necessidade de reforçar a luta e a vigilância, desmascarar os inimigos declarados e, especialmente, os inimigos encobertos (1962, p. 161).

O PCB e a burguesia industrial nacionalista encaravam a questão do petróleo e da Petrobrás por ângulos diferentes, contudo o Partido via na aliança a possibilidade de libertação nacional do domínio imperialista. Anita Prestes explica que, em 1955, a direção do PCB já havia deixado de lado a “tática revolucionária”, adotando a luta pelas “liberdades democráticas” e centrando sua tática no processo eleitoral (2008, p. 7-8). Adotava, portanto, um programa mais reformista do que revolucionário.

Para Anita,

as tendências reformistas, fruto da influência da ideologia do nacional-desenvolvimentismo, significaram a adesão à ideologia burguesa e, conseqüentemente, a defesa da democracia burguesa, pois, segundo o marxismo, não existe uma democracia pura, uma democracia que não tenha caráter de classe (2008, p.16).

De acordo com a autora, “tais ilusões de classe ajudam a compreender a derrota sofrida pelos comunistas e pelas “esquerdas” no Brasil, com o golpe de 1964” (idem).

Mantega segue afirmando que a burguesia industrial, ao lado da oligarquia agro-exportadora, dos militares e de outros segmentos sociais, teve ampla participação no golpe de 1964, concretizando o que fora ensaiado ao longo de praticamente todo o período democrático.

Para Toledo, algumas das razões da derrota sofrida pelas esquerdas frente ao golpe militar foram a “avaliação incorreta da correlação de forças existentes, isolamento político em relação às grandes massas, radicalização apenas no nível da retórica, subordinação política ao reformismo populista” (op. cit., p.110). Veremos mais adiante como algumas dessas questões já estão presentes de maneira crítica e reflexiva na peça de Vianinha, escrita em 1962.

3.1.3 Mistery Walters Links: Imperialismo e Petrobrás

Walter Link, geólogo estadunidense que foi agente direto da companhia imperialista *Standard Oil*, esteve na direção técnica da Petrobrás de 1954 a 1960, à frente do departamento de exploração.

Em 1962, Otávio Brandão denuncia, em artigo endereçado à nova direção da Petrobrás, a ação imperialista de Link e seus aliados:

Razões econômicas e financeiras, políticas e ideológicas, razões de classe, impedem que os Links auxiliem sinceramente o Brasil. Os técnicos estrangeiros ligados aos trustes e os entreguistas brasileiros não podem lutar, de fato, pelo futuro do Brasil. Não têm nenhum interesse em transformar o Brasil num país independente, nos terrenos econômico e político, científico e técnico. Pelo contrário, seu interesse é torpedear essa grande obra progressista (op. cit., p. 162).

No artigo de Otávio Brandão tomamos conhecimento da opinião de Francisco Mangabeira, presidente da Petrobrás de janeiro de 1962 a agosto de 1963, e de Pedro Moura, à época do artigo, superintendente do Departamento de Exploração da Petrobrás. Mangabeira acentua que a Petrobrás não existiria se fossem confiar em Link, e Moura refuta as contradições grosseiras do *Relatório Link*, de 1960. O relatório, explica Brandão, é inconcebível, leviano e derrotista e não tem nenhum valor técnico ou científico.

De acordo com Francisco Mangabeira, o pessimismo do *Relatório Link* levou até mesmo um deputado a apresentar um projeto de lei determinando que a Petrobrás realizasse na Bolívia a pesquisa e lavra de petróleo, posto não haver no Brasil petróleo suficiente. O Relatório termina com a seguinte sugestão: “Se, todavia, a Petrobrás deseja permanecer na exploração petrolífera, em grande escala, e em base de competição com a indústria petrolífera internacional, e se tem o dinheiro para assim fazê-lo, sugiro que vá para algum outro país, onde podem ser obtidas concessões e onde são boas as possibilidades de encontrar óleo” (Relatório Link apud MANGABEIRA, 1964, p. 56).

Brandão esclarece que no passado, antes de Link, técnicos estrangeiros e seus confrades brasileiros também negaram a existência de petróleo no Brasil, depois abrindo exceção apenas para o Recôncavo baiano. Quando alguma perfuração fora do Recôncavo encontrava petróleo, desdenhavam sentenciando que não era petróleo comerciável. Link

segiu o mesmo caminho, condenando ao abandono os poços que não tiveram o “fabuloso ‘êxito comercial’, tão esperado na época do imperialismo e dos lucros máximos” (BRANDÃO, 1962, p. 158).

Quando Mangabeira assume a presidência da Petrobrás, tem como desafio “anular os efeitos do relatório Link, que tanta repercussão teve no País e no estrangeiro, sobretudo, porque às suas conclusões se aliava a tese contra o monopólio estatal” (MANGABEIRA, 1964, p. 57).

De acordo com Mangabeira, a interpretação do *Petróleo Interamericano*, analisando o *Relatório Link*, no editorial de fevereiro de 1961, afirma que haveria alguma possibilidade de conseguir petróleo no Brasil “com os muitos milhões de dólares, de que os trustes poderiam dispor”. Segundo essa interpretação, “o pessimismo de Link se justificaria. Mas era necessária, para os resultados definitivos, uma intensificação de exploração, pelos trustes, segundo a opinião de um de seus órgãos”, pois o Brasil não acharia petróleo com o dinheiro do governo e a alternativa seria o capital privado estrangeiro. E para que o capital privado se arriscasse a vir ao país seria necessário, dentre outras condições, garantir “concessões a companhias privadas em termos equânimes”; dar “segurança contra expropriação”; divorciar “o desenvolvimento do petróleo das interferências políticas” (apud MANGABEIRA, ibidem, p. 58).

Dessa forma, podemos entender o *Relatório Link* como um documento que manipula as informações e pesquisas referentes à situação do petróleo em território brasileiro, com objetivo de legitimar a entrada de capital estrangeiro no país, contrapondo-se à tese o monopólio estatal.

Mesmo com as previsões pessimistas de Link, a exploração petrolífera, afirmou o ex-presidente da Petrobrás, em 1962 aumentou em relação ao ano anterior, e aumentou ainda mais no primeiro semestre de 1963. Contudo, os resultados teriam sido melhores se não houvesse tanta demora na chegada de instrumentos e se os equipamentos e peças de exploração e produção de petróleo fossem produzidos no Brasil – mais de 90% desse aparelhamento era importado dos Estados Unidos ou, algumas vezes, da Europa. A longa

espera por equipamentos, cuja aquisição era, de acordo com os Sindicatos dos Trabalhadores do Petróleo,⁹⁸ criminosamente retardada, gerava queda na produção.

Mangabeira explica que a falta de equipamentos era consequência da falta de divisas e afirma:

Analisando o fato da exploração e da produção da Petrobrás terem sido retardadas pela falta de divisas, mais me convenço da exatidão daquelas palavras de Myrdal⁹⁹ [...]: o livre comércio internacional, por ele mesmo, tenderá sempre a perpetuar a estagnação nos países subdesenvolvidos. Ainda mais (como é o caso presente): quando esses países, pelos seus próprios esforços, tendem a desenvolver-se, esse desenvolvimento é estrangulado ou cerceado, se aceitar o “livre comércio internacional”.

O FMI, com seu liberalismo econômico internacional, tão propício aos trustes, aos grandes monopólios [...], tem sido um dos maiores elementos *contra* os países subdesenvolvidos (MANGABEIRA, *ibidem*, p. 64, grifo do autor).

Para piorar a situação, quando Link esteve à frente da direção técnica da Petrobrás, gastou uma fortuna perfurando poços ao acaso, no Amazonas, quase sempre sem apoio técnico, esclarece a *Análise do Relatório Link*, de Pedro Moura e Oddone, segundo Mangabeira. Otávio Brandão também defende que Link esteve envolvido com perfurações mal feitas, poços parados e abandonados.

Outra grande falha de Link apontada pelo ex-presidente da Petrobrás foi só pensar nos “*bonanza fields*”, grande poços onde se concentrou óleo, mais fáceis e menos custosos de serem explorados, deixando de lado a exploração de pequenos campos até que já houvessem sido encontrados esses grandes campos e ali estabelecidas as instalações para extração de petróleo: “Link somente via o princípio de obtenção de lucro máximo, na exploração de óleo. Por esse motivo achava que o dinheiro gasto pela Petrobrás em tal exploração [de pequenos campos] ‘poderia ser mais bem gasto em outra parte, onde as chances de achar óleo são muito melhores’” (*ibidem*, p. 67).

Argumento que Brandão desmonta de forma enfática:

Link, no relatório, chora o dinheiro gasto, nas sondagens. E porque mandou fazer tantas perfurações à doida? E por que mandou fazer 89 furos caríssimos e desnecessários na zona de Marajó? E por que não lamenta o dinheiro malbaratado com suas atividades nocivas? E porque não lamenta os bilhões que os trustes estrangeiros têm arrancado do Brasil? (*op. cit.*, p. 164).

⁹⁸ Segundo Mangabeira, em 30 de dezembro de 1962, todos os Sindicatos de Trabalhadores de Petróleo assinaram um manifesto em defesa da diretoria da Petrobrás, argumentando que a empresa não recebia divisas suficientes para importação de sondas e sofria com o engavetamento de propostas importantes.

⁹⁹ Economista sueco Gunnar Myrdal.

O derrotismo de Link seria decorrente apenas da decepção de não encontrar em terras brasileiras os tão sonhados e riquíssimos poços “*bonanza oil*” ou haveria outras razões, ou melhor, outros objetivos, para produzir um relatório tão pessimista?

Contradizendo tal pessimismo, os estudos realizados após a entrada de Francisco Mangabeira na presidência da Petrobrás e após a crítica ao *Relatório Link*, estudos esses realizados com a contribuição de técnicos soviéticos e que se mantiveram depois da saída de Mangabeira, chegaram a conclusões otimistas em relação ao petróleo brasileiro, acreditando na possibilidade de atingirem a meta da autossuficiência de óleo num prazo de quatro a seis anos.

Infere-se disso tudo que no “período Link” houve uma tentativa deliberada de prejudicar a Petrobrás, visando desestabilizar a tese do monopólio estatal e legitimar a intervenção do capital estrangeiro, sobretudo estadunidense e, em segunda instância, objetivando impedir a independência política e econômica do Brasil, se entendermos, como Brandão, que a Petrobrás era “um dos esteios da independência econômica do Brasil. Portanto, também da sua independência política” (op. cit., p. 161).

3.1.4 O movimento operário

O exemplar de janeiro-fevereiro de 1962, da *Revista Brasiliense*, apresenta um artigo de Theotônio Júnior intitulado *O Movimento Operário no Brasil*. Nesse artigo, Theotônio traça, de forma sintética, uma linha de desenvolvimento cronológico do movimento operário no Brasil, apontando como primeira dificuldade para realizar tal tarefa a ausência de maiores estudos sobre a história do movimento operário no país. Esse artigo nos serviu de referência sobre a perspectiva do debate e da análise de tal tema no período.

De acordo com o autor, até 1922 o movimento operário esteve dominado pela direção anarquista, composta, sobretudo, por operários europeus. De 1922 a 1930, o Partido Comunista Brasileiro exerce grande influência sobre o movimento operário e nesse período, segue explicando Theotônio, realizam-se vários movimentos de caráter pequeno-burguês,

liderados pelos chamados “tenentes”. O autor esclarece que “o crescimento dos centros urbanos e o consequente fortalecimento dos setores médios da sociedade, que eclodiram com o movimento dos ‘tenentes’, deram oportunidade a que o operariado pudesse surgir como um aliado da classe média” (1962, p. 109).

Com a chegada de Getúlio ao poder, a fundação do Ministério do Trabalho e a instituição do Estado Novo, em 1937, o novo grupo no poder tratou de substituir as lideranças sindicais comunistas por seus homens. Dessa forma, o Estado Novo passou a exercer controle ministerial e paternalista sobre movimento sindical, com intuito de conter elementos perturbadores: “o Sr. Getúlio Vargas, no proteger o operário, assegura ao capital a estabilidade que só a paz e a ordem podem gerar” (SALGADO FILHO apud THEOTÔNIO JÚNIOR, 1962, p. 111). Theotônio ressalta que é marcante nesse período o “afastamento dos sindicatos das bases operárias” e a “ausência de formação política da classe operária que a lançará nas mãos de uma liderança populista corrupta e que a abandonará, como classe, à sua própria sorte” (ibidem, p. 104).

O fim do Estado Novo, em 1945, com a queda da ditadura getulista não alterou significativamente esse quadro do movimento sindical, de acordo com Theotônio Júnior. A partir de 1950, com a volta de Getúlio, os sindicatos voltaram ao controle de uma cúpula dirigente ligada ao Ministério do Trabalho. No entanto, explica o autor, durante esse período o movimento sindical vai se fortalecendo e se estruturando de modo a tornar essa cúpula dirigente e a cooptação dos sindicatos por parte do Estado obsoletas. São realizadas grandes greves de reivindicação econômica,¹⁰⁰ movimentos de massa, congressos, e, durante este período, o movimento sindical torna-se sustentáculo do nacionalismo. As lutas pela Petrobrás e por outras reivindicações nacionalistas, como a defesa do minério, permitiram, elucida Theotônio, “certa unificação nacional e o aparecimento de uma posição da classe operária diante dos problemas do País” (idem).

É também no início da década de 1950 que os trabalhadores rurais entraram mais claramente em cena. Entre 1953 e 1954, realizaram encontros, congressos e estruturaram suas organizações. De acordo com Theotônio,

¹⁰⁰ Em março de 1953, eclodiria a “Greve dos 300 mil”, que paralisou São Paulo, envolvendo várias categorias profissionais, reivindicando, dentre outras coisas, aumento salarial de 23% a 60%.

a participação camponesa não só fortalece a força operária como também traz um fator novo de conduta – a tendência para a luta armada e para as soluções radicais. [...] radicalização dos processos de ação política que saem da tranqüila área eleitoral para a possibilidade de soluções revolucionárias. Tudo isso desenvolve uma consciência revolucionária no País (op. cit., p. 117).

Durante o governo Kubistchek parece não ter havido grandes novidades no movimento operário e sindical. Theotônio Júnior, em seu artigo, não faz menção específica a ações do movimento operário nesse período, apenas ao congresso realizado em 1960. Mas, esclarece que a nova fase da economia brasileira, no quinquênio de 1955 a 1960, cria condições – como maiores concentrações operárias e um operariado qualificado em maior escala – para uma maior organização dos operários e uma produção ideológica mais acentuada. Também a intensificação das contradições econômicas dentro do capitalismo brasileiro leva à tendência de radicalização entre “os setores do alto capitalismo e os outros setores sociais (operários, camponeses, estudantes, intelectuais, pequena burguesia e assalariados em geral)” (THEOTÔNIO JÚNIOR, Op. cit., p. 115).

Paulo Agüena, na edição nº 259 do *Jornal Opinião Socialista*, afirma que as lutas e organizações dos trabalhadores continuaram em linha crescente durante toda a década de 1950, atingindo seu ponto alto no início dos anos 1960. Momento em que se intensificam as mobilizações no campo e as lutas avançam nas cidades.

Entre os dias 11 e 14 de agosto de 1960, na cidade do Rio de Janeiro, acontece o *III Congresso Sindical Nacional*, onde se definiram três principais correntes dentro do movimento sindical brasileiro: a corrente majoritária, composta por comunistas e nacionalistas, conhecida como “os vermelhos”; a corrente dos antigos pelegos ligados ao Ministério do Trabalho, chamados “pelegos amarelos”; e, por fim, o grupo renovador, formado por oportunistas seguidores de Jânio Quadros, sindicalistas católicos e uma minoria de esquerdistas radicais que não aceitavam a linha de conciliação dos nacionalistas e comunistas. Segundo Theotônio, este último grupo chamava a corrente majoritária de “pelegos vermelhos”, sob a alegação de que mantinham um movimento sindical de cúpula com interesses político-partidários.

O período do governo Goulart, de 1961 a 1964, de acordo com Toledo, é um dos momentos de mais intensa atividade do sindicalismo brasileiro. De 177 (cento e setenta e sete)

greves no governo JK, o número subiu para 435 (quatrocentos e trinta e cinco) nesses três anos. Crescendo também o engajamento nas lutas partidárias e políticas.

Quando João Goulart assumiu a presidência após a renúncia de Jânio Quadros, explica Augusto Buonicore, a perspectiva de reformas de base agradou às forças democráticas e nacionalistas:

Entre as reformas apregoadas estavam: a reforma agrária, que tinha como condição a eliminação do artigo constitucional que previa indenização prévia e em dinheiro; a reforma política, que incluía a legalização do PCB, extensão do direito ao voto aos analfabetos, soldados, cabos e sargentos; a reforma universitária que previa abolição da cátedra e liberdade de ensino. (BUONICORE, 2008)

Em agosto de 1962, ocorre o *IV Encontro Sindical Nacional*, onde o Comando Geral de Greve era transformado no Comando Geral dos Trabalhadores e os principais pontos do “Plano de Ação Imediata” eram aprovados, de acordo com Paulo Aguenta, com revisão imediata dos níveis salariais; aprovação dos projetos de salário-família; jornada de trabalho de 6 horas para as mulheres; defesa das liberdades democráticas e sindicais e do direito de greve; direito de voto aos soldados e analfabetos e campanha de esforços pelas reformas de base. Esse plano, explica Aguenta, tinha um caráter reformista, reflexo da hegemonia do PCB e dos trabalhistas. Contudo, o Comando Geral dos Trabalhadores, defende Paulo, tem um papel decisivo na direção de inúmeras greves e mobilizações, tanto sindicais como políticas.

Theotônio Júnior escreve, em 1962, que o movimento operário entrava em sua fase revolucionária, progredindo a consciência de classe do plano meramente econômico para o plano político. Porém, certos desacertos talvez não tenham sido revistos a tempo e o PCB, esclarece Aguenta, preso à estratégia reformista, ficou refém da burguesia nacional e do governo, paralisado diante do golpe. A esquerda sofre uma devastadora derrota em 1964 e logo se iniciam as prisões de lideranças do partido e do Comando Geral dos Trabalhadores.

3.1.5 Mais algumas considerações

Em 1962, ano em que a peça *Brasil, versão brasileira* é escrita, o imperialismo é ainda apontado como um dos responsáveis pela situação de subdesenvolvimento do país. Nestor

Vera, em artigo publicado na *Revista Brasiliense*, de janeiro/fevereiro de 1962, defende que os responsáveis pelo regime semicolonial a que o Brasil estava submetido e pela situação de miséria em que viviam, sobretudo, as populações camponesas, eram o latifúndio e o monopólio da terra, ligados ao “capital colonizador”, notadamente o norte-americano.

No início desse mesmo ano, o pessimismo do *Relatório Link*, escrito em 1960 e que tanta repercussão teve no país e no estrangeiro, ainda estava sendo intensamente debatido pelos intelectuais e pesquisadores, como podemos inferir de artigos publicados na *Revista Brasiliense*. E em janeiro de 1962, mês anterior ao mês em que a peça é escrita, Francisco Mangabeira assume a presidência da Petrobrás, com o desafio de reverter os efeitos do *Relatório Link* e de defender os interesses do monopólio estatal.

Também no início de 1962, a política de aliança de classe estava sendo questionada, inclusive, como afirmou Berlink, por integrantes do CPC, boa parte dos quais era militante do PCB. Esse questionamento, em chave de crítica ao posicionamento do Partido, é bastante marcante na obra analisada.

Portanto, os temas que integram ou perpassam a peça, situada no Brasil da segunda metade da década de 1950, estão latentes no momento em que a obra é escrita. E a partir desse resgate histórico, veremos como o teatro cepecista se posiciona a respeito do momento sociopolítico do país, tecendo críticas e apontando contradições. Veremos como o teatro pode se configurar como produção de um discurso a respeito da realidade do país.

3.2 *BRASIL, VERSÃO BRASILEIRA: UMA ANÁLISE ESTÉTICA DA REALIDADE*

A peça *Brasil, Versão Brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Armando Costa, foi apresentada para plateias compostas principalmente por intelectuais e universitários, durante a primeira UNE Volante, caravana que percorreu todas as capitais brasileiras, exceto São Paulo e Cuiabá, de março a maio de 1962, conforme consta no *Relatório do CPC*.

Na peça, entre 35 personagens, encontramos operários – alguns comunistas, alguns católicos e outros identificados apenas como operários –; capitalistas; representantes do

capital financeiro; representantes de companhias norte-americanas; industriais; policiais; o diretor do departamento de exploração da Petrobrás; o presidente da república; pessoas da alta classe; um jornalista; além de coros, vozes e *slides*. Pela quantidade e, sobretudo, pela denominação das personagens, já na primeira página do texto, podemos supor tratar-se de uma peça épica, pois grande parte destas personagens não possuem nome, configurando-se como indivíduos representativos de uma função social, classe ou camada social,¹⁰¹ como, por exemplo, “Operário C”, “Policial 3”, Capitalista 1”, além de constar na listagem de personagens as “vozes” e os “*slides*”.¹⁰² E, ao adentrarmos a peça, percebemos que mesmo as personagem que recebem nome trazem em si o significado de sua classe ou função social.¹⁰³

Vidigal, o industrial nacionalista, representante da Federação das Indústrias, recusa-se a ceder aos interesses do capital estrangeiro e é pressionado diretamente pelo Presidente da República e pelos Bancos que lhe fornecem empréstimos. O Sindicato dos Metalúrgicos pleiteia um aumento salarial e a faixa percentual desse aumento gera desacordos entre as lideranças operárias católica e comunista, representadas respectivamente por Claudionor e Diógenes, discordâncias essas que se estendem para além da reivindicação salarial e encontram posicionamentos diferenciados na ala jovem da militância e na geração mais antiga. A classe operária apresenta aqui diferentes demarcações ideológicas: Claudionor, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos, e seu filho Tiago, também operário católico, fazem oposição ao discurso comunista de Diógenes e de seu filho Espártaco, que, por sua vez, discorda do pai quanto ao posicionamento em relação à postura do presidente do Sindicato. Diógenes quer sempre denunciar e afastar Claudionor do Sindicato, alegando que ele é “pelego”,¹⁰⁴ mas Espártaco tem receio de que a desavença divida ainda mais os operários e vai contra a opinião de seu pai. Claudionor e Tiago, apesar de acharem bonito o ideal de “tudo é de todos”, não concordam com o modo de agir dos comunistas. Tiago é, no início da peça, um tanto imaturo no que concerne a sua posição política e tem na opinião do pai a base para seu

¹⁰¹ Assim como acontece na peça *O Petróleo ficou nosso*.

¹⁰² Cf. VIANNA FILHO, 1989, p. 251-252.

¹⁰³ Tal mudança da função da criatura humana no palco é algo pertinente ao teatro revolucionário desenvolvido por Piscator e ao teatro de agitprop, como vimos no capítulo anterior.

¹⁰⁴ O termo “pelego” foi bastante utilizado para apelidar as “lideranças” sindicais “de caráter oportunista e com fins político de entendimento de clientela eleitoral e base popular para políticos populistas” que o grupo no poder durante o Estado Novo colocou nos sindicatos para substituir as lideranças comunistas e assim exercer um controle paternalista do movimento sindical, por meio do Ministério do Trabalho e da legislação trabalhista (THEOTÔNIO JÚNIOR, 1962, p. 103-104).

posicionamento. Claudionor, por sua vez, tem na religião católica e em sua crença em Deus o alicerce de seu pensamento. Essas características estão claras no início da peça quando, por exemplo, os dois vão pedir aumento salarial ao patrão Vidigal.¹⁰⁵ Mas Tiago sofre transformações em decorrência de alguns acontecimentos que apenas observa e de outros dos quais participa, como na cena em que há um enfrentamento entre operários católicos e comunistas em plena assembleia do sindicato. Esse enfrentamento se transforma em uma briga generalizada e culmina no tapa que Diógenes dá em Espártaco e, em seguida, na pancadaria entre Espártaco e Tiago, que não conseguem manter o enfrentamento político na base do argumento verbal. A partir deste acontecimento, Tiago começa a amadurecer sua postura política e, ao longo da peça, o discurso e a postura dessa personagem, explica Berlinck, vão se assemelhando a de Espártaco, que representa a figura do “novo comunista”, do militante que tece críticas aos problemas do Partido (1984, p. 101 e 105).

Para atender a reivindicação de aumento salarial, Vidigal necessita de um empréstimo bancário e, para isso, precisa ceder à exigência imposta a ele pelos bancos: não atrapalhar a empresa norte-americana Kellog, no que diz respeito à renovação de seu contrato de construção da Refinaria de Capuava. Mesmo cedendo à chantagem, Vidigal continua se opondo à intervenção do capital estrangeiro na indústria petrolífera brasileira, o que não impede que o governo firme um contrato de fornecimento de petróleo estadunidense ao Brasil, como quota complementar, por no mínimo cinco anos, sob a justificativa de que não há petróleo comercialmente explorável no Brasil. Tal contrato gera demissões e desemprego.

O movimento sindical, ainda dividido por suas dissidências internas, mobiliza-se em torno de uma tática de greve contra as demissões de operários. Mas o ganho de causa de suas reivindicações não passa de uma estratégia do Estado, por meio da Justiça do Trabalho, para dividi-los ainda mais e desmobilizá-los, colocando-os em situação que desfavorece o Sindicato dos Trabalhadores em Estanho da Bolívia, do qual receberam apoio. Com o contrato firmado entre Brasil e Estados Unidos, os operários brasileiros passariam a trabalhar para a Esso, contribuindo, dessa forma, com a companhia que também explora os bolivianos.

¹⁰⁵ Cf. VIANNA FILHO, 1989, p. 267-270.

Daqui em diante, no presente capítulo, em nota e no corpo do texto, sempre que for comentada ou citada a peça *Brasil, Versão Brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, publicada em 1989, em livro organizado por Fernando Peixoto, a referência será dada apenas pelas páginas.

No desenrolar da peça, Diógenes nega-se a participar da greve e vê seu filho ser preso. Percebendo a manobra do patrão para dividir os operários e acabar com a greve, volta atrás e une-se aos operários, intervindo para que não finde a mobilização. A assembleia decide pela manutenção da greve e, no desfecho dessa série de derrotas na luta contra o capital estrangeiro, Diógenes é morto pela repressão policial. Ele morre como um herói da classe operária e, em seu enterro, Tiago despede-se em nome de todos, reconhecendo o quanto aprendeu com o companheiro, Espártaco discursa e todos os operários cantam. A peça termina com o enterro e uma canção de esperança e convite à continuidade da luta.

Em *Brasil, versão brasileira*, como em *O Petróleo ficou nosso*, as personagens femininas são minoria. Mas, diferentemente da peça de Armando Costa, aqui elas não assumem posição ativa na luta. Ainda que haja o *slide* da mulher discursando¹⁰⁶, em meio a outras indicações de projeções que sugerem atividades militantes, no desenvolvimento do texto dramático as personagens femininas aparecem rapidamente, quase sempre para representar as difíceis condições em que vivem as famílias operárias¹⁰⁷ e uma vez para tornar presente a questão da mercantilização da mulher.¹⁰⁸ No grupo capitalista, as duas madames, valsando na embaixada americana, representam, de forma irônica e em tom de extrema futilidade, o pensamento de brasileiras e brasileiros que moram fora do país e julgam o Brasil uma terra abjeta. As três vezes que aparecem em cenas de reunião, assembleia ou greve, as personagens femininas desempenham uma contribuição e um engajamento ainda pequenos.¹⁰⁹

A cena do desemprego nos aponta um aspecto relevante das relações de gênero que vigoravam. Com a notícia da “inexistência” de petróleo comerciável no Brasil, muitos operários são demitidos, a companheira do Operário C diz que vai procurar emprego, ao que ele responde: “Você não vai trabalhar fora, não... Não aguenta. Já lava roupa, cuida da criança. Essa asma...”. Ela insiste: “Vou trabalhar fora, sim...”, mas o Operário C ainda dá mostras de que o trabalho fora de casa é atividade de responsabilidade do homem da família: “Se o filho ainda fosse vivo...” (p. 298).

¹⁰⁶ Cf. *slide* 88, p. 257.

¹⁰⁷ Cf. p. 288, 289, 298 e 311.

¹⁰⁸ Mercantilização essa também submetida ao poderio imperialista, posto que a Mulher realizaria um programa com um marinheiro americano (cf. p. 282).

¹⁰⁹ Cf. p. 301, 311 e 314.

A mulher estava designada ao trabalho de caráter doméstico, cuidar de crianças, lavar, passar, cozinhar, ainda que fizesse esses serviços para fora. Ou seja, à mulher estava reservado o espaço privado, enquanto ao homem cabia o espaço público, o que inclui trabalhar fora de casa e envolver-se com política e atividades militantes. Sendo assim, a presença das personagens femininas e a importância dada a elas nessa obra talvez seja um reflexo de tudo isso, ainda que melhor seria, a nosso ver, se houvesse a representação de uma contraposição a essas relações de gênero. Sabe-se, contudo, que havia poucas mulheres integrando o CPC¹¹⁰ e, ao que tudo indica, naquela época, a produção de esquerda ainda não abarcava a discussão de gênero. No mais, reitero que as personagens femininas, no conjunto de obras do CPC, merecem uma análise mais detalhada.

3.2.1 Projeção de *slides* - uma versão brasileira de técnicas piscatorianas

A questão da mobilização dos trabalhadores não é apenas tema da peça, é também objetivo, determinando assim o formato da obra, a escolha e utilização de determinados procedimentos. Desde os *slides* que iniciam o texto, é perceptível a intenção de agitação e propaganda, sobretudo se levarmos em consideração o público alvo desta peça do CPC: o proletariado urbano e o público universitário.

Os *slides*, a voz e o coro que os acompanham prenunciam o enredo da peça, formando uma espécie de cena introdutória ou prólogo. A voz narrativa que intercala os *slides* informa, em tom protestatário, a situação em que se encontra a Petrobrás, as irregularidades, os crimes cometidos, a destinação dada ao lucro obtido com o petróleo. Num crescente, a voz do prólogo vai revelando que a ameaça sofrida pela Petrobrás é decorrente da intervenção imperialista,¹¹¹ que os lucros dessa operação financiam guerras, miséria e silêncio,¹¹² e que o governo é condescendente com o que está acontecendo.¹¹³ Depois indica quando começa a

¹¹⁰ No livro de Jalusa Barcellos (1994), há depoimentos de apenas duas integrantes mulheres, Pichin Plá, atriz e administradora argentina, e Tereza Aragão, jornalista e produtora cultural.

¹¹¹ Cf. p. 253 e 254.

¹¹² Cf. p. 254.

¹¹³ Cf. p. 256.

história a ser contada. Os 112 *slides* antecipam vários momentos dessa história e, ao longo da peça, são reproduzidos em pequenos blocos, a fim de demarcar cada momento já anunciado pela sequência inicial e de conduzir a peça por meio da interrupção da ação dramática. Voz e *slides* assumem aqui o papel de narrador. Narrador esse que não é imparcial, mas que se posiciona ao lado dos que lutam contra o imperialismo. E é esse efeito narrativo gerado pela voz do prólogo e pelos *slides*, no início e ao longo da peça, que determinam o recorte da história a ser contada – narrada e encenada –, conduzindo a ação por meio da interrupção e posicionando-se criticamente a respeito dos fatos narrados e encenados.

Antecipar o futuro dos fatos a serem encenados ou adiantar que episódios serão representados é uma característica importante do teatro épico, que tem a função de eliminar o suspense e um possível sensacionalismo,¹¹⁴ transformando a expectativa sobre o desfecho da obra, comum à forma dramática, em expectativa sobre o andamento dos episódios. E mais do que ilustrar as ações que serão desenvolvidas em cena, os blocos de *slides*, que tornam a ser exibidos no decorrer da peça, interrompem a ação para que as condições não sejam apenas reproduzidas e sim descobertas. Como vimos em explicação de Walter Benjamin, esse princípio da interrupção é um procedimento de montagem familiar ao cinema, onde “o material montado interrompe o contexto no qual é montado”. Essa interrupção combate a ilusão por parte do público, assumindo uma função organizadora e levando o espectador a tomar uma posição quanto à ação (BENJAMIN, 1994, p. 133). As mudanças de espaço e passagens de tempo, características da montagem, pressupõem, como observa Rosenfeld, um “narrador que monta as cenas a serem apresentadas, como se ilustrasse um evento maior com cenas selecionadas. Um intervalo temporal entre duas cenas ou o deslocamento entre uma cena e outra sugerem um mediador que omite certo espaço de tempo como não relevante [...] ou que manipula os saltos espaciais” (2006, p. 33).

A sequência inicial de *slides* em *Brasil, versão brasileira* expõe dados e situa o contexto histórico no qual se desenvolve o enredo da obra e, além disso, em conjunto com o coro e a voz, ou seja, o que chamamos de prólogo, parece chamar para mobilização. Antes do primeiro *slide*, “Um coro canta [com a luz apagada] ‘Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo

¹¹⁴ Benjamin afirma que Brecht, na mesma direção em que se utilizava da “literalização do teatro sob forma de frases, cartazes, títulos” para “privar o palco de todo sensacionalismo temático”, foi ainda mais longe ao se perguntar “se os episódios representados pelo ator épico não deveriam ser conhecidos de antemão. ‘Nesse caso, os episódios históricos seriam os mais apropriados’” (1994, p. 84).

Brasil” (p. 254) e depois mantém a melodia sem a letra até a projeção do *slide* 39, quando finalmente o coro de operários aparece, sob um “foco baço de luz”, e “canta para o público”,¹¹⁵ como pede a indicação na rubrica. O “destinatário” da mensagem não é outro personagem da peça, mas os espectadores.¹¹⁶

O teatro de Vianinha está voltado para as preocupações sociais e históricas de sua época, um teatro contrário à alienação e a favor da libertação. Maria Silvia Betti explica que “a prática teatral responsável, para ele, caracteriza-se, antes de mais nada, por não perder de vista a necessidade de pautar-se por uma análise da realidade capaz de fornecer subsídios para a ação, ou seja, para a superação das contradições históricas e do subdesenvolvimento” (BETTI, 1997, p.34). Dessa forma, além de buscar “ensinar o povo” e “denunciar as formas de ação do imperialismo”, como coloca Berlinck, a peça parece ter como objetivo contribuir com a organização e mobilização da classe trabalhadora.

Em seguida ao canto do coro de operários vem a determinação do momento histórico, no qual estão situadas a narrativa e as personagens da peça:

VOZ – Esta história começa por volta de 1955. A Petrobrás já estava em pleno funcionamento pela lei nº 2.004, de 3 de outubro de 1953.

SLIDE 61 *A lei que criou a Petrobrás*

VOZ – Dá à Petrobrás o monopólio de pesquisa, de lavra, de refino e de transporte de petróleo. Começam a ser construídas as refinarias de Duque de Caxias, de Cubatão. Mas já existiam refinarias particulares em funcionamento antes da criação da Petrobrás. Todas elas, pela lei, sendo particulares, não podiam continuar a refinar o petróleo. Todas elas, pela lei, deviam ter sido encampadas. Não foram. Cada uma delas recebeu uma cota de petróleo para refinar.

SLIDE 62 As cotas de refino:
[...]

VOZ – (*Depois de um tempo.*) Esta história começa quando a companhia Kellogg, firma americana encarregada da construção da refinaria Duque de Caxias – Refinaria Petrobrás, do povo – pela terceira vez não cumpriu o prazo marcado para o término da construção das obras. Na mesma época, descobriu que a refinaria de Capuava, refinaria particular, clandestinamente refinava mais petróleo do que era permitido. Não refina 20000 barris diários. Refina 31000. Onze mil a mais. A Refinaria Duque de Caxias praticamente parada. Capuava refinando onze mil barris a mais. O governo devia tomar uma atitude a respeito. Foi marcada uma reunião do Conselho Nacional do Petróleo. (p. 255-256).

¹¹⁵ Cf. p. 255.

¹¹⁶ Não querendo dizer com isso que durante os diálogos o texto não se destina ativamente ao público, mas enfatizando a relação palco-plateia, num momento em que atores e personagens dirigem-se diretamente aos espectadores.

Por meio desses *slides*, apresenta-se um recorte da situação histórica e política brasileira, que conduzirá os conflitos expostos pelas personagens, e se cria uma ponte entre realidade e obra de arte. São inseridos dados objetivos e verídicos na obra, como a lei nº 2.004 e, em seguida, os *slides* devem reproduzir, como sugere a rubrica, a fachada da fábrica, operários em péssimas condições de trabalho, o patrão e sua vida luxuosa, assembleia de operários etc. Dessa forma, são apresentados alguns elementos estruturais da peça: as personagens representativas das classes sociais, os espaços que dizem respeito a cada classe e/ou onde se desenvolverá a história e um roteiro dos acontecimentos que se sucederão no desdobramento da peça, roteiro constituído, em sua maioria, por imagens.¹¹⁷ Tanto no que chamamos de prólogo, quanto no desenrolar da peça, os *slides* auxiliam na representação dos cenários e fazem parte da composição dramática.

A sequência de *slides* finda com o que talvez seja mais um convite à mobilização: imagens de entidades, segmentos da sociedade e personalidades representativas da mobilização social e política daquela época:

SLIDE 107	Um estudante fala. Atrás dele, o símbolo da UNE.
SLIDE 108	Um padre com camponeses. Discurso.
SLIDE 109	Brizola fala.
SLIDE 110	Sérgio Magalhães fala.
SLIDE 111	Francisco Julião fala.
SLIDE 112	Luís Carlos Prestes fala. (p. 258)

Estão simbolizados metonimicamente nesses *slides*, em procedimento de fala ou discurso, ao que tudo indica para um coletivo ou para a massa, o Movimento Estudantil (*slide* 107), as organizações católicas no campo (*slide* 108) e as Ligas Camponesas (*slide* 111), a esquerda nacionalista partidária (*slides* 109 e 110), o Partido Comunista Brasileiro e um dos símbolos dos ideais da revolução socialista no país (*slide* 112).

Aos organismos aí aludidos se identificam reivindicações e demandas de reformas de base que estavam em pauta no período. Essas bandeiras de luta, pertencentes à demanda dos movimentos sociais e políticos, e presentes nas perspectivas das reformas, pertenciam também à demanda teatral do autor. Vianinha não poderia abordá-las de forma aprofundada em um único texto dramático, mas nem por isso deixou essas bandeiras totalmente de fora.

¹¹⁷ A maioria dos *slides* sugere imagens, poucos são os que contêm um texto a ser reproduzido.

Brasil, Versão Brasileira enfoca a greve operária e a mobilização sindical, num período em que o PCB está na ilegalidade,¹¹⁸ contra o imperialismo no Brasil, como explica Iná Camargo Costa:

Trata-se também de examinar a presença do imperialismo no país, tomando como eixo o seu combate à Petrobrás aliado aos métodos do capital financeiro (Banco do Brasil e Citibank) para manter reféns os assim chamados representantes da burguesia nacional [...] além de mostrar os problemas salariais dos trabalhadores cujos patrões são “nacionalistas” mas *dependem* das compras da Petrobrás, bem como dos financiamentos dos bancos referidos e “por isso” precisam arrochar salários (1996, p. 90-91).

Centrando-se na mobilização operária e na presença do imperialismo no Brasil, a peça traz cenas de reuniões de operários, reuniões de base do PCB e encontros do poder nacional e estadunidense, cenas de massa que, segundo Peixoto, eram inéditas na dramaturgia brasileira. O escritor prossegue dizendo que a peça começa e acaba em um “tributo à estética piscatoriana, de forma mais épica, utilizando *slides* e canções revolucionárias”, mas inclui, internamente, “instantes de profunda emoção”, com personagens que “não são desenhos esquemáticos, mas sim trabalhados com extrema precisão” (1989, p. 21).

Sobre as cenas de massa, Costa esclarece que “a assembleia de trabalhadores que não encontrou espaço na forma dramática de *Eles não usam black-tie*” (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, “aqui dispõe de cerca de seis páginas de texto” (op. cit., p. 90-91). Os *slides*, recurso épico com função narrativa, interferem de forma bastante eficaz na criação dessas cenas, como comprova a sequência abaixo:

(*A luz se apaga. Desce a tela*)

SLIDES 74 a 79

[SLIDE 74 Uma assembléia de operários. Sala esfumaçada. À cunha.
SLIDE 75 Um velho operário falando. Sem dentes.
SLIDE 76 Um operário jovem. Punhos cerrados.
SLIDE 77 Uma mulher amamenta seu filho.
SLIDE 78 Operários batem palmas de pé.
SLIDE 79 Um velhinho e uma velhinha ouvem. (p. 257)]

(*A luz se acende. Claudionor sentado. Uma campainha na mão. Diógenes trepado em cima de uma cadeira. É uma tribuna.*) (p. 277-278).

Nesta cena da assembleia dos operários da fábrica Fundação Vidigal, há apenas cinco personagens e mais alguns que chegam ao longo da cena, segundo indicação das rubricas;

¹¹⁸ O PCB foi, em 1947, posto na ilegalidade pela segunda vez, permanecendo clandestino até 1960/1961.

contudo, imagens de operários projetadas imediatamente antes da cena, por meio desses *slides*, e as vozes auxiliam na criação da representação da massa de operários.

Betti explica que, em relação à elaboração dramaturgica de *Brasil, Versão Brasileira*, “no que diz respeito à linguagem e ao modo de representação da realidade [...] é possível observar o esforço aplicado de rompimento com uma estética realista e a tentativa de utilização de recursos de distanciamento” (1997, p. 137). A peça utiliza-se de recursos anti-ilusionistas, cuja matriz, como esclarece a autora, é mais piscatoriana que brechtiana. Segue afirmando que “A maior carga de informação extracênica presente em *Brasil Versão Brasileira* em alguns momentos sobrecarrega o palco com *slides*, comentários em *off* e cenas de documentários, e contrasta com o desenvolvimento dramático propriamente dito que se processa de forma plenamente realista.” (1997, p. 144)

Slides, comentários em *off*, cenas de documentários e canções como a de Espártaco após a briga com seu pai na assembleia,¹¹⁹ a iniciada pelo operário comunista Diógenes durante o tiroteio da polícia contra os grevistas¹²⁰ e o canto final, entoado pelo coro durante o enterro¹²¹, são recursos que, indo além do contraste com o desenvolvimento dramático, interrompem a ação dramática fazendo parte de uma opção anti-ilusionista de representação da realidade. Com esses recursos, o autor pretende realizar cenicamente o chamado “efeito de distanciamento” ou “estranhamento”, possibilitando ao espectador uma visão crítica sobre a obra.

O autor, além de ser um militante partidário, é um militante teatral, tem os palcos como trincheira. E um teatro que se propõe transformador não pode mais estar submetido às “regras” do drama burguês, até porque a forma do drama não suporta os conteúdos trabalhados pelo teatro engajado.

De acordo com Roberto Schwarz, no prefácio de *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa, “a convenção do drama burguês, para a qual o diálogo entre os indivíduos é o fundamento último da realidade, exclui do teatro as dimensões decisivas da vida moderna, que são de massa” (1996, p. 12). Costa explica, por exemplo, que a

greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam a sua

¹¹⁹ Cf. p. 281-282.

¹²⁰ Cf. p. 314-315.

¹²¹ Cf. p. 316-317.

amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático) (ibidem, p.24).

Dessa forma, era necessário romper com a forma dramática para que não houvesse um desajuste entre forma e conteúdo em *Brasil, versão Brasileira*. Portanto, a eficiência da peça se deve ao emprego bem articulado de recursos épicos.

Com intuito de realizar um teatro voltado para a razão do espectador e que trouxesse esclarecimento e reconhecimento, assim como propõe Piscator, elementos técnicos como projeção de fotografias das personagens reais, que seriam representadas no palco; coros falados; cenário polivalente e funcional, despido de qualquer elemento decorativo, realçando a proporção épica da peça e enfatizando o conteúdo político, são recursos empregados em *Brasil, Versão Brasileira*.

O cenário pode ser um importante artifício de rompimento com a forma dramática. O palco, como afirma Piscator, deve ser polivalente e funcional, rompendo com o chamado “palco mágico”, que cria a ilusão de realidade, característico da forma do drama absoluto. Na peça analisada, já na primeira cena, após a sequência inicial de *slides*, a rubrica indica que o cenário deve ser bastante funcional, sem elementos supérfluos: “(Abre a luz. *Quatro caldeirões*¹²² em cena. Servirão para tudo. Uma pequena mesa, cadeira e telefone em cada lateral. [...])” (p. 258). E com elementos como esses são compostos vários ambientes ao longo de toda a peça: espaço onde o Presidente da República faz reuniões, escritório do industrial Vidigal, sala onde se reúnem os operários comunistas, espaço onde acontecem as assembleias do Sindicato dos Metalúrgicos, Embaixada Americana, etc.

Os *slides* auxiliam na composição do cenário, mostrando, previamente à cena, por exemplo, a fachada da fábrica “Fundição Vidigal”, o confortável escritório da companhia, em contradição com as péssimas condições de trabalho dos operários, ou a sala esfumaçada onde estes se reúnem.¹²³

Ainda como recurso épico, ao contrário do que acontece no drama burguês, a fala da personagem Vidigal e, mais adiante, de Claudionor e de Espártaco, dirigem-se diretamente ao

¹²² Apenas nessa rubrica é usado o termo “caldeirão”, nas demais o elemento de cena é chamado de “cadeirão”, podendo ter sido um erro de datilografia durante a edição do livro.

¹²³ Cf. *slides* 63, 64, 66, 67, 74 (p. 256-257)

espectador. As personagens se apresentam, identificam outras personagens em cena e expõem o que estão fazendo ali, ou seja, enunciam o que ocorrerá em cena:

VIDIGAL – Meu nome é Vidigal. Hipólito Vidigal. Brasileiro. Industrial. Em minha fábrica não há um centavo estrangeiro. Nem um centavo. Oitenta por cento do que produzo é comprado pela Petrobrás. Sou o representante da Confederação das Indústrias no Conselho Nacional do Petróleo. Amanhã o Conselho vai se pronunciar sobre as irregularidades que se têm verificado na construção da Refinaria Duque de Caxias. Fui chamado, no meio da madrugada, para uma reunião a portas fechadas com o presidente da república, (*O Presidente se levanta*), com Mr. Lincoln Sanders (*Lincoln se levanta*), representante da Esso no Brasil e com Prudente de Sotó (*Prudente se levanta*), presidente do Banco do Brasil e um dos maiores acionistas da Refinaria Capuava. Eles sabem que vou votar pela suspensão do contrato da Kellog, firma americana que constrói a Refinaria Duque de Caxias. Querem que eu mude meu voto... (*Vai para eles.*) Já disse que não. Não mudo meu voto. Sou pela suspensão do contrato com a Kellog. Suspensão do contrato imediata! (p. 258-259).

CLAUDIONOR – Meu nome é Claudionor da Rosa. Sou o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos. Vim saber a resposta do doutor Hipólito Vidigal sobre o pedido de aumento de salário feito pelos operários da empresa. Quinhentos operários... (p. 267).

ESPÁRTACO – Meu nome é Espártaco. [...] Nós trabalhamos na Fundação Vidigal. Essa é uma reunião da base do Partido Comunista na fábrica. Vamos decidir o que é que os comunistas vão dizer na assembleia de hoje à noite. O patrão disse que só dá vinte por cento de aumento. A assembleia pediu trinta... (*Vai para a reunião.*) (272-273).¹²⁴

Apresentar-se, dirigindo-se diretamente ao público, é uma atitude que rompe a quarta parede do teatro tradicional,¹²⁵ transpõe a barreira de separação entre palco e plateia e gera distanciamento, quase como o ator colocando-se a explicar a cena – “quase” porque, nesses exemplos, a fala ainda é atribuída à personagem. Distanciamento que também acontece com canções, coros e *slides*, como vimos anteriormente. A depender da encenação, o espectador pode, ainda, estar incluído, na plenária, como participante da reunião da base do partido, sendo inserido na cena pelo uso do pronome na primeira pessoa do plural “nós”, no discurso de Espártaco. Contudo, isso não pode ser dado como certo, pois o pronome “nós” pode estar se referindo apenas aos operários comunistas em cena, e tal inclusão do público no espetáculo somente poderia ser confirmada por meio da encenação.

A peça não traz divisões explícitas das cenas, mas podemos decompô-la em blocos ou episódios que são demarcados pelas sequências curtas de *slides*, rompendo com as unidades

¹²⁴ Há mais uma cena em que Espártaco se dirige diretamente ao público (cf. p. 293).

¹²⁵ Na forma dramática pura, a plateia é inexistente para as personagens, por conseguinte, a espetáculo tende a ser apresentada como se não se dirigisse ao público.

de ação, tempo e espaço, essenciais para o desenvolvimento do drama absoluto. Os *slides* segmentam a ação, fazendo seu desenrolar não ser homogêneo, e marcam mudanças de tempo e espaço. A descontinuidade temporal e espacial das cenas torna-as episódicas, ou seja, as cenas não fluem uma para outra, elas decorrem de uma ação de corte, contendo cada uma valor para o todo, mas também encerrando valor próprio, independente das cenas anteriores.

Essa reprodução dos *slides* ao longo da peça se dá em onze blocos, todos interrompendo a ação dramática e marcando mudanças de espaço e saltos no tempo, ainda que possam ser saltos curtos.¹²⁶ O primeiro bloco começa com o *slide* 63,¹²⁷ alterando a sequência estabelecida pelo prólogo. A partir daí, a sequência é restabelecida até o quarto bloco, constituído pelos *slides* 10 a 17, que se repetem no quinto bloco.¹²⁸ O sexto bloco confere um salto para os *slides* 87 a 90 e o sétimo, para os slides 96 a 101, que se repetem no oitavo bloco.¹²⁹ Do nono ao décimo primeiro blocos os *slides* são sequenciais, terminando na mesma ordem em que termina o seguimento inicial.¹³⁰ Vemos que nem mesmo as projeções, ao não reproduzir todos os *slides* nem seguir fielmente a sequência inicial, têm compromisso com a “linearidade”.

Começar a reprodução das projeções saltando mais da metade dos *slides* nos mostra que existe um passado a ser considerado, mas que não será representado na obra, pois há assumidamente a escolha de um recorte da história a ser contado. Não há aqui uma sucessão de presentes absolutos, e sim uma história com passado e futuro, passado que se encontra antes do início da representação e futuro que começa após findar a obra, pois, por meio de recursos estéticos, realiza-se um recorte analítico e uma reorganização do fragmento da matéria tomada da realidade brasileira.¹³¹

¹²⁶ Três mudanças de cena se dão sem a demarcação dos blocos de *slides*, sendo assinaladas pela iluminação, pelo apagar e acender das luzes (Cf. p. 287, 294 e 310).

¹²⁷ Cf. p. 267.

¹²⁸ Cf. p. 272 (bloco 2), p. 277 (bloco 3), p. 289 (bloco 4) e p. 290 (bloco 5).

¹²⁹ Cf. respectivamente p. 293, 298 e 299.

¹³⁰ Cf. respectivamente p. 304, 307 e 315.

¹³¹ A forte presença de elementos narrativos pressupõe que a história contada já aconteceu, pois de que outra maneira poderia estar então sendo narrada? O que, no máximo, pode-se ter em cena, na atualização do espetáculo, é uma representação secundária de algo primário. Dessa maneira, a força narrativa existente no teatro épico não apenas rompe com a ideia de sucessão de presentes absolutos, como também define uma outra relação ator-personagem, posto que estes executam algo que já ocorreu – e o ocorrido só relativamente pode ser encarado como algo primário, pois o teatro épico não esconde sua teatralidade, sendo assim, suas cenas não podem ser tomadas como verdade ou como reprodução da realidade, e sim como interpretações, como tomada de posição a respeito da realidade analisada.

Já o retorno, conferido pelos blocos 4 e 5, aos *slides* 10 a 17,¹³² após já ter sido reproduzida a sequência de 63 a 79, nos leva a perceber que a relação de políticos da grande imprensa, de industriais e empresários brasileiros com o imperialismo e suas formas de ação, não era algo novo, e sim algo que já vinha acontecendo. E as repetições dos mesmos blocos enfatizam o discurso construído por meio de imagens e frases sugeridas pelos *slides*.

A “justaposição entre o fato no palco e o fato na tela”, como explica Szondi a respeito das projeções de Piscator, “tem um efeito epicizante (já que relativizador)”. O autor continua esclarecendo que o filme – o que podemos considerar também para as imagens e os dados projetados nos *slides* – “deixa no passado o que passou, expondo-o sob forma documental. Ele pode inclusive, no interior do fato cênico, antecipar o futuro e, rumo ao fim, dissolver a tensão essencialmente dramática em justaposição épica” (op. cit., p. 132). Anatol Rosenfeld salienta que Piscator usava as projeções como comentários e elementos didáticos e também como ampliação cênica e pano de fundo, ora geográfico, ora histórico, para colocar o público em relação com a realidade. O autor segue explicando que

O uso de recursos cinematográficos no contexto cênico tem, sem dúvida, função epicizante, já que acrescenta o amplo pano de fundo documental que costuma faltar ao teatro. Ademais, acrescenta o horizonte de um narrador, o que relativiza a ação cênica. O filme, por sua vez, é sobretudo uma forma narrativa e não primordialmente dramática, visto o mundo imaginário ser mediado pela imagem que independe em larga medida do diálogo e exerce funções descritivas e narrativas (2006, p. 121).

Em *Brasil, Versão Brasileira*, a sequência inicial de *slides* antecipa os fatos que serão encenados e, ao serem repetidos em blocos ao longo da peça, rompem com a estética realista calcada na forma dramática, criam um distanciamento épico e reposicionam a forma dramática dentro de um enquadramento “epicizante”, fazendo com que isso seja mais do que um simples esforço ou tentativa de rompimento, como se referiu Betti. É, como expõe Costa, uma consolidação da opção formal já experimentada por Vianinha, na peça *A Mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1960), peça que marca o início do CPC, e que define um padrão não-realista de “pesquisa da realidade” (COSTA, 1996, p. 90) e a opção do autor por recursos e procedimentos do repertório épico.

¹³² *Slides* que, como sugerido pelo texto, devem mostrar políticos rindo.

3.2.2 A questão do (sub)desenvolvimento e do nacionalismo

A peça aqui analisada retrata o Brasil da época, explica Manoel Tosta Berlinck, “como uma sociedade subdesenvolvida, isto é, sem recursos de capital, com a riqueza concentrada nas mãos de uma pequena parcela da população”. Entretanto, este subdesenvolvimento não é tratado como “estado natural” da sociedade: “ele era produzido pelo imperialismo, pelo capital estrangeiro, que retirava do país as suas riquezas quer sob a forma de produtos naturais (petróleo, no caso da peça), quer seja sob forma de capital” (BERLINCK, 1989, p. 9).

Segundo o pesquisador, o texto de Vianinha pode ser entendido como uma tomada de consciência dessa situação e com objetivo, primeiramente, de “ensinar o povo que o Brasil era um país de muitos recursos naturais e que sua pobreza se devia ao imperialismo”. Depois, de “desvendar, denunciar as formas de ação do imperialismo, ou seja, como o imperialismo se organizava no interior da sociedade brasileira”, como contava com “fortes aliados internos” dentro do próprio Estado (ibidem, p. 9).

A importância dada à Petrobrás na peça de Vianinha faz referência a seu papel no desenvolvimento do país e à sua condição de empresa que pertence – ou deveria pertencer – a todo o povo brasileiro. O “prólogo” de *slides* entrecortados por vozes e coros que inicia a peça, bem à estética piscatoriana, indica que a Petrobrás, apesar de ser responsável pelo desenvolvimento do país, está correndo riscos frente aos interesses do Estado e do capital estrangeiro:

SLIDE 6 – *O símbolo da Esso.*

SLIDE 7 – *O símbolo da Petrobrás.*

SLIDE 8 – *O símbolo da Esso se superpõe ao símbolo da Petrobrás.*

SLIDE 9 – *Juscelino Kubistchek e Foster Dulles rindo.*

SLIDE 10 – *Só Juscelino rindo.*

SLIDE 11 – *Só Foster Dulles rindo.*

SLIDE 12 – *Augusto Frederico Schmidt rindo.*

SLIDE 13 – *Horácio Láfer rindo.*

SLIDE 14 – *Carlos Lacerda rindo.*

SLIDE 15 – *Assis Chateaubriand rindo.*

SLIDE 16 – *Eisenhower rindo*

SLIDE 17 – *Kennedy rindo.*¹³³

¹³³ Dentre essas figuras históricas temos políticos brasileiros e estadunidenses, empresários, industriais, banqueiros e representantes da grande imprensa brasileiros.

VOZ – (a partir do slide 10). A Petrobrás economiza... dólares por ano para o Brasil. Com esse dinheiro... casas podem ser construídas... quilômetros de estrada. Com esse dinheiro pode-se produzir energia elétrica para uma cidade de... habitantes (p. 252 – 253).

Nesses *slides* é feita uma referência explícita aos chamados entreguistas. Dentre eles, políticos, jornalistas, banqueiros, empresários, que aparecem rindo, logo após uma “voz em *off*” denunciar que a Petrobrás está ameaçada e o símbolo da Esso se sobrepor ao da Petrobrás. Há, portanto, nesta sequência, uma identificação de correlação entre essas personalidades retratadas nos *slides* e a ameaça sofrida pela Petrobrás.¹³⁴

Em seguida, a canção entoada para o público pelo coro afirma que a Petrobrás foi uma vitória do povo, conquistada por meio de mobilização social, mobilização que novamente se faz necessária.¹³⁵ A vitória mencionada nesse trecho da obra nos remete ao período compreendido entre 1947 e 1953, ocasião em que o Brasil viveu intensamente o movimento denominado *O Petróleo é Nosso*.

No texto dramático, a referência específica do período em que acontece a sua narrativa – “por volta de 1955” – e a lei nº 2.004, aparece imediatamente após a canção do coro em provável exaltação ao movimento *O Petróleo é Nosso*.¹³⁶ Dessa forma, o “prólogo de *slides*” situa o período histórico em que se dá a peça e segue, de certa forma, antecipando a história que será contada e os temas a serem desenvolvidos.

Peixoto afirma que, entre os temas abordados na peça – disputa e unidade entre militantes do PCB e do movimento operário em meio à luta operária e divergências políticas entre pais e filhos – o tema mais delicado é “a oscilação da chamada ‘burguesia nacional’, então em contradição com os desígnios do imperialismo norte-americano e possível aliada circunstancial do movimento revolucionário, numa primeira etapa da Revolução, segundo a posição que o PCB sustentou pelo menos até seu 6º Congresso, em 1967” (op. cit., p. 21).

Talvez, em lugar da “oscilação da burguesia nacional”, fosse mais apropriado afirmar que um dos temas mais delicados seja a fraca possibilidade – ou mesmo a impossibilidade – de aliança entre o movimento revolucionário e a burguesia nacional devido à postura

¹³⁴ O presidente dos Estados Unidos (1952-1961) Eisenhower, por exemplo, tinha como tática “impossibilitar à burguesia brasileira o acesso a recursos que lhe permitissem superar com relativa autonomia os pontos de estrangulamento surgido no processo de industrialização e forçar-lhe a aceitar a participação direta dos capitais privados norte-americanos, que realizavam [...] uma investida sobre o Brasil” (MARINI, 2000, p. 85).

¹³⁵ Cf. p. 255

¹³⁶ Cf. p. 255.

inconstante desta, já que pendia sempre para o lado que lhe parecesse mais rentável, cedendo às pressões e chantagens dos bancos e do Presidente Dionísio.¹³⁷

A personagem Vidigal representa justamente essa “burguesia industrial nacionalista”, parcela específica da classe dominante. Em sua fala inicial, apresenta-se ao público mostrando que é um industrial influente e, acima de tudo, nacionalista. Industrial, dono de fábrica, patrão, capitalista de estreita relação com o Presidente do Brasil e, por opor-se a participação do capital estrangeiro no desenvolvimento industrial do país, entra em embate direto com a política do Governo. Para a burguesia nacionalista, a ampliação da escala de acumulação num país de capitalismo incipiente exigia a maior participação do Estado como empreendedor da infraestrutura e da indústria de base, sob a justificativa do atraso da economia brasileira em relação a outros países, e da necessidade de aceleração do desenvolvimento:

VIDIGAL – Você! Você ajudando a *enterrar a Petrobrás? A Petrobrás é onde ainda garantimos um pouco de dinheiro!* Você ajudando a *enterrar o Brasil?* Meus operários estão caindo de cansaço, de falta de vontade de viver! E pedem mais salários, e não posso dar um centavo. Um tostão furado! E eles caindo em farrapos!

PRESIDENTE – Você não está no meu lugar. Eles são fortes, terrivelmente fortes. As Forças Armadas, Hipólito. Eles ensinam esses generais a serem a favor dos americanos. Passam a vida fazendo isso! São fortes! (p. 265-266; grifos nossos).

VIDIGAL – Se não houver mais exploração de petróleo, *minha fábrica vai parar.* A Petrobrás não vai comprar mais nada de ninguém. Muitas fábricas vão parar. Entenda. *Estamos parando o Brasil.*

PRESIDENTE – Não há mais petróleo em nossa terra.

VIDIGAL – Será a falência, o desemprego. E estaremos nas mãos da Esso. Durante cinco anos, para qualquer máquina andar neste país, precisaremos da Esso. *Teremos de andar com as pernas deles.* Para onde? Para onde eles quiserem. Para suas guerras alucinadas, para... (p. 296-297; grifos nossos).

Na questão do nacionalismo e do “entreguismo” no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960, havia vários interesses em jogo, inclusive o dos militares, aos quais a fala do Presidente faz alusão. Estes estavam divididos entre os poucos que apoiavam o nacionalismo e os muitos que eram contrários.

Os interesses de Vidigal não são os mesmos que o da classe operária e dos comunistas. Os temas da dependência do capital estrangeiro, do desenvolvimento do país, da falência das indústrias são pautados pelo discurso de Vidigal, contudo, ainda que ele demonstre

¹³⁷ Percepção que devo a um comentário de Rafael Villas Bôas, doutor pelo departamento de Teoria Literária e Literaturas, da UnB, e pesquisador de teatro político, que acompanhou boa parte do nosso processo de análise desta peça, contribuindo com comentários e recomendações de leitura.

preocupação com desemprego, com as condições de trabalho dos operários, sua prática e seu ideário estão bastante distantes da ideia de luta de classes e de um Brasil para todos. São, na realidade, antagônicos a essa ideia, uma vez que a acumulação capitalista no setor industrial se dá justamente por meio da exploração do proletariado local.

Vidigal não está disposto a diminuir sua margem de lucros em função do desenvolvimento da nação. Suas ações visam um desenvolvimento industrial que, ainda que de cunho nacionalista, não beneficiará a todos. É possível perceber, na sua argumentação em resposta ao aumento solicitado pelos operários, que Vidigal não “pagará a conta” do desenvolvimento:

VIDIGAL – [...] Não é possível o aumento. Não é possível. Esta fábrica produz quase que só para a Petrobrás. É uma questão de patriotismo! Os operários não são capazes de entender isso? A Light aumentou o preço da energia elétrica, o Estado dobrou a taxa de água. Não é possível o aumento (p. 267).

VIDIGAL – Que adiante aumentar salários num país pobre? É preciso esperar. Primeiro vamos fazer um Brasil forte, rico satisfeito. Comunista é contra o Brasil. Nós andamos devagar, mas livres, entenderam? Livres! (p. 268).

Rafael Villas Bôas explica que a peça enquadra criticamente, “por meio da figuração estética, o traço conservador da perspectiva nacional desenvolvimentista” e que esse argumento de Vidigal “antecipa a máxima dos economistas da ditadura – ‘é preciso fazer crescer o bolo para depois dividir’ – que expõe sem meias palavras sobre as costas de quem recaiu o fardo do nacional desenvolvimentismo brasileiro, calcado numa ‘aliança de classes’ rentável apenas para a fração dominante” (2009, p. 123).

Vidigal pode até oferecer resistência a seus comparsas capitalistas, que defendem a intervenção do capital estrangeiro, contudo, isso não significa mudança de opinião, ou de lado, quando se trata da luta de classes. Como vimos anteriormente, Lima, em *Interesses em Contradição*, esclarece que a burguesia nacionalista não se dispunha a introduzir no País reformas progressistas sem restrições: “a parte progressista da burguesia nacional, que dispõe de crescente influência no Poder, demonstra vacilações, é temerosa em sua oposição à pressão imperialista e deseja uma reforma agrária limitada” (op. cit., p. 54). O nacionalismo da burguesia brasileira é circunstancial, ou seja, de acordo com a conjuntura e as conveniências, a burguesia se opõe ou se associa ao capital estrangeiro:

LINCOLN – Com muito prazer, senhor Vidigal. O Citibank está aqui para ajudar a indústria brasileira.

VIDIGAL – Muito obrigado, senhor Lincoln.

LINCOLN – Nós fazemos uma pequena exigência, senhor Vidigal. Ficariamos muito gratos se Vossa Excelência não votasse pela suspensão do contrato com a firma americana, que constrói a Duque de Caxias. Vote conosco, senhor Vidigal.

VIDIGAL – Não posso fazer isso, senhor Lincoln. *(Pausa)* Vamos, senhor Lincoln. *(Pausa)* Preciso desse dinheiro. *(Pausa)* Eu votarei com vocês. Eu votarei com vocês. (p. 271.)

No decorrer da peça, percebemos uma evolução das reações de Vidigal contra os “entreguistas” do petróleo e os representantes americanos. Contudo, a peça revela a fraqueza estrutural da burguesia nacional, que exercia uma frouxa oposição ao imperialismo: Vidigal, submetido à lógica do acúmulo de capital, sempre se submete às chantagens e ameaças do Presidente, de Prudente e de Lincoln, com receio de perder seu lucro, sua fábrica e sua posição social, exceto em sua última cena, quando fala, sob vaias, diante dos operários, que discutem sobre continuar a mobilização de greve ou voltar ao trabalho:

VIDIGAL – Estão retalhando o povo nos gabinetes, minha gente. Retalhando. Precisa vocês agora, o povo brasileiro. Minha fábrica vai ficar fechada. Podem fazer o que quiser esses reis! Podem cortar empréstimos, cortar energia elétrica. Podem fazer. Fica fechada. Até acabar com esse acordo Brasil-Esso. Até esse Walter Link ir embora. Até poder viver nessa terra. Estou com vocês. *(Pausa longa. Sai. Vai para dentro da fábrica.)* (p. 313.)

Apesar de verbalizar apoio à classe operária, o que ele defende realmente são seus próprios interesses e, quando a polícia chega atirando, está protegido em sua sala, com ar refrigerado, *whisky* e biscoitinhos.¹³⁸ Defender interesses nacionalistas não significa estar de acordo com a causa operária nem com a mobilização comunista. Empenhar-se pelo desenvolvimento capitalista do país não significa lutar pelo desenvolvimento social da nação. Os interesses dos industriais capitalistas não coincidem nem se identificam com o dos trabalhadores operários. Vidigal opõe-se ao capital estrangeiro na medida em que este oferece risco a sua lucratividade, a seu ritmo de acúmulo de capital.

A peça de Vianinha coloca no palco uma burguesia que empunha a bandeira do nacionalismo caso o imperialismo atrapalhe os projetos de reprodução de seu capital, porém, se a intervenção do capital estrangeiro beneficiar seus interesses, rapidamente os ideais nacionalistas são esquecidos ou passam a ser utilizados apenas retoricamente para impressionar as massas. Dessa forma, a tese do PCB de aliança com a burguesia nacionalista

¹³⁸ O escritório de Vidigal é ambientado dessa maneira, no *slide* 68 (Cf. p 257).

contra o imperialismo foi uma perspectiva de luta que, no fundo, não tinha reais possibilidades de dar certo.

Em diversos momentos da peça, Diógenes afirma a impossibilidade dessa aliança, a impossibilidade de se fazer a revolução ao lado da burguesia, havendo aqui uma relação crítica com as atitudes do Partido Comunista Brasileiro de fazer alianças com a burguesia:

DIÓGENES – [...] Eu lutei toda a minha vida e agora o Partido vem me dizer que patrão e operário são aliados? Então sou um merda. Pensei que havia luta de classe.

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

DIÓGENES – [...] vão ajudar quem mata a gente, quem comeu minha vida, quem me deixou velho mais cedo, quem me tirou a mulher e o filho pequeno, que me meteu num barraco no meio de porco, não quero assim. Tenho vinte anos de Partido! Tem que me respeitar. Não vai ter revolução assim. [...] (p. 299-300.)

De acordo com a análise proposta, a peça pode ser compreendida como forma de interpretação e crítica da realidade. Como vimos anteriormente, segundo Toledo, algumas das razões da derrota sofrida pelas esquerdas frente ao golpe militar foram a “avaliação incorreta da correlação de forças existentes, isolamento político em relação às grandes massas, radicalização apenas no nível da retórica, subordinação política ao reformismo populista” (op. cit., p.110). Algumas dessas questões já estão presentes de maneira crítica e reflexiva na peça de Vianinha, escrita em 1962: o isolamento das massas questionado o tempo todo por Espártaco; a impossibilidade de aliança de classes largamente apontada por Diógenes e confirmada pelas atitudes de Vidigal. Dessa forma, a obra realiza uma leitura crítica da realidade e configura-se como documento estético e histórico que antecipa interpretações sobre a experiência e as consequências daquele processo, interpretações que são elaboradas pelas esquerdas e pelas ciências sociais somente após a ocorrência do golpe e suas implicações.

Rafael Villas Bôas explica que a peça se configura como uma narrativa construída no calor da hora e, por isso, defende que naquele contexto o teatro era força estética produtiva:

O valor crítico da peça está no fato de ela não figurar o sentimento de realidade da maior parte da esquerda da época, sendo o PCB a força protagonista. A obra não resolve no teatro os impasses políticos externos à esfera artística, pelo contrário, o dramaturgo empenha-se exatamente em configurar esteticamente a complexidade desses impasses. Nesse sentido, a obra é parte integrante do conjunto de peças

produzidas nos anos anteriores ao golpe de 1964 que operou como força produtiva de conhecimento (BÔAS, 2009, p. 135).

Na obra, o movimento operário aparece como a possível força antitética aos rumos dados ao desenvolvimento do país. Ali, apenas os operários organizados em torno da luta unificada poderiam interromper o processo imperialista de intervenção do capital estrangeiro.¹³⁹ Contudo, seguem-se as derrotas. Ainda assim, a luta não termina, como afirmam as personagens na última cena, no enterro de Diógenes:

ESPÁRTACO – [...] Eles não sabem que nós não paramos nunca! Você está morto, camarada. Mas deixou quantos no seu lugar? [...] Nós somos a humanidade! E ela chegará, camarada. Com ou sem tiros. O homem chegará, carregando um outro nos braços, trazendo a verdade consigo, com a vida nas mãos como tochas a queimar as distâncias que nos separam. E finalmente, seremos um só, porque seremos todos.

[...]

CORO – [...]

Levanta, Brasil, levanta, Brasil.

Lá na frente está a humanidade.

[...]

Trazendo um novo mundo nos braços.

Revolta pelo primeiro amanhã.

Revolta pelo eterno amanhã.

Levanta, Brasil. Levanta, Brasil.

Lá na frente está a humanidade! (p. 316-317.)

3.2.3 **Misters Walters Links: Imperialismo e Petrobrás**

A peça de Vianinha examina as ações imperialistas em ataque a Petrobrás, apontando de onde vêm as ameaças à tese do monopólio estatal. Tendo a Petrobrás, na condição de empresa pertencente a todo o povo brasileiro, papel importante no desenvolvimento do país, a tentativa deliberada de prejudicá-la, desestabilizando a tese do monopólio estatal e buscando

¹³⁹ Theotônio Junior explica que “durante este período, o movimento sindical tornou-se o sustentáculo do nacionalismo [...]. As lutas pela Petrobrás (empresa estatal de Petróleo), Eletrobrás, defesa do minério e outras reivindicações nacionalistas consagradas em vários congressos operários, permitiram uma certa unificação nacional e o aparecimento de uma posição da classe operária diante dos problemas do País” (1962, p.104).

As contradições do sistema capitalista impulsionam “a classe operária para as trincheiras da revolução. Por outro lado, o caráter internacional, que a burguesia subimperialista pretende imprimir à sua exploração, identifica a luta de classes do proletariado brasileiro com a guerra antiimperialista que lavra no continente” (MARINI, 2000, p. 103.)

legitimar a intervenção do capital estrangeiro, sobretudo estadunidense, também se configura como tentativa de impedir a independência política e econômica do país.

Os representantes do imperialismo, do capital estrangeiro e também do capital financeiro nacional, não têm interesse no desenvolvimento social nem na independência econômica e política do Brasil. Como vimos em explicação de Brandão, “razões econômicas e financeiras, políticas e ideológicas, razões de classe, impedem que os Links auxiliem sinceramente o Brasil” (1962, p. 162).

Brasil, Versão Brasileira põe em cena a personagem histórica Walter Link,¹⁴⁰ representante do imperialismo estadunidense, junto a personagens aliadas aos monopólios imperialistas: Lincoln Sanders, representante da Esso no Brasil e do *Citibank* e Prudente de Sotelo, presidente do Banco do Brasil e um dos maiores acionistas da Refinaria Capuava. A peça revela razões de classe que levam essas personagens a não terem interesse em tornar o Brasil um país independente e busca o desnudamento das relações políticas e a desmistificação dos inimigos:

LINCOLN – [...] A Petrobrás interessa a quem? A nós ou ao povo? Então. Precisa desaparecer. Aos poucos, com cuidado, mas precisa desaparecer. Mesmo que tenhamos que agir em silêncio. Mesmo que às vezes nos repugnem nossas ações. Nós dizemos ao povo que é ele quem decide, mas não precisamos acreditar nisso, senhor Vidigal.

(*Silêncio*)

[...]

LINCOLN – (*A Vidigal*) É que Vossa Excelência defende a Petrobrás e esquece que defende sua própria morte, Excelência.

[...]

LINCOLN – Eu explico, Excelência. Sempre explico: se os Estados Unidos não fizerem mais empréstimos para o Brasil, o Brasil cairá nas mãos do povo faminto e desesperado. E onde o povo conseguirá dinheiro para viver, Excelência? Ah, senhor Vidigal, conseguirá dinheiro cortando suas contas bancárias, seu conforto, sua roupa elegante, seu automóvel de luxo, sua casa na praia...

VIDIGAL – Não me importa! Não me importa. Será uma vida mais humana. Estou cansado de viver dando dentadas, distribuindo coices. Farto! Farto!

LINCOLN – Isso é fácil de ser dito, Excelência. Mas é muito difícil ver o povo nos nossos escritórios, muito difícil passar a andar a pé. Muito difícil receber ordens de operários magros e suados. Muito difícil. (p. 263-264.)

¹⁴⁰ Na há a menor intenção em mascarar ou disfarçar qual é a relação dessa personagem com seu equivalente na História brasileira: o Walter Link, geólogo estadunidense que esteve na direção técnica da Petrobrás de 1954 a 1960, à frente do departamento de exploração, é representado na peça com o mesmo nome.

Hamon explica que a revelação está no centro dos procedimentos empregados pelo agitprop, e que, ainda que as relações sociais já estejam desnudadas, o inimigo geralmente é nitidamente apontado. O primeiro procedimento para isso é o próprio inimigo apresentar-se como tal, o que pode se dar por meio de falas irônicas, repletas de desfaçatez, rejeitando o uso da linguagem dupla e expondo suas intrigas e maquinações, como acontece nas falas de Lincoln.

Ainda na mesma cena, em meio a essa divergência entre os imperialistas e Vidigal, apresentada já no primeiro episódio após o “prólogo” de *slides*, quando acontece a reunião a portas fechadas, o Presidente busca uma solução conciliatória:

PRESIDENTE – Senhores. Senhores. Tenho uma proposta. Vamos ver, senhor Vidigal. É uma proposta conciliatória. Vossa excelência votará a favor da firma americana...

VIDIGAL – Nunca...

PRESIDENTE – Um momento, senhor Vidigal. Por outro lado, o lucro que a Refinaria Capuava obtém com os onze mil barris que refina a mais serão entregues ao Fundo de Pesquisa da Petrobrás.

(*Pausa*)

PRUDENTE – Eu, aceito, presidente. Aceito em nome dos acionistas da Capuava. Fere meus interesses particulares, mas acima de tudo os interesses da pátria.

PRESIDENTE – Senhor Vidigal. Que nos diz?

VIDIGAL – Mas dizer o quê? Todos nós sabemos que no Fundo de Pesquisa da Petrobrás estão homens de confiança dos americanos. Todos nós sabemos que a Capuava não vai dar um centavo para o Fundo. Não sabemos, presidente?

PRUDENTE – O senhor está me chamando de desonesto? (*o presidente vai conduzindo Lincoln e Prudente à saída.*) Eu desonesto? Eu? Sou da família Sotto Mayor, entende? Meu bisavô foi braço direito do Império. Meu avô desenhou a farda do exército brasileiro...

PRESIDENTE – Eu conversarei com ele...

LINCOLN – Muito hábil, senhor presidente. Os nacionalistas não podem reclamar. Muito hábil. A América Latina precisa de mais homens como vossa excelência. (*Sai. O presidente volta. Longa pausa. Se olham.*) (p. 264-265).

Há nessa postura conciliatória uma possível alusão a política de conciliação do presidente João Goulart. Paulo Motta Lima aponta em seu artigo *Interesses em contradição* a “precária política do Sr. João Goulart”, como sempre norteadas pela conciliação, “uma conciliação impossível, entre propugnadores de soluções para os problemas brasileiros ditadas por interesses opostos” (1962, p. 53).

Na conversa que se segue entre o Presidente Dionísio e Vidigal, leitores e espectadores da peça descobrem que ambos participaram de mobilizações do “petróleo é nosso”, sendo essa uma das razões do espanto de Vidigal frente à postura do colega e político Dionísio. Nesse momento, Dionísio ameaça não mais usar sua influência para beneficiar a fábrica de Vidigal e, em seguida, tem um rompante, suplicando o apoio de Vidigal, sem se dar conta que ele está saindo. Dionísio teme ter que encerrar sua carreira política e afirma que aos poucos libertará o Brasil, quando então cantarão juntos o Hino Nacional. Mas no canto do presidente o “Ouviram do Ipiranga às margens plácidas...” logo vira “Margens de merda... Margens de merda...” (p. 264-265). A cena que, a princípio, se desenvolvia num registro dramático e realista é então interrompida por um coro de mulheres com crianças no colo, velhos e operários:

([...] *Cantam e dão tapas na cabeça do presidente, que os recebe com a maior dignidade, sem olhar, sem reclamar. Aceitando.*)

CORO – Ah, esses políticos que sabem o que o povo sofre.
Ah, esses políticos que sabem o que o povo vive.
Ah, eles sabem o que é preciso ser feito.
Ah, mas eles todos têm um grave defeito.
Têm cama macia, mulher redondinha,
Só se lembram do povo em dia de Natal,
Gostam muito da cadeira onde põem a bundinha,
Só de pensar que precisam ser homens, se sentem mal.
Ah, esse políticos querem vida sossegada.
Não querem mais vida vivida,
Querem vida amassada,
Sossegada, regalada,
Recostada, descansada,
Desmanchada, atapetada.
Mesmo que seja castrada.
Não se importam com o Brasil.
Ele pode ir pra...
Pra onde nunca se viu (p. 266-267).

O presidente sabe que seu posicionamento não é favorável ao desenvolvimento do país, tampouco ao povo, e isto já está claro em sua aceitação, “com a maior dignidade” e “sem reclamar”, dos tapas que recebe e da canção do coro de mulheres, durante a “interrupção épica”. Mais tarde, após o *Relatório de Link* sobre a ausência de petróleo no Brasil, quando vai assinar o acordo Esso-Brasil, hesita, chega a sugerir que precisa refletir melhor, mas logo entrega os pontos e assina: “Eu gostaria de refletir mais um pouco. (*Pausa longa.*) Não. Para que refletir? Está tudo claro, não é? (*Assina. Os homens cumprimentam-se, emocionados,*

saem. O presidente, lentamente se ajoelha. Apaga a luz. Desce a tela)” (p. 297). Por fim, o presidente – que agora, na identificação das falas no texto dramático, é apresentado apenas como Dionísio – aparece bêbado na reunião com os capitalistas para tratar sobre o ganho de causa dado pela Justiça do Trabalho aos operários, que deverão ser readmitidos, e sobre a proposta de associação entre firmas brasileiras e empresas estrangeiras para explorar petróleo boliviano:

DIONÍSIO – Vocês gritam. Gritam e gritam e daí? O Brasil é esta merda. Não admito Brasil assim, entendem? Sou o presidente. Sou o Brasil.

PRUDENTE – Excelência...

DIONÍSIO – Silêncio. É você, Vidigal. É você quem fez tudo isso. Querem se libertar dos americanos, não é? Mas nós somos americanos. É impossível ser brasileiro, entenderam? Brasileiro é homem sujo...

PRUDENTE – Excelência...

DIONÍSIO – Sei. Sei. As propostas... Eles não querem a verdade. Querem as propostas. Nós propomos que... Nós propomos que.. (*Volta para o seu lugar. Senta-se olhando fixamente para eles. Canta baixo.*) God save America... (*Resmunga.*) (p. 309).

Percebemos como o presidente Dionísio se deixou manipular pelos imperialistas, não conseguindo oferecer como “oposição” mais do que um “vexame”, em momento nenhum voltando atrás nas negociações para dar outro rumo às ações de seu governo. O desnudamento aqui se dá por meio de uma espécie de ironia grotesca: a comicidade presente, por exemplo, na expectativa gerada – e rompida em seguida – pela rima dos últimos versos do coro de mulheres com crianças no colo, velhos e operários – “Não se importam com o Brasil. / Ele pode ir pra... / Pra onde nunca se viu” (p. 266-267) – e existente na aparição de um presidente bêbado, é levada ao exagero e ao sarcasmo. A ironia grotesca, geralmente acentuada pelo jogo cênico, também é um dos procedimentos de desmistificação do inimigo no teatro de agitprop, apontados por Hamon.

Ainda sobre a cena em que o Presidente aparece bêbado, Rafael Villas Bôas explica que:

Para Dionísio, o presidente da república, não é possível a libertação dos americanos porque são os brasileiros também americanos e, seria impossível ser brasileiro, porque brasileiro é, segundo o personagem, “um homem sujo”. A pretensão da elite local é se misturar com seus pares cosmopolitas, não reconhecendo-se no país que herdou a consequência de ter explorado a mão de obra escrava de negros africanos para cá trazidos nessa condição. É explícita a conotação racista do preconceito contra o brasileiro, um homem sujo... (2009, p. 134).

O impasse da burguesia nacional é que para se manter dominante no Brasil ela deve se manter subjugada aos interesses do poder imperialista dos EUA: o que lhe é vedado é o desenvolvimento autônomo da estrutura de poder que garante a consolidação do poder imperial. É nessa chave que podemos compreender a posição do personagem Dionísio, o presidente da República, que embriagado, formula o impasse da elite brasileira: “Querem se libertar dos americanos, não é? Mas nós somos americanos. É impossível ser brasileiro, entenderam? Brasileiro é um homem sujo...” (ibidem, 121).

Como braço de um Estado submetido ao imperialismo, a polícia, também nessa peça, está pronta para agir contra os manifestas e grevistas, e, como acontece em *O petróleo ficou nosso*, são apresentadas algumas contradições. Por meio do diálogo entre o Policial 1 e o Policial 2, durante o alvoroço na rua causado por Espártaco e Tiago, os policiais são representados como trabalhadores que cumprem ordem e mal têm tempo para descansar, e ainda demonstram aborrecimento por trabalhar para a classe alta: “Depois tem reclamação na chefatura. Bairro rico é uma merda” (p. 287). Na página seguinte, vemos que um comissário de polícia quer entrar para o PC: “Ia te avisar que o Ramiro disse que quer entrar para o Partido, que você tinha razão. O Ramiro, José. Comissário de polícia” (p. 288). Mas, no final da peça, quando atiram nos operários, ou antes, quando prendem Tiago e Espártaco por causa da greve, os policiais não são nada benévolos ou compreensivos, pelo contrário, torturam os grevistas, são rudes, irônicos e desprezam os ideais comunistas:

Policial 2 – Então pára. Então pára. Coitado! Vai ver o menino está se sentindo mal. O menino é tão bonzinho. Ele cumpre as ordens e as leis. Aposto que não faz greve, não é? Aposto que é contra comunismo! Aposto que quer ver todo mundo livre, nessa terra. Não é? Não é, meu cachorro? (*Afunda* [a cabeça de Espártaco]) Não é, meu cachorro? (*Afunda*) Não é, meu cachorro? (p. 305).

Novamente o conflito com a polícia é incorporado ao fazer teatral, característica presente no agitprop de resistência, e as contradições apresentadas em ambos os textos podem dizer algo a respeito da relação estabelecida entre o próprio CPC e a polícia do governo Lacerda, que entrava em confronto com os atores de teatro de agitprop, conforme os depoimentos.

Em todo o texto, a opção formal, como precipitação do conteúdo, é responsável por desmitificar certos discursos e revelar, por meio de recursos que pretendem propiciar o efeito de distanciamento, o que está velado, como podemos perceber também nas cenas que se referem ao suposto acidente na Refinaria Duque de Caxias. Primeiro uma voz, “sempre numa cortesia da Esso do Brasil”, anuncia o “acidente”. Em seguida, ouvem-se os gritos de socorro

dos acidentados, intercalados pela voz do repórter Esso a repetir “sempre numa cortesia da Esso do Brasil” (p. 287-288). O operário José e Anita, companheira de outro operário, morrem e temos em seguida:

(Slide desce. [...] Slides 10 ao 17. Caras rindo. Rindo que voltam e voltam e voltam.)

SOM - *(Gargalhadas. Um minuto inteiro de gargalhadas. Um jornalista passa na frente da cena. Só um foco iluminando o jornalista e os mortos. As gargalhadas e os slides continuam.)*

JORNALEIRO - *(canta)*

Trágico acidente.

Morreu gente.

O Brasil está doente.

Quem é o culpado?

Culpado é o homem que gosta de viver.

Culpado é o homem que arrisca viver.

Ninguém é o culpado pois se trata de um acidente.

Mesmo que tenha morrido muita gente

Muitos dizem que o culpado é a miséria.

Mas miséria é outro acidente também.

Pois neste Brasil não se conhece ninguém.

Ninguém que seja a favor da miséria.

SLIDES - *(Os políticos voltam numa sequência impressionante. As gargalhadas são ouvidas no palco. Uma valsa. “Danúbio Azul”. A luz se acende. Dois pares valseiam. E riem, riem muito. Com copos de champanhe na mão. Os mortos continuam em cena. Uma vela está acesa ao lado da mulher morta)* (p. 289-290).

Logo após, há um diálogo frívolo entre os pares que valsam em torno dos mortos. Volta o prefixo do Repórter Esso, em ritmo de valsa, e uma voz anuncia a chegada de Walter Link, que assumirá a direção das pesquisas da Petrobrás e a quem se deve a festa na embaixada americana. Os discursos conferidos a favor da presença de Walter Link e do contrato com a Esso, tanto quanto a tentativa de fazer parecer que a explosão na Refinaria, que deixou oito mortos, foi mesmo um acidente, soam suficientemente falsos. Com isso, desmitificam-se tais discursos. Não resta dúvida de que não foi um acidente, de que havia interesses por trás e de que algumas pessoas, a Esso e o capital estadunidense lucraram com isso. A festa de uns é o enterro de outros.

Esse desmitificar ou revelar o que está por trás dos discursos acontece ainda quando o autor dá um tom irônico e cínico às falas dos políticos capitalistas, dos entreguistas e dos capitalistas americanos:

LINCOLN – Excelência. Estou perfeitamente de acordo com o senhor Hipólito Vidigal. Não haverá conciliação possível se pensarmos só nos nossos pobres interesses. É preciso buscar alguma coisa bela que seja minha, de Vossa Excelência,

de todos nós. Usamos gravatas, temos unhas limpas... Que mais? Existe outra coisa que nos ligue e nos faça iguais? Existe. Felizmente existe, senhor presidente: o poder. Somos nós que temos o poder político em mais da metade do mundo. Temos a responsabilidade do seu destino. Para isso somos obrigados a ser inteligentes, amar o próximo, conhecer leis enfadonhas. É muito difícil ser responsável, não ter medo do mundo. Ilusão pensar que o povo pode se dirigir. Ilusão pensar que sem autoridade ele continuará a trabalhar e respeitar seu semelhante. É difícil, tão difícil descobrir que somos semelhantes. É esse mundo que temos que defender. Tudo o que fazemos só pode ser certo se o mundo continuar nosso. A Petrobrás nos ajuda a isso? Não Excelência. Não, Excelência. Não pelos lucros que conta a meu país. Isso é o de menos: somos ricos. É o mau exemplo que a Petrobrás dá ao mundo. Se todos os países fizerem como o Brasil, em pouco tempo o preço do petróleo cairá. Cairá irremediavelmente. Será a catástrofe, Excelências! Não teremos mais dólares para emprestar ao Brasil. Não podem existir Petrobrases, Excelências. Sob pena de perdermos mais pedaços do mundo. O senhor Vidigal tem razão: o atraso na construção da Duque de Caxias foi deliberado... (p. 262-263).

O tom irônico e falso também esta presente no tratamento dado na peça ao *Relatório Link*. Apesar da tentativa deliberada de acabar com a tese do monopólio estatal da Petrobrás e do impacto causado pelo pessimismo de tal *Relatório*, como vimos anteriormente, a Petrobrás continuou a encontrar novos poços para exploração. Se a presidência que assume a Petrobrás, após a saída de Walter Link, houvesse confiado no Relatório, a Petrobrás teria deixado de existir. Portanto, a existência do relatório de Walter Link, por si só, já é uma ironia, posto que com todas as suas previsões derrotistas a Petrobrás continuou a crescer. Logo, não há tom mais apropriado para a personagem e seu relatório na peça:

LINK – E concluindo meu relatório, posso afirmar com segurança que não há petróleo comercialmente explorável no Brasil. Afirmo isso sem nenhuma paixão política, sem nenhum outro interesse, senão o de colaborar na construção de um Brasil verdadeiro e belo. Não há petróleo no Brasil.

PRESIDENTE – É espantoso! É espantoso!

VIDIGAL – Mentira. Empulhação. Há petróleo no Brasil. Há petróleo.

PRUDENTE – Eu compreendo seu furor, senhor Vidigal. Sei que seus negócios vão piorar... (p. 295).

Dessa maneira, ao longo da peça, desvela-se o que está por trás do discurso de Prudente, representante do capital financeiro, da burguesia e da iniciativa privada; de Lincoln e Link, representantes do capital estrangeiro e do imperialismo; do Presidente Dionísio, o político brasileiro corrupto e covarde. A forma como é construído o discurso interfere em sua significação, dando a ver o que está implícito ao discurso e revelando uma determinada interpretação do discurso e da realidade retratados. Assim como também participa da construção de sentido, a opção formal de toda a obra interrompe sistematicamente a ação

dramática, por intermédio de recursos épicos, e provoca reflexões sobre as questões e os temas abordados na obra. Sendo a mobilização não apenas tema da peça, mas também seu alvo, esse objetivo motiva ou determina o seu formato e a utilização e o desenvolvimento de procedimentos e técnicas ao longo da obra.

E, dessa forma, a peça também contribui para intensificar o debate a respeito da Petrobrás, do imperialismo e do desenvolvimento do país, debate tão presente naquele período, como podemos inferir dos artigos publicados nas *Revistas Brasiliense* aqui citadas.

3.2.4 A Peça, o PCB e a impossibilidade de aliança de classes

Para Vianna Filho, de acordo com Berlinck, “o proletariado não era uma classe compacta e homogênea. [...] ele estava segmentado por diferentes visões que possuía de sua própria condição e que eram dadas por aparelhos ideológicos existentes na sociedade civil” (op. cit., p. 100). Essa afirmação pode ser identificada dentro do texto dramático ou provocada por ele, pois a peça explicita diversos posicionamentos dentro do movimento sindical e toca em questões relacionadas à postura do Partido Comunista Brasileiro nas décadas de 1950 e 1960.

Na obra, a personagem que gera tensão com a tese do Partido de aliança com a burguesia é também a personagem que representa, de certa forma, o discurso autoritário da antiga geração do PCB. Em conflito com seus posicionamentos, além dos militantes católicos, encontra-se Espártaco, seu filho e também militante do Partido. Este aponta a postura sectária de Diógenes como sendo desmobilizadora e responsável pelo isolamento dos comunistas:

ESPÁRTACO – [...] Se o Claudionor faz luta anticomunista, os comunistas também têm culpa nisso. Nós vivemos fazendo agitação e mais nada. Longe da massa. Nem aumento de salário a gente pede porque aumento de salário é luta reformista! Acabamos pedindo cinquenta por cento de aumento, sem nenhuma base legal, sabendo que a massa não ia aceitar. Ficamos isolados!

DIÓGENES – Os comunistas são isolados. É diferente. Somos isolados!

ESPÁRTACO – Quando o companheiro estava no sindicato queria que o sindicato não reconhecesse mais as decisões da Justiça do Trabalho! É aí que a gente se isola. A massa não entende isso. Se divide. Foge do sindicato. Não podemos levar mais divisão ainda lá na assembléia. (p. 275.)

As duas últimas cenas,¹⁴¹ sobretudo no que diz respeito ao papel militante de Diógenes, em relação discordante com as atitudes de Espártaco, merecem uma análise atenciosa: Diógenes, cantando no meio do tiroteio da polícia contra os grevistas, morre como um herói da classe operária e permanece de pé, apoiado por Claudionor, o operário católico que ele sempre criticou. Em seu enterro, Tiago, filho de Claudionor e também operário católico, despede-se em nome de todos, reconhecendo o quanto aprenderam com o companheiro, depois Espártaco, filho de Diógenes e militante do PCB que, ao longo da peça, entra em discordância com diversas posturas políticas do pai, discursa e todos os operários cantam.

Na opinião de Berlinck, ao mesmo tempo em que Vianinha critica a ação inadequada de membros do partido, que acarreta o isolamento dos comunistas, ao mesmo tempo em que, sutilmente, critica a cúpula dirigente do PCB, composta por “personalidades autoritárias, formais, insensíveis, distante, etc.”, o dramaturgo soluciona a trama fazendo “vencer” Diógenes: “quem vence é Diógenes, é o autoritário que desqualifica a fala auto-crítica de Espártaco e que, na fala seguinte, conta com a base, os filiados submissos, enquadrados do Partido” (op. cit., p. 105).

A esse respeito, analisa Rafael Villas Boas:

Berlinck propõe que a posição do dramaturgo estaria impressa na atitude de Espártaco: “Para Espártaco, o isolamento dos comunistas se deve à própria ação inadequada dos membros do Partido. E dessa forma, Vianinha consegue, de uma maneira sutil, introduzir a sua crítica à cúpula dirigente do Partido: os comunistas fracassam porque a cúpula dirigente é composta por personalidades autoritárias, formais, insensíveis, distantes, etc.”

[...] Como o desfecho da peça – a partir do momento em que, na reunião da célula do partido, vence a posição de denúncia, na assembléia, das articulações conciliatórias promovidas por Claudionor – não está de acordo com a hipótese interpretativa do pesquisador, ele insere numa nota de rodapé seu questionamento, sem contudo, colocar em xeque sua própria linha de argumentação: “Eu me pergunto porque Vianinha deu esta solução à trama? Eu não consigo encontrar uma resposta convincente. Será que esta “solução” representa o limite da consciência do autor? Ou será que a “solução” autoritária era a única vislumbrada na própria trama – o que é outra forma de colocar a mesma dúvida mas que resulta em desdobramentos distintos?” (2009, p. 130).

¹⁴¹ Lembrando que a peça não é dividida em cenas, mas para facilitar a exposição é possível dividi-las usando os slides como referência.

Cf. p. 314-317.

Costa, em um breve trecho sobre a peça, aponta um caminho distinto ao de Berlinck para interpretarmos esse desfecho:

Embora o dramaturgo não esconda a sua preferência pelo ponto de vista do militante ortodoxo (aquele que permanece até o fim reafirmando a sua convicção de que a luta é de *classes*), sua percepção do rumo que toma a história, por assim dizer, obriga-o a resolver o destino desse personagem através da morte depois de a peça ter enveredado pelo perigoso terreno do *wishful thinking*:¹⁴² o empresário nacionalista rompe com o governo vendido ao imperialismo e a polícia avança atirando sobre os trabalhadores agora em *greve política* (uma espécie de metáfora luxemburguista da revolução).¹⁴³ O comunista ortodoxo é atingido pelos tiros mas permanece de pé apoiado pelo sindicalista católico. [...] aqui a apoteose retoma seu caráter de homenagem: no enterro do herói – celebrado por todos como tal –, jovens católicos e comunistas se *unem* para assumir a sua herança e dar continuidade à sua luta (COSTA, 1996, p. 91).

Considerando a trajetória da luta operária em *Brasil, versão brasileira*, podemos interpretar seu desenvolvimento da seguinte forma: a luta inicial do sindicato, na peça, é por aumento salarial. Como o patrão dá apenas 20% de aumento, sendo que a assembleia pediu 30% e a base do Partido Comunista na Fábrica Vidigal havia decidido por 50% mais abono, o operário comunista Diógenes quer que a assembleia do sindicato decida pela greve, mas a disputa entre católicos e comunistas acaba em agressão física e o sindicato não define nenhuma ação.¹⁴⁴ Posteriormente, em reunião da base do Partido, os operários comunistas

¹⁴² O significado mais literal da expressão seria “pensamento cheio de desejo”. O termo pode ser entendido como “falácia da esperança”, no sentido de “tomar desejos por realidade” ou ainda, como “falácia lógica”: desejo que algo seja verdadeiro/falso; logo, esse algo é verdadeiro/falso, ou seja, a ilusão de que o desejado já seja realidade. No caso da peça, parece-nos que a “falácia da esperança” está na atitude do industrial nacionalista de romper com o governo vendido ao imperialismo e apoiar a greve operária.

¹⁴³ Rosa Luxemburgo, uma das lideranças da *Liga Spartakus*, durante a Revolução Alemã de 1918-1919, defendeu como imprescindível a luta de massas contra o imperialismo, inimigo comum do proletariado de todos os países (HAIMOVICH, 1987, p. 13) e aprofundou a especificação do conceito de revolução proletária, deslocando a questão do fundamento da revolução do plano socioeconômico para o plano da luta de classes (GARCIA, 1991, p. 67).

Em *Greve de Massas, Partido e Sindicatos*, texto publicado, de acordo com Bogo, em 1906, no calor da primeira tentativa da Revolução na Rússia, Rosa defende que conflitos salariais podem ampliar-se em luta política; uma luta econômica por salários, numa confluência do movimento espontâneo da massa operária com a influência da agitação dos partidos, pode multiplicar-se em uma importante greve política de massas. Bogo explica que, para Rosa, as lutas devem ter esse duplo caráter, econômico e político: “a luta econômica vê o interesse imediato, enquanto que a luta política vê os interesses futuros”. E, embora as lutas tenham esse duplo caráter, existe uma só luta de classes (BOGO, 2005, p. 236-237).

Nesse texto, Rosa Luxemburgo explica que é quase impossível traçar uma linha divisória entre o plano econômico e o plano político, sendo “falsa a proposta presunçosa de que a greve de massas essencialmente política deriva logicamente de uma greve geral sindical como sua etapa superior e mais madura, porém, ao mesmo tempo, diferente dela” (LUXEMBURGO, 2005, p. 286). Para ela, “o movimento em seu conjunto não avança da luta econômica para a luta política, nem no sentido contrário” (ibidem, p. 287), mas luta política e luta econômica se intercalam proporcionalmente.

¹⁴⁴ Cf. p. 278-281.

votam pela greve para defender os quarenta funcionários que foram demitidos e mobilizam o sindicato, deslocando assim o motivador da ação da luta salarial para o protesto. A mobilização se expande para outras fábricas (Lopes Coelho, Gonzaga e Cia), Espártaco e Thiago são presos e as greves ganham as ruas.¹⁴⁵ O governo não consegue reprimir as greves e, numa manobra para dividir os operários, a Justiça do Trabalho manda as fábricas readmiti-los. Mesmo depois de os operários receberem ganho de causa, a greve prossegue, agora com caráter marcadamente político, contra o imperialismo, contra o acordo Esso-Brasil.¹⁴⁶ É proibido fazer greve política, a polícia chega atirando e acerta Diógenes.¹⁴⁷

Ainda que a figura de Diógenes seja, no fim da peça, transformada em herói da classe operária, não parece totalmente correto afirmar, como faz Berlinck, que o discurso autoritário dessa personagem vença ou que a “a fala auto-crítica de Espártaco” seja desqualificada, pois Diógenes reconhece os equívocos de sua postura:

DIÓGENES – (*Fala. As vaias continuam.*) Companheiros. Bonita vaia, companheiros. Assim é que é! Não pode perdoar traidor não, não pode perdoar. Fiquei velho em dois dias, companheiros. Minha cabeça ardendo. Acho que erre tudo em minha vida. Errei tudo. Terminei provocador até. Queria fazer tanta coisa boa. Acho que tive muita raiva do mundo, demais para querer mudar! Vai ver queria distancia. Errei tudo. [...] (p. 312-313.)

Também não parece tão claro que o dramaturgo tenha preferência pelo ponto de vista de Diógenes, como expõe Costa. A personagem, além de fazer a autocrítica de seus erros, em alguns momentos da peça, tem sua argumentação enfraquecida pela insistente repetição do mesmo argumento, “tenho vinte anos de partido”, como se por si só os “vinte anos de partido” tornassem seu posicionamento mais legítimo que o dos demais militantes. Mas isso tampouco significa o inverso: uma predileção, por parte do autor da peça, pelo discurso de Espártaco. De qualquer forma, é necessário ressaltar que na última reunião do sindicato é a interferência de Diógenes – e também da figura do velho operário (Operário C) – que muda o rumo das articulações conciliatórias conduzidas por Claudionor, mudança essa que leva a greve a assumir um caráter mais político.

E a possibilidade de aliança de classe, vislumbrada no discurso de Espártaco, é desconstruída não apenas pelo contraponto estabelecido por Diógenes, como também por

¹⁴⁵ Cf. p. 299-307.

¹⁴⁶ Cf. p. 311-313.

¹⁴⁷ Cf. p. 314-315.

meio das atitudes da personagem Vidigal, que sempre se submete às chantagens e ameaças do Presidente, de Prudente e Lincoln e à lógica do capital, com receio de perder seu lucro, sua fábrica e sua posição social. Na penúltima cena assume, frente à classe operária, que está ao seu lado, mas o que defende realmente são seus próprios interesses, e quando a polícia chega atirando ele está protegido em sua sala.

Ainda que Espártaco vislumbre uma possibilidade de aliança de classes, quando espera resultados reais da Comissão de Inquérito, que foi desencadeada pelo patrão Vidigal, e quando argumenta que o apoio da burguesia contra o imperialismo é bem vindo – “tem um inimigo principal, que está apodrecendo o Brasil inteiro. Tem é que tirar o americano daqui. Se burguês quer tirar americano também, pode vir. Eu quero é um Brasil novo. Já. Amanhã” (p. 299-300) – Espártaco também compreende que Vidigal não está incondicionalmente do lado dos trabalhadores, o que pode ser percebido quando o jovem operário comunista defende a necessidade de fazer greve para defender os quarenta operários que foram demitidos: “Precisa mostrar para a massa que os operários foram despedidos, porque a Petrobrás está sendo sabotada. Mostrar que o Vidigal prefere abrir as pernas para os americanos que ficar com o trabalhador” (p. 299).

Já apontada a imprescindibilidade de ressaltar que a mudança de rumo conferida à greve só acontece devido à interferência de Diógenes, é também importante levar em consideração a escolha do nome da personagem Espártaco.¹⁴⁸ Espártaco foi o líder da revolta de escravos na Roma Antiga, considerado um estrategista inteligentíssimo e de grande coragem, um herói de uma das maiores insurreições de escravos, representantes do “antigo proletariado”. Seu nome também serviu de inspiração para nomear o coletivo *Spartakus*, grupo comunista do movimento operário alemão e a Revolução Espartaquista, como ficou conhecida a revolução na Alemanha.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Cf. a apresentação ao público da personagem Espártaco (p. 272-273)

¹⁴⁹ Segue uma rápida e simplificada tentativa de pontuar o que foi a Revolução Espartaquista:

O Partido Social-Democrata (PSD), representante do proletariado alemão, antes da Revolução Alemã, é atingido pela onda de nacionalismo impulsionada pela burguesia, segundo Perla Haimovich, e acaba por apoiar a participação da Alemanha na I Guerra Mundial. Ademar Bogo explica que, enquanto o Partido Bolchevique, na Rússia, lutava pela revolução, durante a I Guerra Mundial, o PSD, na Alemanha, “passou a apoiar os planos bélicos da burguesia e do imperialismo em nome da defesa do nacionalismo” (BOGO, 2005, p. 234). Então, um grupo de revolucionários, do qual fazia parte Rosa Luxemburgo, assume-se contrário a essa posição majoritária do partido, e, em janeiro de 1916, esse grupo dá origem à *Liga Spartakus*.

Durante o que Haimovich chama de “prelúdio revolucionário”, o Partido Social-Democrata se identifica com o bloco da burguesia, defendendo uma república democrática reformista, enquanto os grupos de esquerda,

O nome da personagem remete explicitamente ao líder escravo e, de forma menos direta, ao movimento espartaquista. Explícita porque, ao se apresentar ao público, Espártaco diz “[...] me chamo Espártaco. É nome de um homem que foi escravo e brigou. Desses que carregam um pedaço de povo atrás dele. Desses homens que brilham feito sol”. E subentendida, por não citar a revolução alemã em nenhum momento, mas deixar-nos a referência de quem lhe deu o nome: “[...] Quem me botou esse nome foi meu pai Diógenes. Aquele ali. Meu pai é comunista. Também sou” (p. 272-273). Ao longo da peça conhecemos a postura de Diógenes contra a aliança com a burguesia, sempre apontando para a impossibilidade dessa aliança de classes, postura essa que também podemos identificar aos espartaquistas, pois, durante a revolução na Alemanha, o Grupo Espártaco se posiciona

espartaquistas e socialistas independentes, defendiam uma república socialista.

Em outubro de 1917, a vitória da Revolução Russa deu mais ânimo às lutas e mobilizações na Alemanha e a derrota da Alemanha na I Guerra, no final de 1918, desencadeou greves e lutas revolucionárias por todo o país. De acordo com Bogo, as mobilizações tomam o poder em algumas cidades, mas nas outras o PSD permanece à frente do movimento. Haimovich explica que os socialistas majoritários do Partido Social-Democrata trabalham no sentido de conduzir a revolução alemã pelos caminhos de uma democracia burguesa, isolando os socialistas independentes e os espartaquistas.

Em 9 de novembro cai a monarquia e é proclamada a república. O novo governo de Ebert e Scheidemann, líderes do Partido Social-Democrata, procura institucionalizar a revolução. Ebert não convoca greve geral, como queriam os espartaquistas, no lugar disso, convoca os trabalhadores a darem por encerrada a revolução. Os socialistas majoritários conseguem um acordo com os independentes, mas os espartaquistas negam-se a colaborar. E, como o aparelho estatal, no fundamental, permaneceu intacto, a batalha travar-se-ia a partir de então contra os organismos do poder operário.

O Grupo Espártaco avalia que o que estava se passando era uma revolução burguesa e avança em suas mobilizações, sinalizando que as mudanças propostas pelo novo governo não enfraqueceriam o poder do capital. Os majoritários e os independentes defendiam que a socialização seria possível somente quando a indústria alemã chegasse a sua maturidade, o que não era o caso, sendo viável, portanto, apenas uma socialização progressiva e lenta, que evitasse a desorganização da produção.

Em dezembro de 1918, o Grupo Espártaco, junto a grupos de esquerda, funda o Partido Comunista Alemão e em janeiro de 1919 o novo governo já atua abertamente contra a esquerda. O PC Alemão e o Partido Socialista Alemão convocam uma greve geral contra o governo Ebert-Scheidmann, representante disfarçado dos interesses da burguesia. O Espártaco chega a tomar o Parlamento Alemão (*Reichstag*), mas este em pouco tempo é reconquistado pelas tropas do governo. Após cinco dias de confrontos violentos a insurreição é derrotada, e, em 15 de janeiro, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht são detidos e assassinados (HAIMOVICH, 1987).

De acordo com Gilberto Badia, o elemento decisivo para a derrota da Revolução Alemã é a existência de uma burguesia muito poderosa na Alemanha, cujo poder não foi abalado pela Revolução. Segundo ele, a burguesia conservou todo o seu poder econômico. Badia afirma que Rosa Luxemburgo escreveu que a revolução de novembro foi apenas uma semi-revolução, pois foi uma revolução política a qual deveria ainda se suceder uma revolução econômica, e uma onda de greves deveria questionar o poder econômico da burguesia. Mas essa onda de greves não eclodiu (BADIA, 1991).

Abrindo um parêntesis após essa breve explanação sobre a revolução espartaquista, é curioso como há na peça, na voz de um capitalista, um argumento semelhante ao dos majoritários e independentes, de que a indústria precisa primeiro crescer e atingir sua maturidade, para ser possível depois uma lenta e progressiva socialização: o patrão Vidigal (o industrial nacionalista, capitalista e que é assumidamente contra os comunistas), quando Claudionor e Tiago vão pedir aumento salarial, diz que é preciso esperar, para primeiro tornar o país “forte, rico e satisfeito”, e só depois poder atender as reivindicações dos trabalhadores (cf. p. 267-270).

contrário a uma aliança desse tipo, denunciado o caráter burguês dado à revolução pelo Partido Social-Democrata e, posteriormente, apontando a república (o novo governo) de Ebert e Scheidemann como representante dos interesses da burguesia. São os espartaquistas que sinalizam que as mudanças propostas pelo novo governo não enfraqueceriam o poder do capital e defendem uma república socialista e uma revolução proletária.

Rosa Luxemburgo, figura crucial para o surgimento e atuação do Grupo Espártaco, potencializador da Revolução Espartaquista, foi, de acordo com Juarez R. Guimarães, “identificada com uma revolução fracassada, marginalizada pelo partido majoritário e oficial da esquerda no Brasil durante décadas” (1987, p. 10). O autor explica que Rosa “era o lugar da tensão (e também da passagem, da possibilidade de encontro) entre a Revolução Russa vitoriosa e a Revolução Alemã fracassada. Sua síntese não pode ser, portanto, reduzida à tradição do pensamento da social-democracia alemã nem à tradição leninista” (ibidem, p. 9-10). Bogo afirma que Rosa polemizou com Lênin, em 1904, “criticando aspectos como o ‘excesso de centralismo’” e que seus escritos fortaleceram “o debate sobre os princípios partidários e os métodos organizativos. Para ela, era inadmissível ter uma organização centralizada e sem democracia interna, na qual as massas fossem impedidas de participar” (2005, p.233-234). Talvez esta seja outra referência implícita no nome “Espártaco”.

Na história da peça, Diógenes, o comunista que enxerga a cilada por trás da possibilidade de aliança de classes e que também representa a tradição do PC – ressaltando sempre que tem vinte anos de partido –, é quem dá o nome “Espártaco” a seu filho. Na obra, é o dramaturgo quem dá um nome imbuído de tais significações a uma personagem que acredita na possibilidade da aliança de classes como fortalecedora, ainda que circunstancial, da luta revolucionária, e que entra em embate com a figura tradicional do Partido. Tal recurso potencializa a contradição dialética existente na atitude de Espártaco, que, ao mesmo tempo, dá passos à frente e passo à trás na luta do movimento operário, potencializando a mobilização operária, por um lado, e, por outro, acreditando na união de forças com uma classe que abandonaria ou se voltaria contra o proletariado de acordo com as conveniências, posto que, se naquele momento a burguesia nacionalista não se colocava abertamente como inimiga, também não poderia ser parceira ou aliada da classe operária.

Atentando aos nomes, também vale pontuar que houve um Diógenes no PC brasileiro, integrando o Comitê Central a partir de 1943. Diógenes de Arruda Câmara ficou conhecido por alguns como o “poderoso nº 2 do Partido” e foi acusado da “manipulação generalizada” realizada pelos organismos dirigentes à época do IV Congresso.¹⁵⁰ Anita Prestes afirma que em 1957 foram denunciadas “as práticas antidemocráticas e autoritárias vigentes na direção do Partido e amplamente empregadas, em particular, pelo secretário de organização do Comitê Central do PCB, Diógenes de Arruda Câmara, mas também por muitos outros dirigentes e militantes partidários” (2008, p. 11).

É importante ressaltar que na peça reflexões, críticas e questionamentos em torno do PCB não são polarizados em dois papéis distintos, dicotômicos, como se uma personagem estivesse totalmente correta e a outra completamente equivocada. Espártaco entra em embate com a postura sectária do pai e, no decorrer da obra, consegue unificar a mobilização sindical, levando, inclusive, Diógenes a rever certas posturas e atitudes. Contudo, a possibilidade de aliança de classe, vislumbrada em seu discurso, é desconstruída, ao longo do texto dramático, pelo contraponto operado pelo discurso de Diógenes e por meio das atitudes da personagem Vidigal, que por vezes cede às pressões do capital estrangeiro e não apoia de fato o movimento operário.

Por intermédio principalmente das personagens Diógenes e Espártaco, a obra põe em cheque algumas posições do Partido, não apenas dos velhos quadros partidários, identificados na figura de Diógenes, nem apenas dos jovens comunistas, identificados na figura de Espártaco. O final talvez aponte para a necessidade de revisão de certas posturas e a possibilidade de se unir forças para a mobilização, dentro de uma perspectiva de classe – e não entre as classes. Sobretudo, se nos atentarmos às últimas cenas que, entrecortadas pela sequência de *slides* alusivos a questões que pertenciam a fortes demandas dos movimentos sociais e políticos (*slides* 107 a 112, já citados e analisados anteriormente), representam um movimento grevista, formado por diferentes setores da mesma classe, resistindo ao ataque da polícia, e depois os operários unidos no enterro de Diógenes em sinal de esperança e força para a continuidade da luta.¹⁵¹

¹⁵⁰ O IV Congresso do PCB aconteceu entre 7 e 11 de novembro de 1954.

¹⁵¹ Cf. p 314-316.

O intrigante é que Vidigal também está presente no enterro, contudo parece não interferir no desenrolar da cena. O único sinal da presença do patrão industrial é, no texto escrito, a indicação da rubrica: “[...] Claudionor, Vidigal. *Silêncio*. [...]” (p. 315). A encenação, portanto, poderia atribuir, pelo menos, duas leituras distintas sobre a presença de Vidigal: o industrial está ali apenas cumprindo o papel do patrão que, em sinal de respeito ou simplesmente de educação, vai ao enterro de um funcionário de sua fábrica, morto em uma greve que ele próprio dizia apoiar; ou participa da cena com o mesmo entusiasmo que os demais operários, cantando e reverenciando a luta com eles. Levando em consideração o desenvolvimento das ações de Vidigal que culminaram em incentivar ou apoiar a greve sem correr os mesmos riscos, estando protegido em seu escritório e sem tomar qualquer atitude em relação à repressão policial, a primeira opção parece mais plausível.

Mas há ainda uma terceira possibilidade, a de que esse final não seja encarado com seriedade, por ser *kitsch*¹⁵², falso, por representar uma saída improvável para a situação do país: o operário morto em confronto é convertido em mártir, e classe operária e comunistas organizados seguem lutando contra o imperialismo com o suposto apoio do patrão capitalista. Soa no mínimo incoerente o patrão Vidigal participar do enterro justamente da personagem que todo o tempo afirmou a impossibilidade da aliança de classes. Aqui talvez resulte a melancolia e desesperança que, de forma indireta, perpassam toda a obra, indicando que fazer avançar a obra teatral não corresponde a fazer avançar a luta.¹⁵³

¹⁵² Palavra que, no seu sentido moderno, surge em Munique por volta de 1860. Indica um fenômeno artístico que, segundo alguns, é a arte falseada, uma espécie de engodo artístico da era tecnológica; diz-se de trabalho artístico ou literário de má qualidade ou mau gosto (cf. Dicionário Michaelis). O termo kitsch, entendido como um comportamento diante da realidade, também pode ser definido como forma de idealização e redução da realidade a determinados estereótipos.

Pilati, ao analisar o poema “Morte do leiteiro”, de Drummond, procura explicar o que é *Kitsch* e que efeitos pode gerar: “Kitsch é aquilo que, valendo-se do exagero de códigos saturados da grande literatura, realiza uma imitação de valores elevados e sem lastro. Um exemplo disso é a literatura de mau gosto feita com intenções comerciais e que usa o ‘efeitismo’ (o efeito, a emoção sentidos pelo leitor são esperados e iguais)” (2008, p. 52). Um de seus princípios é o da inadequação, “segundo o qual não há coerência com a estrutura geral da obra” (MOLES apud PILATI, ibidem, p. 52). Mas a utilização do *Kitsch*, explica o professor-pesquisador, pode figurar como recurso crítico, apresentando-se como referência à falta de saída para os problemas e contradições apresentados e formalizando o “próprio esgotamento literário”: “O Kitsch é também um ‘ápice de frustração histórica’ e literária [...] O ‘exaurir-se’, ‘dar em nada’, parece assim, a frustração inerente ao próprio sistema literário brasileiro” (ibidem, p. 53 e 54).

Percepções estas que devo aos professores Alexandre Pilati e Rafael Villas Bôas, que compuseram a banca do exame de qualificação.

¹⁵³ Percepções estas que devo aos professores Alexandre Pilati e Rafael Villas Bôas, que compuseram a banca do exame de qualificação.

3.2.5 A função lírico-narrativa das canções

Coro, prólogo e epílogo são, no contexto do drama, “elementos épicos, por se manifestar, através deles, o autor, assumindo função lírico-narrativa”, constata Anatol Rosenfeld (2006, p. 33). Dessa maneira, em *Brasil, Versão brasileira*, as canções, geralmente entoadas em coro, assim como a existência daquela espécie de prólogo, contribuem para o enquadramento épico dado ao desenvolvimento da peça. Além de serem um procedimento de rompimento da ação e que produz efeito de distanciamento, as canções, como os episódios, estabelecem relação com o todo da obra e, ao mesmo tempo, encerram sentido em si mesmas.

Elas intervêm onze vezes ao longo da peça, sendo que há momentos em que as canções são continuidade de um canto já iniciado. A primeira canção é desempenhada ainda no prólogo, por um coro, e, como vimos anteriormente, fala da conquista da Petrobrás e da necessidade de novamente se lutar por ela. É interessante percebermos o movimento de avanço e retrocesso contido nesse canto-poema e que permeia toda a obra, para isso, transcrevemos a canção na íntegra:

[...] *Um coro de operário. Canta para o público*

CORO – Brasil. Servil.
Brasil. Sem glória.
Brasil. Sem história.
Brasil. Sem céu cor de anil.
A Petrobrás foi nossa vitória, nossa primeira vitória
Ganha por um povo inteiro, povo que virou companheiro.
A Petrobrás está ameaçada, brasileiro.
A Petrobrás está ameaçada, companheiro.
A Petrobrás é sabotada.
É amordaçada.
É encurralada.
A Petrobrás está ameaçada, companheiro.
A Petrobrás é da massa.
A Petrobrás é tua.
Ganha o grito na praça.
Com berro no meio da rua.
Brasileiro. Companheiro. (*Seguem os slides.*)
É preciso nova vitória, outra vitória, em cima de vitória, para outra vitória;
é assim que se escreve história – com vitória sobre vitória, para outra
vitória, em cima de vitória.
A Petrobrás está ameaçada, companheiro.
(*A luz se apaga.*)

Companheiro,
Companheiro (p. 255, grifos do autor)

A canção começa com um lamento referente à condição histórica do país, subserviente, sem suas próprias glórias, sem sua própria história, onde de nada adiante a beleza e a riqueza natural, pois esta também não lhe pertence, não compensa o atraso, o subdesenvolvimento e tampouco serve de razão para otimismo social.¹⁵⁴ País entregue à história de outros países, desde a colonização até sua condição de país subdesenvolvido e periférico. Contudo, houve um avanço: a conquista da Petrobrás pelo povo inteiro, a primeira vitória da nação brasileira, de acordo com o coro. Avanço seguido de um retrocesso, pois a Petrobrás está ameaçada, ela “é sabotada”, “amordaçada”, “encurralada”.

E em contraposição à ameaça, novo avanço: já que a Petrobrás pertence à massa, o grito e a mobilização ganham novamente às ruas e praças, com isso surge a possibilidade e a esperança de escrevermos nossa própria história, com “vitória, em cima de vitória”. Mas a ameaça permanece, e o fim da canção evoca a participação de quem for companheiro, evoca a participação do público na luta pela Petrobrás e pela emancipação de nosso país e de nossa história.

Nos versos dessa canção há a predominância de orações no tempo presente, intercaladas a poucas orações no passado, o que, como veremos, pode interferir no sentido gerado pela canção do coro de operários em relação a toda a obra. Sobre os tempos verbais nos poemas líricos, Rosenfeld observa “a preponderância da voz do presente que indica ausência de distância, geralmente associada ao pretérito. Este caráter de imediato, que se manifesta na voz do presente, não é, porém, o de uma atualidade que se processa e distende através do tempo (como na Dramática¹⁵⁵), mas de um momento ‘eterno’”. Dá-se a impressão de permanência ou intemporalidade, pois, enquanto as orações narrativas situam o tempo e o espaço, as orações líricas são intemporais (op. cit., p. 23-24).

¹⁵⁴ Sobre a literatura ufanista do decênio de 1930, quando predominava a noção de “país novo”, Candido escreve o seguinte: “A ideia de *pátria* se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instruções por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social” (1987, p. 141).

¹⁵⁵ Sobre a distinção entre os gêneros puros – “a épica”, “a lírica” e “a dramática” – e seus traços estilístico fundamentais, recomenda-se a leitura de “A Teoria dos Gêneros”, em *O Tetro Épico*, de Anatol Rosenfeld (São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 13-36).

Nessa canção de voz coletiva percebem-se traços épicos, tais como o desenvolvimento narrativo, as orações que deixam no passado o que passou, a clareza de que os versos são cantados para um grupo de ouvintes, que será formado pelo público. Nota-se também a presença de certo lirismo, por meio, além do ritmo ocasionado pelas rimas e repetições, dessa intemporalidade decorrente da voz presente e que confere certo desencanto ou certa disforia à canção e à totalidade da peça.

Venceu-se uma vez, mas a vitória não é permanente. A classe trabalhadora clama por engajamento e a mobilização ganha as ruas, mas as únicas coisas permanentes são: a necessidade de vitória e o estado de ameaça à Petrobrás. É isso que parece nos mostrar a canção, certamente, se pensarmos que, ainda hoje, a questão do petróleo e da Petrobrás como empresa estatal são questões cruciais para o desenvolvimento econômico e social de nosso país e entorno das quais há muita disputa.

Ao longo da peça, os avanços e retrocessos são reconfigurados. A luta contra o imperialismo sofre derrotas, operários são demitidos, presos, mortos, e até quando a Justiça do Trabalho dá ganho de causa aos trabalhadores não é outra coisa se não a tentativa de impingir-lhes nova derrota. Mas, em meio a perdas, o movimento operário sindical se reorganiza, a base comunista conquista mais militantes e os operários intensificam suas ações correlacionando sua greve por razões econômicas à greve política. Um dos líderes operários morre, mas a vontade de lutar não é abalada.

A segunda canção é a do coro de mulheres com crianças no colo, velhos e operários, já citada na íntegra anteriormente. A letra da canção não aponta avanços e sim uma das razões dos retrocessos: os políticos submissos que nada fazem pelo desenvolvimento social do país. O avanço está na atitude de o coro cantá-la dando tapas na cabeça do próprio presidente, que os recebe sem reclamar.

Já a terceira canção, de Espártaco, após a briga com Diógenes, na assembleia, enquanto retrocede, avança:

Ah, meus senhores, vida é difícil lição.
Tudo o que faço vem cheio de vontade
De ver o homem afinado, sem maldade.
Mas a vontade não basta, morre afogada.
No meio de tanta certeza desencontrada.
A vida é uma difícil lição (p. 282).

Espártaco manifesta uma visão um tanto quanto cética do processo de disputa interna ao afirmar que não conseguir o que se quer é uma difícil lição. Ele queria unir os operários, mas a confusão iniciada por Diógenes criou ainda mais divisão. As discordâncias entre Espártaco e seu pai tornam-se mais acirradas, e então o desenvolvimento da ação é interrompida por essa canção. Mas é justamente ao não conseguir o que queria que Espártaco aprende que a simples vontade individual não basta para transformar as coisas, e essa foi uma difícil lição. A partir daí, as atitudes de Espártaco tornam-se mais incisivas e mais participativas no andamento do movimento sindical e da base do PC.

A cena seguinte é a da briga entre Espártaco e Tiago, briga que termina em uma curiosa canção, que surge em resposta ao comentário de um padre:

PADRE – Como é? Nem a rua mais se respeita? Não se pode mais andar na calçada? É? Quer dizer que tenho que andar no meio da rua, com perigo de ser atropelado? É? É? Sei, entendi. Ah. Onde vamos parar, mundo? Tenho a garganta seca de rezar. Onde vamos parar? (*Sai. Espártaco olha Tiago. Começa a rir. Ri cada vez mais.*)

ESPÁRTACO – É tão fácil resolver tudo. Basta não sentar na calçada.

TIAGO – Vai, Espártaco. Vai.

ESPÁRTACO – É só aumentar a calçada. Mais dois palmos de calçada e olha o mundo florido. Vamos aumentar a calçada, companheiros. (*Começa a marchar.*)
Vamos aumentar a calçada, companheiros. (*Bebe.*)

(*Canta.*) Para fazer calçada, precisa operário,
Operário para andar precisa calçada.
Mais calçada, mais operário e tome calçada.
E a rua nunca deixa de ficar entulhada.
Ó que cagada.
Ó que verdadeira cagada.
Para a rua não ficar mais atapetada.
É melhor acabar com operário e filharada.
Ficava só a grã-finada.
Mas sem operário ela não vale nada.
Que grã-fino só trabalha para tomar laranjada.
Ó, outra cagada.
Ó, uma segunda cagada.
Mas como grã-fino não precisa de mão,
Podia comer a mão ao invés de comer o pão.
Acabava operário, acabava problema da calçada.
Ó, que linda solução.
Ó, ó, ó, que linda solução. (p.284-285).

Nesta canção é forte o uso da ironia e da irreverência como forma de contestação, e podemos entendê-la metaforicamente como a representação da divisão de classe. Podemos

tomar a calçada como metáfora da produção capitalista e do desenvolvimento econômico do país gerado por meio dessa produção, dos quais o trabalho operário é motor, sem, contudo, reverter seus benefícios aos trabalhadores. O problema é que os operários agora querem converter à classe trabalhadora pelo menos parte do que lhes cabe do desenvolvimento. Mas, na lógica imposta pelo sistema, é preciso primeiro tornar o país “forte, rico e satisfeito”, para só depois atender às reivindicações dos trabalhadores¹⁵⁶ e, para isso, é preciso “mais calçada, mais operário e tome calçada”, como canta o terceiro verso. Contudo, se os operários se apropriarem das calçadas que eles mesmos produzem, mas que já têm donos – pertencem à “grã-finada” –, a rua nunca deixará de ficar entulhada. A solução seria, a primeira vista, “acabar com operário e filharada”, deixando apenas a “grã-finada”. Porém, os grã-finos nada valem sem a força de trabalho que exploram, pois a sua situação privilegiada na sociedade é mantida por meio da exploração da classe trabalhadora. Acabando a classe operária, eles também estariam acabados, teriam que “comer as próprias mãos”.

O avanço aqui está na percepção da perspectiva de classe do problema, mas há certa desesperança ao não apresentar um contraponto à situação, ao não contrapor à ela a luta organizada. Falta aqui a euforia da mobilização política e social.

Cinco páginas depois temos a canção do Jornaleiro, sobre o suposto acidente na Refinaria Duque de Caxias:

Trágico acidente.
Morreu gente.
O Brasil está doente.
Quem é o culpado?
Culpado é o homem que gosta de viver.
Culpado é o homem que arrisca viver.
Ninguém é culpado pois se trata de um acidente.
Mesmo que tenha morrido muita gente.
Muitos dizem que o culpado é a miséria.
Mas miséria é outro acidente também.
Pois neste Brasil não se conhece ninguém.
Ninguém que seja a favor da miséria. (p.290)

A canção pode ser atribuída a duas vozes distintas, ou até mesmo ao entrelaçamento dessas duas vozes, a depender de como interpretamos seu tom irônico.¹⁵⁷ Se a ironia é encarada aqui como forma de dizer algo que não pode ser dito, por meio de sua negação, então temos a voz do Jornaleiro, que interpreta a notícia do acidente na Duque de Caxias,

¹⁵⁶ Fala do industrial capitalista Vidigal (cf. p. 267-270)

¹⁵⁷ Talvez essa delimitação ficasse mais nítida por meio da interpretação do ator.

anunciada anteriormente pelo Repórter Esso,¹⁵⁸ e revela o que está por trás dela: a explosão da refinaria não foi um acidente, assim como não o é a miséria neste Brasil, dominado pelo imperialismo. Não sendo um acidente, existem culpados, e se a miséria faz operários aceitarem trabalhar em péssimas condições, tão pouco se pode atribuir a responsabilidade aos trabalhadores que precisam se arriscar para sobreviver.

Na canção, mais do que irônico, o tom ganha certo sarcasmo, assim, também poderíamos atribuir a voz da canção à imprensa entreguista, sendo que a notícia, cantada pelo Jornaleiro, informa sobre o crime como se fosse um acidente, do qual não há culpados, e a cruel ironia configura-se como recurso de revelação, assinalando um dos inimigos, apresentando-o como tal.

Em qualquer das possibilidades fica, para a classe operária representada na peça, o sentimento de perda, restando o mal-estar gerado pela impotência frente à situação.

Depois disso, na chegada de Walter Link, há um coro brindando sua chegada e apontando a presença da “importante figura” estadunidense à frente das pesquisas da Petrobrás como a possibilidade de agora o Brasil andar.¹⁵⁹ Antes de Link concluir seu relatório, alegando que não há petróleo comercialmente explorável no Brasil, a canção é retomada em continuidade, fora de cena, afirmando que Link “Veio elevar o Brasil a Brasil. / Veio tornar o Brasil, Brasil. / Veio fazer do Brasil, um Brasil.” (p. 295), ou seja, veio fazer o Brasil cumprir sua sina, a de ser sempre um país dependente e explorado. Mais uma derrota frente ao imperialismo.

A próxima canção será do Jornaleiro, muito parecida com sua canção anterior, mas dessa vez noticiando as demissões:

Desemprego, desemprego.
O Brasil está doente.
Quem é o culpado?
Culpado é o homem que quer trabalhar.
Culpado é o homem que é viciado em comida.
Ninguém é culpado, pois se não há trabalho.
Deve ser porque tudo corre muito bem.
Pois no Brasil não se conhece ninguém,
Ninguém que seja a favor do desemprego. (p. 298-299).

¹⁵⁸ Cf. p. 287.

¹⁵⁹ Cf. p. 291.

Novamente, podemos interpretar o uso da ironia e do sarcasmo como forma de evidenciar a dubiedade na “autoria” da canção. O Brasil permanece doente, negando o penúltimo verso que afirma estar correndo tudo muito bem. Corre tudo muito bem para quem? Para os que tiram proveito da “doença imperialista” do Brasil. Aqui o desemprego não é acidental, como não eram a explosão e a miséria na outra canção. Novamente, resta o sentimento de perda e o mal-estar gerado pela impotência frente à situação, ainda que depois os trabalhadores tenham recuperado seus empregos.

O contraponto e a retomada da euforia são realizados por meio da canção entoada inicialmente por Diógenes e depois pelo coro de operários, durante a última cena de greve, em meio ao tiroteio:

Levanta, Brasil.
Levanta, Brasil.
Nunca mais a boca calada.
Nunca mais a vida emprestada.
Queremos vida na nossa mão,
Vamos fazer um Brasil irmão.

(Todos catam agora. Épicos)

Levanta, Brasil.
Levanta, Brasil.
Nunca mais servil. (p. 314)

Pouco depois encerra-se a peça dando continuidade a canção:

Levanta, Brasil, levanta, Brasil.
Lá na frente está a humanidade.
(Coro avançando para o público. Espártaco e o coveiro ficam.)
Trazendo um novo mundo nos braço.
Revolta pelo primeiro amanhã.
Revolta pelo eterno amanhã.
Levanta, Brasil, levanta, Brasil.
Lá na frente está a humanidade. (p. 316-317)

Essa última canção, dividida em dois trechos, é um convite à luta, à mobilização, e revela um tom esperançoso de que o Brasil não precisa cumprir a sina de ser sempre um país dependente e explorado, mas para isso, reafirma a necessidade de engajamento e mobilização social. Quebra-se o ciclo de sentimento de impotência e convoca-se à organização popular. Um mundo mais justo já não parece algo impossível, ainda que seja projetado para o futuro, e esse novo Brasil poderá ser construído.

Pouco antes de iniciar-se essa canção, o coro de operários brada: “Queremos Brasil brasileiro. É greve, companheiro” (p.313), logo após ser definida pela maioria a manutenção da greve. Desde o título até o fim da peça a questão nacional atravessa toda a obra e a possibilidade de construção da versão brasileira de um projeto de país – de um *Brasil, Versão brasileira* –, ou seja, de um projeto para todos os brasileiros, que esteja a serviço das classes populares do país, só existirá por meio da luta.

Se a primeira canção da peça começa com “Brasil. Servil. / Brasil. Sem glória. / Brasil. Sem história. / Brasil. Sem céu cor de anil.” (p. 255), a última canção termina com “Levanta, Brasil. / Nunca mais servil. (p. 314) / (...) Levanta, Brasil, levanta, Brasil. / Lá na frente está a humanidade” (p. 316-317). Se, em vários momentos, as canções apontam derrotas e os retrocessos parecem superar os avanços, pairando um sentimento de impotência frente ao imperialismo, de incapacidade de inversão da ordem capitalista, perpassando por toda a peça certo mal-estar, certa melancolia; a última canção provoca uma mudança desse sentimento de impotência ao reafirmar a continuidade da luta, revitalizar a esperança de vitória, e convocar todos a lutarem, ainda que a cena final provoque alguma duplicidade de interpretação.

E se, como constatou Anatol Rosenfeld, o dramaturgo se manifesta na obra por meio dos elementos épico, ou seja, por meio dos coros e canções com seus efeitos lírico-narrativos, do prólogo de *slides*, da construção da peça em episódios, decorrente da interrupção da ação, revelando que há um procedimento de recorte e montagem, da construção de efeitos de distanciamento e etc., talvez possamos entender a voz do prólogo junto aos *slides* como um narrador que assume a figura do intelectual, no sentido de “alguém capaz de compor uma visão complexa da realidade a partir de seu lugar de classe privilegiado” (PILATI, 2008, p. 38).¹⁶⁰ Dessa forma, essa espécie de narrador posiciona-se ao lado da classe trabalhadora, mas não pertence a ela, dando-nos a ver aqui a representação de um radical que poderia ser, como o próprio Vianinha, um radical de ocasião.

¹⁶⁰ Não cabe aqui discutir a questão do intelectual, e sim apenas apontar uma possibilidade dentro da obra para, quem sabe, posteriores discussão e aprofundamento.

3.2.6 Mais algumas considerações

A peça *Brasil, Versão Brasileira*, além de buscar “ensinar o povo” e “denunciar as formas de ação do imperialismo”, como coloca Berlinck, e ter como objetivo contribuir com a organização e mobilização do povo, questiona aspectos da militância sindical e do PCB, tecendo críticas construtivas a militância comunista. Segundo Rafael Vilas Bôas, a obra passa “a limpo o percurso da luta operária urbana, anti-imperialista, evidenciando o caráter conciliatório da bandeira nacionalista, e chegando portanto à conclusão de que o momento não era de revolução, mas de contra-revolução em andamento” (op. cit., p. 135).

De acordo com Betti, “todas essas características apontam para uma concepção essencialmente racionalista do trabalho teatral: o compromisso de representação da realidade se pauta não pela verossimilhança, mas pela pertinência da crítica exercida e dos mecanismos que a sustentam” (1997, p. 146.). E aqui, a opção formal é uma opção condizente com o conteúdo da peça, ou seja, a forma do conteúdo.

Bôas enfatiza que, em síntese, os três principais efeitos da obra são:

em termos formais, tirar proveito épico dos procedimentos do teatro de agitação e propaganda, evitando assim o risco da supremacia da forma dramática da peça; no plano político, tomar como alvo a política de aliança de classes com a burguesia nacional, que o PCB propunha como estratégia etapista para consolidação da revolução brasileira; e expressar no teatro o momento de maturidade da consciência do subdesenvolvimento (op. cit., p. 135).

Essa é uma peça longa do CPC, por esse motivo e por conter recursos mais apropriados a espaços fechados¹⁶¹ é classificada como “peça convencional” por Maria Sílvia Betti,¹⁶² que afirma ter havido aqui a “necessidade de aprofundamento tanto da proposta estética quanto da abordagem político-ideológica das questões tratadas” (op. cit., p. 146). A pesquisadora estabelece uma separação entre peças curtas para rua e peças longas ou convencionais, defendendo que o fato de algumas dessas peças convencionais haverem sido concebidas fora da produção coletiva do CPC, “restaurando a possibilidade de autoria

¹⁶¹ Espaços fechados, mas não necessariamente convencionais se considerarmos que essa peça deve ter sido encenada também em sindicatos.

¹⁶² Betti, em seu livro *Oduvaldo Vianna Filho*, tem um subcapítulo intitulado “Da Rua ao Palco: As Peças Convencionais de Vianinha no CPC” (1997, pp. 136-146), onde trata sobre as peças *Brasil, Versão Brasileira*, *Quatro Quadras de Terra* e *Os Azeredos mais os Benevides*.

individual”, indica, ao menos da parte de Vianinha, “certa necessidade de empreender a abordagem de temas não facilmente redutíveis ao esquematismo do teatro de rua” (idem), esquematismo muitas vezes atribuído à agitação e propaganda. O teatro de “vocação política” ou “ligado ao ativismo político” aparece descrito na pesquisa de Betti como imbuído das seguintes características: “tipifica o das personagens, forte esquematiza o da a o, recursos c micos, oposi o de comentários esclarecedores, painéis, faixas, can es e recursos visuais como *slides* e trechos filmados” (ibdem, p. 94).

Muitas vezes, pela maneira como alguns estudos abordam a questão da agita o e propaganda, parece haver uma cisão entre as peças longas e o teatro de agitprop. Contudo, em nosso entendimento, o caráter de agita o e propaganda pode estar presente tanto em textos longos quanto curtos, não sendo a extensão do texto um balizador desse caráter. Devemos levar em considera o que, peças com objetivo de agita o e propaganda possuem preocupa o estética intimamente relacionada às preocupa es político-ideológicas, e que os objetivos específicos traçados para cada novo texto de agitprop que se constrói e as reais condi es de execu o c nica desse material podem determinar sua extensão, os recursos usados e seu aprofundamento, sem, contudo, ser argumento suficiente para afirmar que o teatro de agitprop, por seu caráter de luta política,   necessariamente esquemático e sem elabora o estética.   certo que um texto curto, para ser encenado na rua, com possibilidade de repressão policial, cumpre uma fun o com especificidades distintas às de uma peça longa que também tem caráter de agita o e propaganda, mas foi construída para outro espaço.¹⁶³

Christine Hamon, analisando as formas dramaturgicas e cênicas do teatro de agita o e propaganda na União Soviética, explica que a oposi o entre formas breves e formas longas, que foram pertinentes no primeiro período do agitprop, se matiza no segundo momento, observando que, a partir de 1925, desenvolveram-se duas tendências: uma que busca enriquecer as formas tradicionais com novos elementos expressivos e outra que parte dos aspectos dramaturgicos mais férteis do agitprop para a cria o de peças longas. Dessa forma, poderíamos entender *Brasil, Versão Brasileira* como uma peça longa que aprende com a experiência da agita o e propaganda e traz, como acúmulo, alguns de seus aspectos dramaturgicos mais férteis. A peça de Vianinha avança na questão dialética entre forma e

¹⁶³ Como pudemos perceber com a análise de *O Petróleo ficou nosso*, uma peça curta de agitprop, escrita para ser encenada na rua.

conteúdo, configurando-se num acerto estético ao conseguir adotar uma estrutura épica para abordar coerentemente um conteúdo épico, lançando mão de cenas que, à primeira vista, se desenvolvem no registro dramático e realista, mas que a todo o tempo são rompidas ou entrecortadas por recursos épicos e procedimentos que geram o efeito de distanciamento, o que garante o grande mérito da obra: a capacidade de analisar a realidade, apontando contradições e tecendo críticas e reflexões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Centro Popular de Cultura, movimento político-cultural que nasce tendo como acúmulo as experiências e conquistas do Teatro de Arena, de sua junção com o Teatro Paulista do Estudante, do esforço para superar as contradições e os desajustes que seus integrantes viam no Arena, do contato com o Movimento de Cultura Popular, da atmosfera e experiência política propiciada pelo fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, surge encarando como tarefa necessária o contato com “as camadas revolucionárias da população”. Formado por um grupo de artistas e intelectuais de esquerda que encarava a arte como uma das trincheiras de luta pelo socialismo, o CPC traçou metas e não se desenvolveu de maneira puramente espontaneísta ou ingênua, como por vezes a crítica quis fazer crer.

Pelo que sabemos de suas ações, em seu curto tempo de desenvolvimento e por meio do que nos afirma o Relatório, podemos entender a atuação *com* os grupos sociais e o projeto de transferência dos meios de produção como importante estratégia do CPC. No item designado “Planos Futuros”, “o movimento de criação de núcleos de cultura popular *com* o povo” aparece como um dos dois aspectos centrais da atividade do CPC a longo prazo.¹⁶⁴ Em seguida, o Relatório enfatiza que “todo o movimento do CPC visa a instalar *com* o povo núcleos de cultura popular”, onde “ativistas e profissionais permanecerão junto com o povo no local, desenvolvendo o núcleo até sua consolidação”. E, se o CPC chegar até a experiência-piloto de criação desses núcleos, afirma o documento, “terá justificado sua existência” (Relatório do Centro Popular de Cultura. *In.* BARCELOS, 1994, p. 455-456, grifos nossos).

Para isso, o CPC traçou etapas ou fases táticas, as quais foram prematuramente interrompidas pelo golpe. A primeira fase comportou a arregimentação de ativistas, artistas e intelectuais interessados no trabalho de ação artística e cultural comprometida com questões políticas e sociais e a criação da organização CPC, cumprindo também o papel de formação estética e política desses artistas, estudantes e intelectuais e configurando-se como um processo de conscientização acerca dos fenômenos da sociedade capitalistas e de problemas

¹⁶⁴ O outro aspecto é “o aumento do patrimônio, com a criação de atividades autofinanciáveis” (Relatório do Centro Popular de Cultura. *In.* BARCELOS, 1994, p. 455).

específicos à realidade nacional. Como vimos no primeiro capítulo, a única etapa de desenvolvimento do CPC que se realizou de fato foi essa de arregimentação e formação da intelectualidade e de consolidação do CPC.

A segunda fase, de conscientização das massas, teve início ainda durante a etapa de consolidação, com a “atuação *para* os grupos sociais”: “teatro, cinema, literatura, discos, etc. para as mais amplas massas”. A respeito da atuação para os grupos sociais, o Relatório pondera e explica:

Sendo a atividade do CPC ainda, principalmente, de caráter artístico, torna-se difícil objetivar as reações e transformações realizadas.

Poderíamos citar:

Campanha pela Reforma Universitária: Teve grande importância a participação da UNE na luta dos universitários pela reforma universitária, principalmente em maio-junho de 1962.

A peça *Auto dos 99%* foi apresentada em todos os estados do Brasil e praticamente todas as Faculdades da GB. [...]

[...] O *Auto dos 99%* teve tanta importância que sua apresentação foi proibida em praça pública e impedida à força. O CPC apresentou em grande comício popular o *Auto dos cassetetes*, que denunciava os motivos da proibição do *Auto dos 99%*.

UNE Volante: Realizando espetáculos teatrais, debates sobre arte popular, exibição de filmes documentários e espetáculos em praça pública, venda de livros e discos populares e participantes [...]

Esclarecimento popular (setembro-outubro de 1962): O CPC da UNE mobilizou-se durante dois meses, espalhou grupos na Guanabara, que, através de espetáculos, músicas, livros, debates populares, fazendo espetáculos em caminhões, em escadarias, em favelas, em portas de fábricas, na rua, enfim, levou ao povo as teses nacionalistas e democráticas formuladas nos congressos da UNE. As peças, as músicas eram escritas a cada dia, aproveitando cada fato característico da nossa vida social. A intensa participação da CPC contribuiu, ainda que modestamente, para a vitória das teses nacionalistas e democráticas nas eleições de outubro de 1962 na GB¹⁶⁵.

Mobilização da intelectualidade: A atuação sempre crescente do CPC da UNE possibilitou a aproximação e o interesse da intelectualidade. A revista Movimento e o jornal Metropolitano tornaram-se palcos de debate sobre o sentido da cultura popular. Artistas, escritores, músicos pintaram, escreveram, fizeram música para o CPC da UNE, que hoje conta com grande número de participantes, mesmo que eventuais, da intelectualidade (“Relatório do Centro Popular de Cultura. Ibidem, p. 445-446).

O Relatório defende que a violenta repressão desencadeada por seus espetáculos de agitação pública, visando à dissolução de sua continuidade, mostra que esses espetáculos

¹⁶⁵ Nessas eleições, Brizola (PTB), medindo forças com o governador Carlos Lacerda (UDN), disputa uma cadeira de deputado federal pela Guanabara, tornando-se o deputado mais votado do país, com quase 270 mil votos, conseguindo eleger 11 deputados para a coligação Aliança Socialista Trabalhista (AST), formada pelo PTB e PSB, enquanto a UDN de Lacerda ficou com uma bancada de apenas seis deputados (MOTTA, Marly Silva da. *Entre o individual e o coletivo: carisma, memória e cultura política*. Rio de Janeiro, CPDOC, 2001. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1164.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2010). Na Câmara, Brizola exerceu pressão para que Goulart implementasse as reformas de base.

tinham grande ressonância nas massas populares, causando, portanto, violentas ações coercitivas por parte do Estado. Contudo, a fase de conscientização das massas não se realizou plenamente, havendo uma falta de continuidade nesse processo de conscientização, já apontada pelas avaliações e autocríticas realizadas pelo movimento a respeito das atividades desenvolvidas durante essa fase de consolidação.

A etapa de transferências dos meios de produção foi esboçada com a multiplicação dos CPCs pela Guanabara e por diversas universidades em todo o país, mas não foi solidificada e o golpe deu fim ao projeto do CPC antes de sua concretização. O fato da atuação *com* os grupos sociais ter se dado quase exclusivamente entre universitários não passou ao largo da autoavaliação e da autocrítica do CPC. Entendendo que naquele momento “a maioria dos ativistas da cultura popular” deveriam estar, “inicialmente, [...] entre os universitários” e vendo no vínculo com a UNE a possibilidade de ligação com uma entidade de massa, o que poderia conferir grandes dimensões às ações artísticas e culturais, o CPC buscou o grupo universitário como o primeiro grupo social a ser atingido, sem com isso julgar pertinente que se voltassem com exclusividade para os universitários (Relatório do Centro Popular de Cultura. op. cit., p. 445) e reconhecendo que a atuação do teatro do CPC com operários fracassou, sobretudo porque não estava apoiada por outros instrumentos de cultura popular mais sensíveis, acessíveis e necessários a eles (Relatório do Centro Popular de Cultura. Ibidem, p. 449-450).

Tendo o Relatório como base, fica claro que as próximas fases de ação e produção previstas pelo CPC teriam como objetivo promover a socialização dos meios de produção intelectual e artística, buscando caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo. Esta parece ser a função da criação dos núcleos de cultura popular, projeto que não chegou a ser desenvolvido.

Ainda que os posicionamentos posteriores dos integrantes cepecistas os revelem como radicais de ocasião, e que o próprio desligamento do CPC de sua classe de origem não tenha se realizado por completo, aquele coletivo político-cultural não teve o intuito simplesmente de “enfraquecer a burguesia por dentro”, mas objetivou promover a socialização dos meios de produção artística e intelectual, em busca de caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo, e procurando refuncionalizar o teatro. Mas o projeto foi

prematuramente abortado, pois, como toda a esquerda, o CPC foi surpreendido pelo Golpe Militar de 1964.

Assim, o CPC, como um projeto radical de engajamento artístico, e sua arte de agitprop foram derrotados antes que as classes trabalhadoras assumissem a luta no *front* cultural. A euforia da luta e de sua perspectiva vitoriosa, em constante tensão com as derrotas e com a desesperança, contidas nas peças analisadas também são vencidas pelo regime militar implantado em 1964. Fazer avançar as peças não correspondeu a fazer avançar a luta. A luta contra o imperialismo (e contra o capitalismo) não foi vitoriosa:

O regime militar que se implanta em abril de 1964 inaugura um novo estilo na política externa do Brasil, cujo principal objetivo parece ser o de conseguir uma perfeita adequação entre os interesses nacionais do país e a política de hegemonia mundial levada a cabo pelos Estados Unidos (MARINI, 2000, p. 49).

Mas a extinção forçada do CPC pode ser umas das razões para se crer que, no âmbito artístico-cultural, estava-se chegando ao caminho de contraposição à situação político-social vigente. O CPC foi extinto porque oferecia, ou poderia vir a oferecer, riscos aos interesses capitalistas nacionais e à política hegemônica estadunidense no Brasil. Concluímos, junto com Rafael Villas Bôas, que “uma das principais lições a extrair da experiência teatral da fase pré-golpe de 1964 é a capacidade combativa do teatro político, empenhado em formalizar esteticamente as grandes questões que potencialmente poderiam mudar a estrutura social do país” e, por isso, entre as primeiras ações da ditadura militar está o aniquilamento de “movimentos culturais e políticos norteados pelo repasse dos meios de produção de diversas linguagens artísticas aos trabalhadores, como os CPCs e o MCP” (2009, p. 220).

Conforme procuramos apontar na segunda parte do presente trabalho, o CPC representou um importante capítulo da história do teatro brasileiro, avançando como procedimento de análise da realidade¹⁶⁶ e dando um grande passo na questão dialética entre forma e conteúdo. O núcleo de teatro do Centro Popular de Cultura, num período de amadurecimento da linguagem cênica brasileira, teve importante papel no processo de acumulação da nossa experiência teatral, aprendendo com os teatros de agitprop e épico, também com o teatro de revista e com a comédia de costumes, sabendo interrelacionar as

¹⁶⁶ A peça *Brasil, versão brasileira*, por exemplo, consegue, antes mesmo do golpe de 1964 e das posteriores interpretações elaboradas pelas esquerdas, antecipar algumas das razões da derrota sofrida frente ao golpe militar, entre outras coisas, apontando a impossibilidade da aliança de classes, como vimos no terceiro capítulo.

influências externas e as formas já assimiladas e retrabalhadas nacionalmente. Como bem ressaltou Antonio Candido,

ao contrário do que supunham por vezes ingenuamente os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências. Mesmo porque, num momento em que a lei do mundo é a inter-relação e a interação, as utopias de originalidade isolacionistas não subsistem mais no sentido de atitude patriótica [...].

Na presente fase, de consciência do subdesenvolvimento, a questão se apresenta, portanto, mais matizada. Haveria paradoxo nisto? Com efeito, quanto mais o homem livre que pensa se imbui da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbui da aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento. No entanto, encara com maior objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura.

Apenas na aparência há paradoxo, pois de fato trata-se dum sintoma de maturidade [...] (1989, p. 154).

[...] um dos traços positivos da era de consciência do subdesenvolvimento é a superação da atitude de receio, que leva à aceitação indiscriminada ou à ilusão de originalidade por obra e graça do temário local. Quem luta contra obstáculos reais fica mais sereno e reconhece a falácia dos obstáculos fictícios (ibidem, p. 156).

O CPC soube assimilar técnicas e procedimentos do teatro de agitação e propaganda e do teatro épico, não como cópia servil de formas e temas, mas para representar problemas de seu próprio país.

As duas peças do CPC aqui analisadas centram sua escolha temática na condição de país subdesenvolvido e submetido ao imperialismo, e, ao invés de focarem simplesmente na representação de grupos sociais que sofrem as marcas dessa condição, colocam em cena esses grupos lutando contra ela. Nessas obras, a incorporação de técnicas e procedimentos do teatro épico e/ou do teatro de agitprop, eliminando o risco de a forma dramática tornar-se hegemônica, levou a formas pertinentes, ou seja, procedimentos e técnicas de agitprop para fazer agitação e propaganda e para tratar sobre agitação e propaganda e procedimentos e técnicas de teatro épico para tratar de assuntos épicos.

Agitação e propaganda estão presentes nas duas obras. E, enquanto *Brasil, Versão brasileira* chama para mobilização, *O Petróleo ficou nosso* mostra uma possibilidade de ação de agitprop na rua. *Brasil, Versão brasileira* tem a mobilização como um de seus objetivos, *O petróleo ficou nosso* tem o agitprop como objeto e como tema, além de se configurar claramente como uma peça de agitação e propaganda.

Alguns estudiosos e até mesmos alguns dos integrantes do CPC, muitas vezes, apontaram uma desvalorização estética e política na produção do teatro de agitprop, assinalando dois momentos distintos do amadurecimento do trabalho teatral do CPC: a produção do teatro de agitprop e a produção de peças longas de teatro épico, em formato mais convencional, fazendo crer que as duas formas são excludentes e antagônicas, quando, na verdade, o teatro de agitação e propaganda e o teatro épico estão intimamente relacionados. Hamon nos mostra que a criação e o desenvolvimento do teatro de agitprop anunciam e preparam, ainda que de maneira desigual e pouco teorizada, o teatro épico que será desenvolvido pouco depois na Alemanha.

Na análise das duas peças, percebemos que procedimentos e técnicas de agitprop podem ser utilizados em “peças convencionais” conferindo-lhes aprofundamento da proposta estética e da abordagem política e que essas “peças convencionais” podem apresentar função de agitação e propaganda, assim como as peças de agitprop não são sempre esquemáticas e desprovidas de preocupações estéticas.

É um equívoco a afirmação categórica de que o CPC rejeitou a reflexão sobre a especificidade da linguagem expressiva, quando na verdade ele procurou pensar a questão dialeticamente. Contudo, a crítica ao teatro de agitprop não considerou que peças de agitação a serem encenadas em espaços públicos, onde a polícia apareceria para reprimir a ação, precisavam ser rápidas e diretas, com cenários contendo apenas o essencial, de modo a serem montados e desmontados rapidamente em frente ao público e transportados velozmente. Simplicidade e economia de recursos, portanto, eram imprescindíveis para atender à necessidade de praticidade que o trabalho político exigia, sendo assim, as condições materiais de desenvolvimento desse teatro também pesaram sobre suas escolhas estéticas, no que diz respeito às formas cênicas.

O empenho social e político, presente no teatro de agitprop e na arte política, de maneira geral e, especificamente, no fazer teatral do CPC, não é caminho certo para reducionismos que perdem de vista as sutilezas da dimensão estética, como muitas vezes serviu de argumento.¹⁶⁷

¹⁶⁷ André Bueno, falando do seu período de formação em Letras, durante a ditadura militar, dá testemunho de como o debate político em estética chegava apenas como ecos, como cacos e estilhaços, quando não como reduções grosseiras: “as reduções grosseiras que se faziam dos Centros Populares de Cultura e suas variações – na poesia, na canção popular, no cinema, no teatro, etc. Do modo como eram colocadas tais reduções, ficava

A crítica, nos explica André Bueno, fazia “com que o peso da forma recaísse em excesso no contexto, na vida social e histórica, sem atentar muito para as particularidades da forma, da construção e dos procedimentos literários”, ou seja, “sem o senso crítico das mediações” (2010, p. 77), sem considerar o movimento que liga a esfera da arte à esfera da sociedade, que relaciona a esfera da forma estética com a dos processos sociais.

Ainda que uma obra de arte se alimente da realidade, que trate explicitamente de processos sociais, “a forma estética é construída, feita de linguagem e figuras de linguagem, de procedimentos e artifícios”, explica Bueno, e não “mera reprodução fiel e direta de algo que lhe seria exterior, a saber, os referentes externos, dos contextos sociais e históricos” (2010, p. 79).

Em *Brasil, Versão brasileira*, por exemplo, até mesmo na representação da personagem histórica Walter Link, quando a obra talvez pareça tratar mais diretamente da realidade, há uma construção formal, uma escolha de procedimentos e artifícios, que permite uma interpretação da realidade, e não mera reprodução. Os processos de seleção e combinação de técnicas e procedimentos, e a escolha de recortes do que se quer representar da realidade, acabam “estilizando linhas de força importantes da vida social e histórica” (BUENO, *ibidem*, p. 82). Se, no teatro político, muitas vezes o processo de desvelamento da realidade se dá pelo efeito de distanciamento, temos que considerar que tal efeito, “que tira o sentido familiar e automático da percepção da vida cotidiana, das coisas, dos objetos e dos seres” (*idem*), tornando-os insólitos, se dá pela forma e pela relação dialética entre forma e conteúdo.

No entanto, enxergar essas mediações para se compreender dialeticamente o sentido ao mesmo tempo social e estético das formas artísticas não é fácil, e muitas vezes incorremos em análises mecânicas ou pouco mediadas. Nas palavras de André Bueno: “Evitar o jogo das reduções diretas e mecânicas [...] não é nada fácil [...]. Sobretudo quando se simpatiza com as posições dos autores de nossa predileção, e se tem a tendência de misturar níveis separados de análises, saltando direto para conclusões apressadas e pouco elaboradas” (*ibidem*, p. 80).

parecendo, para o estudante incauto e desinformado, que toda a arte de esquerda se reduzia a panfletos medíocres, a engajamentos simplórios, levados adiante por gente sem talento, consumando uma terrível traição aos valores mais altos da arte, da estética e da literatura. Em resumo, à época favorecia um esquematismo, bastante interessado, que opunha de maneira radical e definitiva estética e política, arte e sociedade” (2010, p. 74).

Por fim, cabe-nos mais uma questão a respeito do teatro como força produtiva: a produção do petróleo no Brasil está novamente em evidência, não só do ponto de vista econômico, mas também político e estratégico, sobretudo agora com a descoberta do pré-sal. A Petrobrás ainda aparece como uma das bases de independência econômica e política do Brasil, mas os temas do petróleo e da nacionalização versus parceria privada e privatização, que fazem parte de questões decisivas para o desenvolvimento político, econômico e social do país, parecem não fazer parte de uma demanda de ordem teatral. Ainda que siga avançando no que diz respeito à elaboração estética e que haja hoje uma maior densidade e complexidade dramática, talvez falte ao nosso teatro engajado mais ousadia para tratar de alguns problemas que dizem respeito ao projeto de país.¹⁶⁸

¹⁶⁸ O reconhecimento dos limites do teatro contemporâneo e dos obstáculos impostos, da questão do financiamento e sobrevivência dos grupos, das condições de produção, das circunstâncias históricas e o entendimento de que essas são questões ainda mais complexas, não encontrando nesta pesquisa fôlego para ampliar o debate, foram pontos discutidos durante a defesa de dissertação e que merecem futuras reflexões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUENA, Paulo. O ressurgimento das lutas sindicais depois do Estado Novo. In: **Jornal Opinião Socialista**, nº 259, 25 a 31 de maio de 2006. Disponível em: <http://www.pstu.org.br/jornal_materia.asp?id=5134&ida=0>. Acesso em: 23 out. 09.

ANÔNIMO*. Relatório do Centro Popular de Cultura. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de Paixão e Consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, pp. 441-456.

ANTUNES, Delson. **Fora do Sério: um panorama do teatro de revista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Poema Desentranhado. In: **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manoel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 89-119.

BADIA, Gilberto. Rosa Luxemburg, Lênin e as Revoluções (Russa e Alemã). In: LOUREIRO, Isabel Maria e VIGEVANI, Tullo (Org.). **Rosa Luxemburgo: a recusa da alienação**. São Paulo: UNESP, 1991, pp. 151-158.

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

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed., 1994, pp. 120-136.

_____. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed., 1994, pp. 78-90.

BERLINK, Manoel Tosta. **O Cento Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EdUSP, 1997.

* Consta em nota: “presume-se que o texto [do Relatório] tenha sido redigido pela famosa ‘equipe de redação do CPC’” (BARCELLOS, 1994, p. 441).

_____. A Atualidade de Vianinha: reflexões a partir de O método Brecht, de Fredric Jameson. *In: Revista ArtCultura*: Uberlândia, v. 7, n. 11, jul-dez, 2005, pp. 87-99.

BÔAS, Rafael Litvin Villas. Brasil versão brasileira: expressão madura da consciência do subdesenvolvimento no teatro”. *In: Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 2009. 231 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília. 2009, pp. 117-137.

BOGO, Ademar. O legado de Rosa Luxemburgo. *In: Teoria da Organização Política: escritos de Engels, Marx, Lênin, Rosa, Mao*. São Paulo: Expressão Popular, 2005, pp. 231-240.

BRANDÃO, Octávio. O Petróleo e a Petrobrás. *In: Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 43, pp. 155-167, set./out. 1962.

BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e a arte realista. *In: Teatro e Vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, Biblioteca de Ciências Humanas, 1973, pp. 7-17.

_____. A Cena de Rua. *In: BORIE, Monique; Martine de Rougemont e Jacques Scherer. Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 471-476.

BUENO, André. O Sentido e a Forma. *In: LOBO, Roberta (Org.). Crítica da Imagem e Educação: reflexões sobre a contemporaneidade*. Rio de Janeiro: EPSJV, 2010, pp. 73-88.

BUONICORE, Augusto. **As lutas pelas reformas e o golpe de 1964**. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/base.asp?texto=36059>>. Acesso em 07/01/2009.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes. E Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CANDIDO, Antonio. Radicais de Ocasão. *In: Revista Discurso*, nº 9. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, novembro de 1978, pp. 193-201. [TE].

Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso09.php>>. Acesso em: 10 fev.2010.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. *In: A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 140-162.

_____. Radicalismos. *In: Estudos Avançados*, v.4, n°8. São Paulo: IEB-USP, jan./abr., 1990. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext &pid=S0103-40141990000100002>. Acesso em: 10 fev. 2010.

CHAUÍ, Marilena. Seminário III: Considerações sobre alguns Cadernos do Povo Brasileiro e o Manifesto do CPC”. *In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GARCIA, Marco Aurélio. A Questão da Revolução e Rosa Luxemburgo. *In: LOUREIRO, Isabel Maria e VIGEVANI, Tullo (Org.). Rosa Luxemburgo: a recusa da alienação*. São Paulo: UNESP, 1991, pp. 61-68.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUIMARÃES, Juarez R. (Org.). **Rosa, a vermelha: vida e obra da mulher que marcou a história da revolução no século XX**. São Paulo: Busca Vida, 1987, pp. 9-10.

HAIMOVICH, Perla L.. Uma Revolução na Encruzilhada da História. *In: GUIMARÃES, Juarez R. (Org.). Rosa, a vermelha: vida e obra da mulher que marcou a história da revolução no século XX*. São Paulo: Busca Vida, 1987, pp. 11-32.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. *In: Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, pp. 231-247.

HAMON, Christine. Formas dramáticas e cênicas do teatro de agitprop. *In: Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Volume 1. BABLET, Denis (Org.). France: La Cité – L'âge d'homme, Lausanne, 1977.

LIMA, Paulo Mota. Remessas de lucros, latifúndio e política externa. *In: Revista Brasileira*, São Paulo, n. 39, pp. 77-79, jan./fev. 1962.

_____. Interesses em Contradição. *In: Revista Brasileira*, São Paulo, n. 43, pp. 53-55, set./out. 1962.

MANGABEIRA, Francisco. A Pesquisa e a Produção de Petróleo: o Relatório Link. *In: Imperialismo, Petróleo e Petrobrás*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964, pp. 56-69.

MANTEGA, Guido. **A burguesia industrial brasileira, o PCB e o Nacional Desenvolvimentismo**. Rio de Janeiro: FGV, 1983.

MARINI, Ruy Mauro. Dialética do desenvolvimento capitalista no Brasil. *In: SADER, Emir (Org.). Dialética da Dependência: uma antologia da obra de Ruy Mauro Marini*. Petrópolis, RJ: Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000, pp. 11-103.

MANTOVANI, Ruggero. A revolução alemã e o assassinato de Rosa Luxemburgo. *In: Marxismo Vivo*, nº. 20, 2009. Disponível em: < <http://www.archivoleontrotsky.org/phl/www/arquivo/MV20pt/mv20p-16m.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2009.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *In: Revista ArtCultura*. Uberlândia, v. 7, n. 11, jul./dez., 2005, pp. 101-115.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. (Org.). **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

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

PILATI, Alexandre. Trabalho Literário, Reificação e Nação em Drummond. *In: Revista Cerrados*, ano/vol. 17, nº 26. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2008, pp. 33-57.

PRESTES, Anita Leocádia. **Sobre os 50 anos da "Declaração de Março de 1958", do PCB**. 2008. Disponível em: <http://www.pcb.org.br/ANITA_LEOCADIA_PRESTES.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2009.

RIBEIRO, Camila. Novos Caminhos do Teatro Universitário (O teatro Universitário em Marcha com o CPC). *In: Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 43, pp. 188-190, set./out. 1962.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTOS, José de Oliveira. “Mutirão em Novo Sol” no 1º Congresso Nacional de Camponeses. *In: Revista Brasiliense*. São Paulo, n. 39, pp. 173-175, jan./fev. 1962.

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

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THEOTÔNIO JÚNIOR. O Movimento Operário no Brasil. *In: Revista Brasiliense*. São Paulo, n. 39, pp. 100-118, jan./fev. 1962.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TOLSTOY, Vladimir. Agitprop - Introdução por Vladimir Tolstoy. Documentos editados por Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova e Catherine Cooke. Extraídos de “Arte nas Ruas da Revolução”. *In: Cohen-Cruz, Jan (Org.). Radical Street Performance*. London, New York: Routledge, 1998.**

** Esse texto ainda não está oficialmente traduzido para o português. Tivemos acesso à tradução de Cássia Bechara.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Brasil – Versão Brasileira. *In*: PEIXOTO, Fernando (Org.). **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989, pp. 249-317.

_____. O artista diante da realidade (um relatório). *In*. PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha**: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1999, pp. 65-79.

_____. Teatro de Rua. *In*. PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha**: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1999, pp. 98-99.

VIANNA, Luiz Werneck. Caminhos e Descaminhos da Revolução Passiva à Brasileira. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52581996000300004&script=sci_arttext&tlng=in>. Acesso em: 03 fev. 2010. ***

*** Texto elaborado a partir da transcrição da gravação da conferência de mesmo título produzida pelo autor no Ciclo de Conferências “Alternativas e Dilemas do Brasil no Fim do Século”, organizado pelo IUPERJ, Rio de Janeiro, 12-16 de agosto de 1996.