

# Cadernos

## letra e ato

Por uma estética nacional-popular: da teoria à prática

Rafael de Souza VILLARES<sup>1</sup>

O conceito de *nacional-popular* abarca uma nova forma de fazer teatral, criada e difundida pelo Centro Popular de Cultura – CPC. O pensamento e o fazer artístico do grupo foram discutidos em diversos textos teóricos, além de serem colocados em prática nos espetáculos. Sendo o CPC da UNE um grupo dialético, composto por diversas pessoas com visões políticas e artísticas diferentes, para entender a proposta de seus integrantes é importante analisarmos seus pontos de vistas sobre o conceito de nacional-popular, expressos em diferentes artigos. Embora alguns desses textos não tenham sido escritos com o objetivo de tratar diretamente sobre a noção de cultura popular, eles exprimem algumas ideias que enriquecem o debate acerca do conceito.

Durante a vigência do CPC da UNE, os intelectuais Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar escreveram obras teóricas que foram dedicadas à reflexão sobre o termo cultura popular. Ao formular suas argumentações, esses autores definem o modelo de trabalho exercido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Os outros textos importantes para esta discussão foram elaborados por Oduvaldo Vianna Filho em diferentes momentos de sua carreira (antes, durante e depois da formação do grupo), com objetivos diversos. Em seus artigos, Vianinha elabora críticas relacionadas ao funcionamento do teatro brasileiro da década de 1940, assim como questiona o trabalho desenvolvido pelo Teatro de Arena, e propõe uma reflexão sobre a função social do artista. Ainda que esses textos não tenham sido produzidos com o intuito de discutir os trabalhos divulgados pelo CPC da UNE, permitem compreender o modelo teatral desejado pelo grupo.

---

<sup>1</sup> Graduado em História pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis. Atualmente, é aluno regular do mestrado em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP, e bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. E-mail: rafavillares@hotmail.com.

Os textos teóricos elaborados por esses artistas abordam conceituações polêmicas, que não têm uma definição definitiva, como, por exemplo, os conceitos de povo e de massa, discutidos por diferentes teóricos, em vários âmbitos. Assim, ao focar um objeto determinado, o conceito de *Cultura Popular* a ser analisado aqui parte da discussão empreendida pelos artistas e intelectuais do CPC da UNE. Não se trata de reproduzir o discurso elaborado pelo CPC na década de 1960, mas, inevitavelmente, as denominações usadas pelos autores serão repetidas, a fim de demonstrar os objetivos que ligavam um propósito político específico a uma forma de arte específica.

Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar, nos artigos *A questão da cultura popular e Cultura posta em questão*<sup>2</sup>, respectivamente, elaboraram trabalhos similares. Ambos, ao concentrarem suas atenções em torno da discussão sobre o que é cultura popular, partiram do mesmo princípio, a definição mais ampla do termo cultura. Neste ponto, os dois autores chegam a definições próximas e passam a defender outro significado para o termo cultura popular, alegando que a palavra “cultura” por si só pode ser entendida como um fenômeno do povo. Esta argumentação parte da definição de que a cultura é um fenômeno social exercido pelo ser humano e por isso consiste num ato que envolve esse “povo”. Sendo assim, cada autor passará a denominar o termo cultura popular da forma que mais lhe convém.

Carlos Estevam Martins divide a cultura em três categorias: a arte do povo, que seria aquela produzida pelo próprio povo, mas que artisticamente não contribui para a evolução cultural; a arte popular, que apresenta essa denominação, pois o povo é o seu principal público consumidor; e a arte popular revolucionária, desenvolvida pelo Centro Popular de Cultura.

Para Ferreira Gullar, a cultura popular deve ser entendida como um conjunto de práticas indissolúveis que objetivam a tomada de consciência da realidade brasileira. Em suas palavras:

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país (GULLAR, 1965, p.03).

Esta definição de cultura popular foi trabalhada por Vianna Filho nas obras teatrais produzidas durante o período de funcionamento do CPC da UNE. Em *Auto dos 99%*, por exemplo, Vianinha direciona sua crítica à limitação de vagas universitárias e também ao

---

<sup>2</sup> GULLAR (1965).  
MARTINS (1963).

grande índice de analfabetismo no país. Em *Quatro quadras de terras* e *Os Azevedos mais os Benevides*, ele denuncia as opressões e a condição de miséria vividas pelo camponês; além de abordar a questão da dominação imperialista em *Brasil, versão brasileira*.

Os artigos de Martins e Gullar tratam da possibilidade de dominação social e política por meio da cultura, ou seja, eles expuseram que a cultura poderia ser capaz de manter e preservar os interesses de um determinado grupo. Em relação à cultura popular, nossos escritores defendem uma cultura que esteja de acordo com os interesses do povo. Esta argumentação dá margem para questionar o que poderia ser considerado como o “verdadeiro” interesse do povo, e também para refletir em que medida esses artistas e intelectuais sabiam o que o povo queria e teriam o direito de atuar a favor desses interesses.

Para esses artistas o povo (representado pela a massa popular pobre) consiste principalmente no trabalhador operário assalariado e no trabalhador do campo. Para eles, essa categoria, largamente explorada pelo sistema capitalista, viveria à margem da sociedade, uma vez que a suposta cultura popular exercida por grupos elitizados não estaria de acordo com o verdadeiro interesse do povo. Um exemplo interessante dessa forma de pensar a cultura popular vigente na época, e que se encaixa na crítica feita por Carlos Estevam Martins, volta-se para a indústria de cinema *Atlântida*. Ainda que a *Atlântida* trabalhasse com temáticas consideradas populares, a indústria cinematográfica impunha os valores desejados pela elite. No caso dos filmes produzidos pela indústria cinematográfica, pode-se notar que as temáticas abordadas são familiares ao cotidiano do povo, tais como o carnaval, a figura do caipira, entre outros, mas a forma abordada imprimiria uma visão elitista. O carnaval, por exemplo, foi um tema muito explorado pela *Atlântida*, porém a festa popular exposta nas películas se passava nos salões de clubes, a exemplo do filme *Carnaval da Atlântida* (1953) dirigido por José Carlos Burle, diferentemente do festejo de rua brincado por seus espectadores.

Os artigos de Oduvaldo Vianna Filho (*Uma crise preparada a quinze anos, Limites de Chapetuba, atividades do Arena, Quatro instantes do teatro no Brasil, Alienação e irresponsabilidade, O artista diante da realidade, Do Arena ao CPC e Teatro de rua*)<sup>3</sup>, por sua vez, criticam a arte voltada para a elite. O autor nomeia esse teatro dirigido às camadas altas de nossa sociedade de *Irresponsável*, argumentando que o mesmo serviria de instrumento de manutenção dos atos dessa burguesia. Vianinha dirige uma dura crítica ao público teatral de 1940, dizendo que, para eles, o teatro servia apenas para a socialização, ou seja, as pessoas frequentavam o espaço teatral apenas para estar entre iguais e se divertir. Vianna Filho

---

<sup>3</sup> Publicados na antologia Vianinha: *Teatro, televisão e política*. Organizada por Fernando Peixoto (1983).

considerou que este teatro priorizava o encanto das encenações por meio dos cenários, figurinos etc., ou seja, o encanto visual e, dessa forma, deixava o texto para o segundo plano.

Por outro lado, em contraposição ao teatro *Irresponsável*, Vianinha chama de teatro *Responsável* aquele que concentra suas atenções no povo, denominado de arte popular revolucionária por Estevam Martins. Em sua trajetória, o CPC da UNE buscou alcançar essa dramaturgia *Responsável*, e as peças escritas por Vianinha exemplificam o tipo de teatralidade definida, uma vez que elas propõem apresentar os supostos interesses dessa camada pobre da sociedade e retratam um perfil social priorizado pelo grupo. Os enredos de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* e *Brasil, versão brasileira* abordam, em primeiro plano, a vida de alguns operários; e as peças *Os Azevedos mais os Benevides* e *Quatro quadras de terra* priorizam as questões do cotidiano do trabalhador rural.

As obras de arte que se encaixam no perfil proposto pelos artistas e intelectuais do CPC da UNE têm como característica abordar questões externas à trama, ou seja, incluir questões sociais. Segundo Carlos Estevam Martins:

O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no País é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura (MARTINS, 1963, p.69).

Vianna Filho inclui, nas peças, as questões sociais a serem debatidas por meio do espaço escolhido, já que as cinco peças ocorrem no local de trabalho, e é a partir deste espaço que o autor consegue expor suas críticas sociais. Em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* e *Brasil, versão brasileira* a fábrica é o local onde se desenvolve a história, e por meio dela Oduvaldo Vianna Filho discute o problema da exploração sofrida pelo trabalhador urbano. No *Auto dos 99%*, o lugar de trabalho é a universidade, e por meio dela Vianna Filho explicita os principais problemas do ensino superior no Brasil, que naquela época resumia-se principalmente na falta de vagas. Já em *Quatro quadras de terra* e nos *Os Azevedos mais os Benevides* ele aponta a opressão sofrida pelo trabalhador rural, como já foi dito anteriormente.

Sendo assim, o local de trabalho representado nessas peças tem grande importância, uma vez que ele é o ponto de ligação entre a obra de arte e a crítica social, que, segundo o teatro *Cepicista*, deve ser feita. A escolha do espaço de trabalho mostra-se bastante pertinente para os objetivos propostos, por ser um local frequentado por grande parte da

sociedade, onde há nitidamente o encontro entre diversas classes sociais, e também nele se gera o convívio entre o patrão e o empregado. Além de ser um local onde se estabelecem relações de exploração, esse espaço é o mais viável para as denúncias contra o sistema capitalista.

Os artistas do CPC da UNE, em sua maioria, estavam ligados às diretrizes propostas pela esquerda partidária. A *declaração de março* propõe a todos os militantes lutar pelo ideal do PCB. Dentre as diretrizes propostas encontram-se a vontade de acabar com o sistema capitalista e com o imperialismo imposto por países desenvolvidos.

Justamente pela posição política de Vianinha, suas peças contêm duras críticas ao sistema capitalista. Em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* o dramaturgo mostra a desigualdade social gerada por meio do trabalho, a partir da criação de um enredo em que os operários que trabalham manualmente são menos remunerados do que seus patrões. Estes, por sua vez, não utilizam meios físicos para a fabricação de instrumentos.

Os três autores partem do pressuposto, em seus artigos, de que a obra de arte precisa tratar de questões nacionais e de interesses da nação. Sobre o caráter nacionalista, Ferreira Gullar dirige sua análise ao problema enfrentado pelo artista nacional, alegando que este só ganha prestígio quando está enquadrado em moldes estrangeiros. Os *Cepelistas* argumentam que cada obra artística traz consigo questões relativas ao cotidiano de um determinado país e por isso cada local deve produzir sua própria arte. Para Ferreira Gullar:

Como o poder de influência daqueles interesses sobre órgãos de divulgação é quase total, e como esses órgãos atuam de modo decisivo em todos os setores da vida nacional – inclusive no veto ou promoção de valores culturais –, a luta do escritor e do artista engajados na cultura popular se trava, de saída, contra o imperialismo (GULLAR, 1965, p.8).

A questão da luta contra o imperialismo foi exposta por Vianinha na peça *Brasil, versão brasileira*. Nela o autor mostra como os interesses norte-americanos na disputa pelo petróleo afetam a vida do homem brasileiro, ao denunciar as relações de poder entre industriais nacionais que necessitam do capital estrangeiro.

Para nossos autores, a arte feita pelo Centro Popular de Cultura deveria ser apreciada pelo povo. Por isso, o CPC da UNE buscou estabelecer um contato mais próximo com o público popular, e justamente por isso utilizavam uma caminhonete-palco. Com ela, os artistas se apresentavam em praças públicas, sindicatos, favelas, universidades, associações de bairros etc. Segundo Carlos Estevam Martins, em entrevista a Manoel Berlinck (1984), foi com base neste trabalho feito na rua que alguns artistas do CPC

passaram a refletir sobre a forma/conteúdo de suas obras. Ele ilustra essa afirmação com um episódio que aconteceu no Largo do Machado, onde, segundo Martins, o CPC ia estrear a carreta/palco com um show de Carlos Lira, Carlos Castilho e outros músicos às 18 horas, quando havia grande circulação de trabalhadores. Porém, simultaneamente, do outro lado da praça, havia dois imigrantes nordestinos, que com uma viola e um berimbau despertaram maior interesse do público local<sup>4</sup>.

Preocupado com a questão da forma e do conteúdo de suas obras, Oduvaldo Vianna Filho fez a opção pela *revista teatral*, um gênero de cena popular muito utilizado no Brasil na década de 1930, que misturava elementos cômicos com elementos circenses. Na peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Vianna Filho fez uso da estrutura do *teatro de revista*, pois assim poderia integrar um gênero popular de tradição do teatro brasileiro com um estilo de encenação usado por Erwin Piscator.

Em 1957, o livro *Teatro político*, de Piscator, é traduzido para o espanhol e passa a ser lido por artistas brasileiros. Nesta obra, o autor (partindo de seu trabalho no período do entre guerras) expõe seu método de trabalho e exemplifica como a arte dramática pode ser utilizada como um elemento transformador do meio social, econômico e político. A obra de Piscator representou um exemplo positivo para os artistas do CPC da UNE, uma vez que por meio desse trabalho eles buscaram trabalhar com o teatro épico.

O encenador, em sua revista política, rompeu com a forma dramática ao construir uma dramaturgia na qual o ambiente é personificado em um eu-épico. Essa forma propõe uma maior interação com o público, uma vez que rejeita o espaço cênico convencional, já que suas peças eram encenadas nas ruas e em outros locais públicos. Esse teatro visava adaptar para a cena a realidade social, ao fazer um teatro de propaganda e agitação para proletários. Bertolt Brecht foi discípulo de Piscator e, seguindo alguns de seus ensinamentos, criou uma nova tendência de fazer teatral, que está ligada à noção de teatro político feito por seu mestre.

Quando mencionamos o conceito de teatro épico, em geral se pensa no dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que formulou o método teatral conhecido como método didático. Nesta forma teatral, o dramaturgo delimita a utilização de diversos recursos, tais como música, cenários e a participação do coro com o objetivo de suscitar em seus espectadores o efeito reflexivo, conhecido como *distanciamento*.

Cabe ressaltar que, dentre seus ensinamentos, Brecht propõe um teatro político que visa a agradar o espectador. Nas cinco peças escolhidas, Vianna Filho utiliza os

---

<sup>4</sup> Ver BERLINCK (1984, pp.93-94).

aprendizados do escritor alemão para criar suas obras, como, por exemplo, *A mais-valia vai acabar...*. Nas outras peças, Oduvaldo Vianna Filho baseia-se na obra dramática de Brecht: na dedicatória da peça *Quatro quadras de terra*, ele diz ter lido a peça de Brecht, *Mãe Coragem*.

Por sua vez, Carlos Estevam Martins, em seu livro, comenta a peça *O círculo de giz caucasiano*, demonstrando a importância de Brecht para os autores do CPC da UNE. Mesmo sendo muito citado por autores da época, é difícil saber com exatidão o que havia sido divulgado da obra teatral, poética e teórica do dramaturgo alemão. Sem pretender esgotar o assunto, segue um breve levantamento feito nos jornais da época.

As peças traduzidas que constam nos jornais de janeiro de 1960 a abril de 1964 são: *Terror e miséria do III Reich*; *A exceção e a regra*; *Os fuzis da senhora Carrar*; *O círculo de giz caucasiano*; *Alma boa e Setsuan*; *Mãe coragem*; *Dança dos mortos de Salzberg*; *Casparneber*; *Ópera dos três vinténs*; *As visões de Simone Machar*; *Uns dizem sim outros dizem não*; *Santa Joana dos matadouros*; *A vida de Galileu Galilei* e *O interrogatório de Lucucus*.

Segundo o crítico Sábato Magaldi (1987) as obras do dramaturgo Bertolt Brecht chegaram ao Brasil por meio das edições francesas. Esse fato pode ser verificado na fala de José Renato:

Então peguei toda ... todos os textos de Brecht e li todos. Me interessei muitíssimo, tanto que esse *Santa Joana* foi um dos que mais me interessou na época, mas a gente não tinha condições de fazer. Mas de qualquer maneira os textos do Brecht começaram a me interessar e quando eu voltei, montei uma livraria enorme do Brecht. Em francês. Aí eu trouxe a obra do Brecht completa pro pessoal ler. O Boal também já conhecia, e a gente se aprofundou nas discussões do Brecht.<sup>5</sup>

Para análise das peças de Vianinha escritas para o CPC, é impossível não fazer referência às teorias brechtianas. Iná Camargo Costa (1996) aponta que o teatro épico passou a ser trabalhado no Brasil no Teatro de Arena, a partir de 1958, com a encenação de *Eles não usam Black-tie*, e afirma que o Arena seguiu com o estilo épico nas encenações de *Chapetuba Futebol Clube* e *Revolução na América do Sul*. As experiências brechtianas e piscatorianas desenvolvidas e principalmente discutidas pelo Arena refletiram nas encenações do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Os artistas do CPC buscaram, além das teorias estrangeiras, linguagens teatrais populares brasileiras para construir a forma de seus espetáculos, como o circo e a revista. No entanto, é inevitável perceber que o conceito de nacional-popular abordado por esses artistas está intimamente ligado ao teatro épico, principalmente aquele formulado por

---

<sup>5</sup> PÉCORA, José Renato. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. São Paulo, janeiro de 2011.

Brecht e Piscator. Camargo Costa indica que a teoria brechtiana foi absorvida pelos intelectuais devido ao desejo de politizar as massas, proposta feita pelo Partido Comunista Brasileiro, e ressalta que:

Para entender o que se passava com o pessoal de teatro identificado com as propostas do Partido Comunista, como era o caso de Vianinha e Guarnieri, é bom lembrar também como andava a discussão estética na matriz. Lembrar, por exemplo, que durante a vigência da doutrina do realismo socialista na União Soviética Brecht nunca foi representado nem discutido e que somente *depois* de 1955 sua obra começou a se transformar num assunto para os trabalhadores soviéticos (COSTA, 1996: p. 42).

A fala da autora mostra que, após 1955, o teatro de Brecht passou a ser discutido e encenado na União Soviética. Isso faz pensar que a teoria épica de fato apenas foi abordada pelos comunistas brasileiros a partir deste momento. Este aspecto demonstra como o teatro brasileiro não estava tão atrasado em relação à teoria épica e as discussões propostas por Brecht.

Para Marcelo Ridenti (2000), os artistas do CPC da UNE, ao proporem uma nova forma teatral, inconscientemente optaram por elaborar uma estética baseada no que ele define de *Romantismo Revolucionário*. Este conceito um tanto quanto complexo afirma que os intelectuais de esquerda, e aqui se pode incluir os *cepecistas*, buscavam retratar o popular de um modo romântico, e assim passaram a idolatrar e idealizar aquilo que seria um *homem do povo*.

Com intuito de embasar sua tese conceitual, Ridenti alega que os artistas e intelectuais da década de 1960 buscavam no povo o *homem novo* proposto pelo jovem Marx. Em sua teoria, Marx pontua que o autêntico homem revolucionário seria aquele que não estivesse contaminado pelo sistema capitalista. Segundo Marcelo Ridenti:

A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista (RIDENTI, 2000, p. 24).

Oduvaldo Vianna Filho buscou, de certa forma, retratar a vida desse homem do campo seguindo o padrão de “idealização de um autêntico homem do povo”, uma vez que as personagens camponesas das tramas *Quatro quadras de terra* e *Os Azevedos mais os Benevides* vivem praticamente isoladas do mundo capitalista urbano. Ainda que elas contribuam para

a riqueza das famílias de seus patrões, ficam à margem dessa sociedade moderna. A idolatria apontada por Ridenti não é exacerbada nas obras de Vianinha, mas inevitavelmente o modo como caracteriza o homem camponês dá margens a esta afirmação.

Outro fator relevante que contribui para que o conceito de *Romantismo Revolucionário* seja aplicado aos projetos elaborados pelo Centro Popular de Cultura da UNE consistiu no fato do segundo capítulo do livro *Cultura posta em questão* ter sido publicado anteriormente como o *Anteprojeto do manifesto do CPC*. Neste documento, Estevam Martins dedica grande parte de sua fala à argumentação de que o povo seria uma classe alienada e por isso não conseguiria produzir a sua própria cultura. Ele segue seu raciocínio apontando que o artista e o intelectual engajado seriam os responsáveis por “resgatar” a consciência desse homem alienado. Segundo Carlos Estevam Martins, para o funcionamento do CPC:

São utilizados talentos dos artistas, intelectuais e ideólogos a quem os detentores da produção material entregam em confiança a produção dos bens espirituais. Os artistas e intelectuais incumbidos de fornecer às massas populares as ideias e as crenças que acarretam à servidão não pertencem assim necessariamente aos próprios quadros da classe exploradora (MARTINS, 1963, p.83).

O fato da classe baixa de nossa sociedade ser vista como passiva demonstra que para Estevam Martins o povo não seria capaz de produzir seus próprios mecanismos de conscientização e dependeriam da vontade do artista e do intelectual de esquerda para salvá-los da alienação<sup>6</sup>.

A noção de romantismo revolucionário, definida por Ridenti, refletiu também na vida pessoal de Vianinha. Ele desejava tanto se igualar ao povo que, segundo Deocélia Vianna (1984), inúmeras vezes durante a juventude pegou seus pertences e saiu de casa com intuito de morar em uma favela, desejo que nunca chegou a realizar. Esse fato revela a distância que existia entre os intelectuais (pertencentes a classe média) e o público que desejavam atingir, o povo.

Criticando o teatro elaborado pelo Arena, Vianna Filho deixa claro, mais uma vez, que a dramaturgia nacional-popular deve atingir as massas, e por meio dessa crítica ele nos dá um nítido exemplo de sua veneração ao povo. Para ele:

Um movimento de cultura popular não pode depender de talentos pessoais – é preciso que a empresa tenha uma existência objetiva de tal

---

<sup>6</sup> Cabe ressaltar que um dos principais erros cometido por estudiosos acadêmicos que dedicaram suas reflexões ao CPC da UNE foi considerar o texto de Carlos Estevam Martins como o projeto oficial do grupo.

tipo que obrigue a mobilizar todos os seus elementos na criação de um tipo de teatro. Uma empresa que seja sustentada pelo povo para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo. Um movimento de cultura popular usa o artista corrente, usa uma ideologia de espetáculo que precisa pertencer à empresa, e não aos seus representantes individuais. Nenhum movimento de cultura pode ser feito por um autor, um ator etc. É preciso massa, multidão (PEIXOTO, 1983, p.93).

A questão da linguagem utilizada em espetáculos criados pelo CPC da UNE foi um fator que possibilitou críticas tanto de membros do grupo, como também de críticos e estudiosos, como irei demonstrar a seguir. O fato das peças utilizarem uma linguagem mais acessível não significa que houve um rebaixamento no nível cultural dessas obras. É inevitável perceber que uma obra de arte que visa a um determinado público tenha que automaticamente ser facilmente reconhecida por este. Caso uma peça teatral destinada a um público popular não apresente elementos de seu cotidiano, será praticamente impossível atrair sua plateia. É claro que no caso do teatro voltado para as massas a linguagem também terá que ser facilmente compreendida por esse público.

De acordo com a estética de Bertolt Brecht, o público tem função primordial para a ação teatral. Em seus textos dramáticos, o autor propõe um relacionamento direto com o espectador, ou seja, o dramaturgo propõe um teatro reflexivo que exige do público a extração de elementos socioculturais da ficção para a vida real. Assim como Brecht, o CPC da UNE optou por evidenciar, na forma de denúncia, as opressões sofridas pelo povo. Nas peças cepecistas podemos notar diversos exemplos dessas explorações. Em *Os Azereados mais os Benevides*, por exemplo, a personagem Esperidião expulsa as famílias que trabalhavam em suas terras por optar por uma outra atividade, mais lucrativa financeiramente.

A busca por uma dramaturgia que objetiva a conscientização das massas acarreta diversos problemas. Kathrin Saringen (1998) utiliza o conceito de abordagem estético-recepcional de Hans R. Jauss para pontuar que cada leitor/espectador agrega ao ato da leitura a sua história pessoal, que envolve tanto suas experiências sociais de vida, como a sua compreensão prévia do gênero literário ou teatral a ser assistido. Partindo desse pressuposto, a obra teatral ou literária que visa à comunicação com o público se depara com o problema da generalização. Os três autores discutidos aqui, quando falam do público, não levam em consideração as particularidades de cada indivíduo, eles dividem a sociedade em duas classes, a dominante e a dominada, e não consideram o pensamento individual de cada cidadão.

Jean-Jacques Roubine (1998) afirma que o teatro moderno trouxe um novo conceito de autoria teatral, alegando que no século XIX o público ia ao teatro para assistir

ao desempenho de atores e apreciar obras de determinados escritores. Com o advento da modernização, este cenário mudou e o enfoque autoral, que era exclusivamente do autor, passou também a pertencer ao diretor. Atualmente o encenador conquistou tal liberdade que a cada direção de uma mesma peça vemos diferentes obras, ou seja, vemos que o diretor teatral, ao construir um espetáculo, cria sua própria obra.

Esse fato acarreta um problema para a escrita teatral que se destina à conscientização do público, pois a obra é primeiramente lida e adaptada pelo diretor transformando-se em uma nova obra de arte. O encenador, junto com o trabalho dos atores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas etc., monta o espetáculo de acordo como a sua visão histórica e social, modificando a versão do autor. É claro que no caso do CPC da UNE, por ser um grupo com poucos elementos, geralmente os próprios autores participavam ativamente das montagens, além dos textos serem amplamente discutidos e adaptados antes da versão final.

As críticas dirigidas, por Van Java, à peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* ilustram bem a função do diretor em criar um novo espetáculo:

A direção de Francisco de Assis é muito requintada e bastante sortida de achados plásticos o que torna a peça mais engraçada e conseqüentemente mais convincente. Soube Francisco de Assis (que é ainda um diretor com cheiro de leite), conduzir o espetáculo com um rendimento plástico incomum e uma vibração artística sensível no referente aos atores jovens, na sua grande maioria estreantes, ainda no B com A, BA do teatro. Teve assim uma habilidade de conduzir noviços na complicada multiplicidade exigida pelo espetáculo.<sup>7</sup>

Sabia que a presença de Oduvaldo Vianna Filho no elenco iria destruir o espetáculo, superior ao texto, realizado por Francisco de Assis. Eram universitários fazendo o seu melhor. Desta feita são profissionais ou semiprofissionais fazendo o seu pior. Vianna Filho aumentou sua peça, adulterou soluções que o diretor Francisco de Assis tinha solucionado brilhantemente, como a seqüência dos barbeiros e a seqüência do congresso de economistas. E o que é mais grave, se impôs como ator para um papel que jamais poderia fazer, não por incapacidade, mais por impossibilidade. Oduvaldo Vianna Filho é um ator ainda limitado, que joga com seu encantamento pessoal, posto sua fragilidade lhe granjear uma simpatia baseada na sua presença cênica.<sup>8</sup>

Nas críticas, Van Jafa atribuiu a Chico de Assis um bom trabalho, alegando que ele solucionou alguns problemas do texto que deixaram o espetáculo mais engraçado e mais dinâmico. A presença de Vianna Filho no espetáculo foi vista negativamente pelo crítico,

---

<sup>7</sup> *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07, ago, 1960.

<sup>8</sup> Teatro “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 05, nov, 1960.

uma vez que teria impedido que Chico de Assis criasse o espetáculo livremente, interferindo em algumas cenas que, segundo Jafa, estariam melhor construídas sem a interferência do autor.

Durante a discussão sobre o estilo de dramaturgia proposta pelo CPC da UNE, é possível notar o desejo dos membros do grupo em conscientizar as massas. É impossível determinar até que ponto as peças alcançaram seus objetivos sociais, tendo em vista uma falta de documentação que pudesse comprovar esse aspecto. No entanto, não se pode negar que tais objetivos levaram à criação de um estilo de dramaturgia diferente do empregado no Brasil até então, denominado de *responsável, nacional-popular* ou ainda *popular revolucionário*.

Esse novo estilo teatral visava a uma temática nacional, voltada aos interesses do povo e que retratasse os problemas nacionais. Além disso, almejavam um teatro que fosse apreciado pela grande massa e que, por meio de suas tramas, contribuísse para elevar o nível cultural de seus espectadores, transformando-os em “desalienados”; ou seja, em pessoas conscientes de que são exploradas e de seu papel no seio da engrenagem capitalista. O Centro Popular de Cultura almejou um teatro que mantivesse o equilíbrio entre a encenação e o texto, mas muitas vezes seus espetáculos foram muito mais teatrais do que literários. Nas palavras de Oduvaldo Vianna Filho “um teatro que vá buscar sua forma e seu conteúdo na realidade específica em que vivemos (...) que sirva como instrumento do homem, com que ele enfrente a realidade, permitindo-lhe uma intervenção direta” (PEIXOTO, 1983, p.74).

Finalmente, Carlos Estevam Martins, Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho alegaram que as obras criadas pelo CPC não poderiam ser avaliadas pela ótica da tradicional crítica teatral. Para eles, este novo estilo de fazer artístico exigiria uma reformulação da crítica, que avaliasse conjuntamente a estética teatral e seus propósitos políticos. Além disso, esses autores almejavam que os críticos enquadrassem suas críticas à estética épica, até então recente no Brasil.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA:

- BERLINCK, Manoel Tosta. *O centro popular de cultura da UNE*. Campinas, Papirus, 1984.
- BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo, Edusp, 1997.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, Iná Camargo da. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- MARTINS, Carlos E. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Vol.1. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.
- MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro*. Rio de Janeiro, Muro, 1981.
- PCB: vinte anos de política 1958-1979 (documentos)*. São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.
- PEIXOTO, Fernando. *O melhor do CPC da UNE*. São Paulo, Global, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Vianinha: teatro, televisão e política*. SP, Ed. Brasiliense, 1983.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Buenos Aire, Editorial Futuro, 1957.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2º ed. São Paulo, Jorge Zahar Editores, 1998.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo, Hucitec, 1998.
- VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azevedos mais os Benevides*. Rio de Janeiro, Plano editorial, 1969.

**Resumen:** El Centro Popular de Cultura de la UNE aportó un nuevo lenguaje dramático para el teatro brasileño y un nuevo método de emplear el arte con una propuesta de transformación de la sociedad. Este artículo propone una discusión sobre el concepto de cultura nacional y popular, formulada por los miembros del grupo CPC, en el contexto histórico anterior al golpe de Estado cívico-militar del 1964.

**Palabras-clave:** dramaturgia nacional-popular; CPC de la UNE; Oduvaldo Vianna Filho