

*BRASIL - VERSÃO BRASILEIRA* DE ODUVALDO VIANNA FILHO (1962): PERSPECTIVAS ESTÉTICAS E POLÍTICAS DO CPC DA UNE

Thaís Leão Vieira\*

Refletir sobre a arte engajada na década de 1960, suas perspectivas estéticas e políticas, significa colocar as manifestações artísticas como foco da trama histórica. Nesse sentido, a intenção desse texto é apontar para campos de luta que se formaram a partir da crítica feita ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE)<sup>1</sup>.

O documento privilegiado para esta análise é a peça *Brasil – Versão Brasileira*, escrita por Oduvaldo Vianna Filho<sup>2</sup> em 1962 no período de seu engajamento no CPC. Vianinha, assim como muitos artistas daquele período, internalizou na composição dramática temas de relevância social como a questão agrária, o sindicalismo, o ensino e a exploração do trabalho pelo capital. No entanto, há em *Brasil - Versão Brasileira* um tema caro do ponto de vista do debate político do período, a defesa da Petrobrás, vista como necessária à independência do Brasil em relação ao imperialismo norte-americano. Nesse aspecto, o texto teatral coloca em discussão o combate ao imperialismo e a proteção da indústria brasileira. As cenas são rompidas pela projeção de slides, indicadas nas rubricas<sup>3</sup>, sendo que quando isso acontece há um deslocamento de foco do diálogo para que o slide indique uma posição de interesse do autor.

Há na peça uma estrutura dramática que se realiza sob contradições e embates: empresários aliados ao imperialismo versus empresário nacional, operários comunistas ortodoxos versus operários comunistas heterodoxos, operários comunistas versus operários anticomunistas. Dessa forma, os personagens se estruturam a partir de duas frentes: os imperialistas e o proletariado. O imperialismo possui aliados internos, quais sejam, o próprio Estado na figura do Presidente da República e a burguesia nacional que espelhava os interesses do capital estrangeiro identificada pelo personagem Prudente de Sotomaior, presidente do Banco do Brasil e um dos principais acionistas da Refinaria Capuava. Além disso, aparece na peça o próprio capital estrangeiro, o imperialismo, que é representado pelo Sr. Lincoln Sanders. Em oposição, Vianinha retrata também uma outra parcela da burguesia nacional, que se opunha aos interesses do imperialismo, interpretada por Vidigal.

O quadro é completado pela figura do proletariado industrial: os operários da Fundação Vidigal. Em *Brasil - Versão Brasileira*, o proletariado industrial não é representado de forma homogênea, mas sim segmentada por diferentes visões. Diógenes na peça é o comunista ortodoxo, sectário e autoritário, que deseja impor a sua vontade aos companheiros de partido, aos operários em greve, a partir de uma suposta superioridade em relação aos demais, pela experiência da militância. Vianinha quis retratar os velhos quadros partidários que já vinham sendo criticados por uma parcela da intelectualidade brasileira desde 1957, em consequência das críticas ao stalinismo realizadas durante o XX Congresso do PCURSS (Partido Comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). A personagem de Espártaco referenda o novo comunista, mais flexível e disposto a negociar com os operários anticomunistas. Esses operários, são uma alusão ao sindicalismo cristão e no texto representados pelos personagens Tiago e Claudionor.

A complexidade das questões colocadas em *Brasil - Versão Brasileira*, as problemáticas levantadas por Vianinha, em especial a crítica feita à tese do PCB, na qual a burguesia nacional serviria de apoio ao partido em fins de que se conquistasse um amadurecimento político e chegasse às vias da revolução pacífica; o conflito entre os personagens Diógenes e Espártaco representativo do ponto de vista da exposição dos conflitos dentro do PCB, ao lado da crítica do ortodoxismo levantando questões como o distanciamento do partido em relação ao povo; todas essas questões nos aponta para uma outra perspectiva na análise dessa peça: a crítica que foi realizada ao CPC da UNE.

Em finais da década de 1970 e início da década de 1980, existiu uma vasta produção acadêmica que se propôs discutir os movimentos sociais no Brasil, em especial, o partido que durante muito tempo foi considerado o representante de esquerda do país, o PCB (Partido Comunista Brasileiro), bem como as manifestações ligadas a ele, tais como o CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes). Vários desses trabalhos foram marcados por uma conjuntura relacionada à efervescência dos metalúrgicos do ABC paulista. Muitas vezes considerada populista, reformista e pelega, a política do PCB foi amplamente estudada num momento em que esses "novos atores" entraram em cena.

Pensar sobre esses críticos implica em debruçar-se sobre caminhos difíceis para o historiador da cultura, uma vez que o crítico possui um discurso tanto das obras das quais ele se propõe a falar quanto das quais ele se cala. Por isso, é necessário pensar na historicidade destes textos, uma vez que são produzidos por pessoas que estão envolvidas num processo de construção/desconstrução de uma imagem do passado. Sobre esse ponto não se deve esquecer que a crítica é uma atividade de reflexão que cria uma interpretação sobre a obra de arte e a hierarquiza:

*Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não. Talvez este seja o grande impasse para o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como documentos de pesquisa, sem que com isso ele aniquile o trabalho do crítico, haja vista que, de acordo com o historiador Robert Paris, a nossa 'primeira dificuldade, aliás é de ordem literária. À diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma 'história da literatura', que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar a priori uma igual carga documental, sujeita à verificação posterior.<sup>4</sup>*

Em geral, a crítica utilizou diversos argumentos para considerar o CPC como populista e nulo de valor estético. Para Valter Antonio Krausche<sup>5</sup> o autor cepecista está fora de lugar, ou seja, produz uma arte popular sem fazer parte do circuito de produção e distribuição desta arte. Sobre *João Boa-Morte*<sup>6</sup>, diz Krausche: “O poeta cepecista está ‘fora de lugar’, distante da realidade que trata e do contexto da produção do cordel. A colocação da estória no pretérito combina-se com a distância geográfica: na última estrofe fica claro que o drama acontece e ‘continua não neste palco da rua/mas no palco do sertão’; é o poeta falando de sertão e não no sertão.”<sup>7</sup>

A partir desta visão o CPC da UNE é reduzido à mera colaboração de classe, ou populismo, e no fim deste ciclo irrompe um "novo" período onde não mais há mais lugar para experiências como as do Centro Popular:

*Não foram simplesmente as metralhadoras do golpe de estado (1964) que varreram o CPC, mas a sua incapacidade de detectar de onde e quando viriam os tiros. A crença no Estado, através do gesto e da forma, não lhe permitiu a constatação de que o Estado era um ardil, e que do seu ventre sairiam as rajadas mortais de balas que **encerrariam um 'ciclo'**: o da História, o de uma certa História, onde o Estado em parte a continha. O Estado aparta-se da História, o 'eu' desatreia-se, mas está nu; a prática ganha o gosto da 'tragédia'. Entra-se num **novo 'ciclo'** onde [...] não é mais possível repetir a mesma experiência artística e cultural. Torna-se necessário pensar, a partir da transformação da situação do intelectual na sociedade brasileira, dentro do **novo 'ciclo'**, o seu papel.*

*Daí, esta investigação, a crítica necessária ao CPC e algumas revisões críticas: o CPC, ponto nevrálgico para a discussão do **intelectual hoje**.<sup>8</sup> (Grifos nossos)*

A ruptura entre o novo e o velho sugerido por Krausche dá-nos a idéia de que o novo é puro e autêntico, enquanto o velho representado pelo PCB, CPC, são enquadrados em práticas conciliatórias e populistas. O papel do historiador é relativizar esse tipo de leitura esquemática sobre determinado período, onde a análise reducionista sobre o passado serve para a idéia de ruptura total entre o novo e o velho. É interessante notar que o autor escreve esta dissertação em 1984, momento em que se está fazendo uma discussão entre intelectuais e movimentos sociais sobre a experiência do *velho sindicalismo* (representado pelo PCB) dito populista, e o "novo sindicalismo" termo cunhado dessas discussões.

Ao lado disso, há uma certa unicidade nas análises realizadas sobre o Centro Popular. Em geral, elas tomam por base o "Anteprojeto do Manifesto do CPC"<sup>9</sup> escrito por Carlos Estevam Martins em 1962, primeiro presidente do CPC. O *Anteprojeto* explicitou a opção pela arte popular revolucionária dentre as outras duas formas de manifestação cultural (arte do povo e arte popular) que tinham como público alvo as camadas populares. De acordo com o *Anteprojeto* a arte do povo era produzida por comunidades economicamente atrasadas, na qual o artista não diferia de seu público. A arte do povo só poderia ser feita em zona rural ou em áreas urbanas onde não havia ainda um avanço industrial. Já a arte popular, era desenvolvida em centros urbanos avançados e os artistas diferiam-se de seu público e este por sua vez era um mero receptor de informações. Segundo o *Manifesto do CPC*, a arte do povo era ingênua e poderia ser considerada apenas pela sua função de ludicidade necessária ao homem. Já a arte popular apresentava melhor elaboração técnica, mas em contrapartida, servia somente como entretenimento, pois não se preocupava com os problemas reais, sendo um tipo de arte para as massas cujo objetivo consistia em distrair o espectador em vez de formá-lo e despertá-lo para a consciência crítica. *"A prova do caráter perfeitamente alienado dessas formas artísticas destinadas ao povo está em que não assumem posição radical diante das condições de sua própria existência. [...] Não merece outro título que o de arte dos senhores para o povo".*<sup>10</sup>

Dessa maneira, a arte popular revolucionária tinha o objetivo de revolucionar a sociedade isto é, passar o poder ao povo. Ser popular para aqueles que participaram do CPC tinha uma significação essencial na medida em que era próprio do povo mudar sua condição nessa sociedade, ou seja, era seu "destino" governar a sociedade na qual era subjugado. Daí a necessidade da arte popular revolucionária *"levar ao povo o significado humano do petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros"*<sup>11</sup>

Marilena Chauí no segundo seminário do livro *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* discute as noções de nacional e de popular para uma parcela da intelectualidade brasileira dos anos 1960. Chauí indica neste texto que essa parcela de intelectuais de esquerda reivindicou para si ser a legítima representante do povo. Nesse sentido, os projetos de cultura nacional popular, dentre os quais o CPC, fazem parte de uma construção de uma identidade cultural, de uma unidade social e ao mesmo tempo de uma idéia de legitimidade.

A questão para Chauí é que a esquerda brasileira desse período, tentar impor uma dada condição ao povo por uma necessidade histórica e por se considerar uma vanguarda revolucionária. Dessa forma, faz uma análise do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, no intuito de identificar neste discurso uma negação da autonomia da obra de arte: *"nem passa pelo Manifesto a suposição de que uma obra de arte não se encontra apenas nela mesma, como objetividade empírica ou ideal, mas no campo constituído por ela e seus destinatários, campo criado a partir dela com eles, aos quais se dirige. Há no Manifesto além do maniqueísmo das distinções, um objetivismo artístico que redundava em subjetivismo do 'criador'."*<sup>12</sup>

Por fim, cabe ressaltar a importância de refletir sobre o papel do crítico ao indicar os "lugares" em que a arte deve ser pensada, hierarquizando a obra e creditando valores estéticos e políticos. Nesse sentido, recuperar a trajetória das manifestações artísticas, em especial, do texto teatral de Vianinha, significa participar de um debate que procurou anular determinadas perspectivas estéticas e políticas, aniquilando sua historicidade.

---

\* Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>1</sup> A origem do CPC está associada à idealização de jovens artistas e intelectuais que tinham o objetivo de levar consciência à classe trabalhadora por meio da "arte popular revolucionária". Em sua grande maioria ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), os artistas e intelectuais militantes do CPC com base em suas frentes de atuação criaram vários departamentos sendo os primeiros de teatro e de cinema e, posteriormente, os de música, arquitetura, artes plásticas, administração, literatura e alfabetização de adultos. Nesse sentido, montaram-se inúmeras peças de teatro, foram realizados shows musicais, produzidos discos, filmes, ministrados cursos de Teatro, Cinema, Artes Visuais para formação profissional e artística, além da publicação dos *Cadernos do Povo Brasileiro*. Sobre o CPC da UNE cf.: BERLINCK, Manuel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

<sup>2</sup> Autor, ator, diretor de teatro e roteirista de televisão, participante do Teatro de Arena, do CPC da UNE e do Grupo Opinião, sua dramaturgia colocou em cena os conflitos ideológicos de seu tempo por meio de textos como: Chapetuba Futebol Clube (1959), A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar, (1960), Brasil, Versão Brasileira, (1962), Auto dos 99% (1961), Quatro Quadras de Terra, (1963), Moço em Estado de Sítio (1965), Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come, em parceria com Ferreira Gullar, (1966), Os Azeredo mais os Benevides (1964), Mão na Luva (1966), Dura Lex Sed Lex No Cabelo Só Gumex, (1967), Papa Highirte (1968), A Longa Noite de Cristal (1969), Corpo a Corpo (1970), Alegro Desbum (1973), Rasga Coração (1972/1974).

<sup>3</sup> A rubrica pode ser identificada no texto teatral como qualquer escrita que não faça parte do diálogo. Cf.: RAMOS, Luiz Fernando. *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

<sup>4</sup> PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 89-90.

<sup>5</sup> KRAUSCHE, Valter Antonio. *A Rosa e o Povo: Arte Engajada nos Anos 60 no Brasil*. São Paulo: 1984. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), PUC –SP.

<sup>6</sup> *João Boa-Morte - Cabra Marcado pra Morrer* de Ferreira Gullar é um poema escrito inicialmente para compor a estrutura de uma peça a pedido de Vianinha. Como a peça não foi escrita, o poema foi publicado em cordel.

<sup>7</sup> KRAUSCHE, Valter Antonio. Op. Cit., p. 78.

<sup>8</sup> Idem, p. 289.

<sup>9</sup> O Anteprojeto foi posteriormente incorporado no livro "A Questão da Cultura Popular" (1963).

<sup>10</sup> MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do Manifesto do CPC". In: *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, nº I., 1979, p. 72.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>12</sup> CHAUI, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 92.