

O ÉPICO A SERVIÇO DO POVO: O TEATRO CEPECISTA DE VIANNINHA

Letícia Gomes do Nascimento¹

Mestranda - PPGHIS/UFRJ

leticiagomes@ufrj.br

“O teatro brasileiro começa a ter o centro de gravidade deslocado [...]”

(VIANNA FILHO, 2016, p.185).

Essas são as primeiras palavras de Oduvaldo Vianna Filho em seu artigo *Do Arena ao CPC* para justificar a necessidade de criação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Para o dramaturgo, a cena teatral brasileira encontrava-se dividida em grupos que não contribuía, de forma efetiva, à sociedade. Assim, estes eram apenas parte de um jogo que, por fim, em grande ou média escala, só culminava na alienação do *povo*.² Sua pretensão era criar um espaço em que fosse possível uma alternativa palpável de *massificação* da cultura *popular*³, pois não bastava produzi-la, acima de tudo, havia o dever de difundi-la; de fazê-la chegar, de fato, ao povo. Em suas palavras,

[...] é preciso que a empresa tenha uma existência objetiva de tal tipo que a 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. [...] Para isso é necessária a fábula. Diminuir os desenhos subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares, Fazer teatro com evidências. Um teatro de

¹Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

²Aqui cabe ressaltar que a categoria ‘‘povo’’, no contexto apresentado, está de acordo com a proposta cepecista presente no *Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura*. Portanto, pode ser entendida como um conjunto de indivíduos que não pertencem ao grupo social dominante.

³Ainda de acordo com o documento citado na nota anterior, para o CPC da UNE a categoria ‘‘popular’’ é entendida como aquilo que emana do povo, seus valores espirituais, sua consciência.

criação e não de imitação do real. Um teatro otimista, direto, satírico e revoltado como precisa ser o povo brasileiro. [...] (VIANNA FILHO, 2016, p. 191-193)

Em fevereiro de 1956, Vianninha, ao lado de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, passou a integrar o Teatro de Arena⁴, em um momento que o grupo buscava uma nova forma de relação entre o público e os atores. A intenção era borrar as fronteiras entre palco e plateia, permitindo uma maior participação do público, inclusive em momentos de criação. (MORAES, 2000, p.57) Essa foi a base de um *teatro popular* pretendido pelo Teatro de Arena. Já havia, nesse sentido, a busca por um tipo de teatro que fosse capaz de transcender os palcos, ou seja, um teatro que fosse capaz de ocupar novos espaços. No entanto, nesse momento o trabalho do grupo ficou mais restrito a atuação e encenação.

Ainda no mesmo ano, o Teatro de Arena passou por uma reformulação estrutural e houve uma guinada à pesquisa teatral e ao ensino, sempre enfatizando a necessidade da realização do trabalho de forma coletiva. Segundo Leslie Damasceno, essa nova organização do Teatro de Arena se traduziu na existência de três departamentos – o cultural, o de teatro infantil e o de publicidade – e o diretor-geral. Houve também o planejamento de um curso de preparação teatral, a fim de ampliar o número de atores do núcleo. Ainda para autora, “essa ampliação da atividade cultural, paralela à consolidação dos objetivos do grupo como espaço teatral e de aprendizagem, levou a mais um passo de seu programa: a preocupação com o texto dramático nacional”. (1994, p. 81)

O interesse do grupo, aliado a busca empregada por um modo brasileiro de atuação, levou à procura de textos dramáticos brasileiros para que fossem representados, mas poucos foram encontrados. Assim, a proposta principal era articular formas de pensar modos de adaptação de contos brasileiros. A experiência foi aberta para pessoas de fora do núcleo, mas não foi bem sucedida devido à incompatibilidade com suas bases teóricas naquele momento; que se voltava, paulatinamente, ao questionamento entre as

⁴O Teatro de Arena foi uma companhia teatral fundada no ano de 1953, em São Paulo. Esta desempenhou um importante papel cultural durante os anos 1960 e foi um importante centro aglutinador de intelectuais e artistas comprometidos com o teatro político no Brasil.

relações da sociedade brasileira da época e o quadro econômico no qual esta estava inserida.

Essa busca por uma dramaturgia nacional e popular foi algo muito forte dentro do Teatro de Arena. Embalados nesse ritmo *nacionalista*, o grupo deu vida aos Seminários de Dramaturgia em 1958. Após o sucesso da temporada de *Eles não usam black-tie*⁵, o Arena se voltou aos enfrentamentos da criação de uma dramaturgia brasileira. Nesse intento, os Seminários de Dramaturgia foram criados visando ser um espaço ao debate teórico e à criação de textos cujos autores e temas fossem brasileiros. Foi nesse ambiente que Vianninha escreveu a peça *Chapetuba futebol clube*⁶, que e ganhou notoriedade enquanto dramaturgo, apesar de não ter sido seu primeiro escrito teatral.⁷ Para além disso, esta peça, a partir da temática do futebol, abriu novas perspectivas à criação de personagens ancorados na realidade brasileira; buscando retratá-los com as características consideradas “típicas” do Brasil, a exemplo da linguagem regional.⁸

Os Seminários de Dramaturgia ocorreram até 1960, porém ganharam um tom diferente na última edição. Se, na concepção do grupo, o naturalismo se objetivava como uma representação da realidade nacional, a necessidade que se impunha então era outra. Era necessário um *teatro crítico* pensado e experienciado em consonância com a abordagem brechtiana⁹. Aqui se deu a aproximação de Vianninha com as concepções teatrais de Bertolt Brecht e que, no CPC, desempenhou um papel importante. Ainda no ano de 1960, Vianna Filho, ao lado de Francisco de Assis e Nelson Xavier, ficou a cargo de um dos subgrupos responsáveis por encenar panfletos e peças em outros espaços para além da arena, como fábricas, escolas, entre outros locais. Esse movimento

⁵Escrita em 1958 por Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena. É considerada um dos marcos no teatro brasileiro e teve uma recepção positiva pela crítica.

⁶Escrita em 1959, a peça tem como traço principal o dilema entre os interesses individuais em relação aos coletivos, a partir da temática do futebol.

⁷A primeira peça de Vianninha foi *Bilbao via Copacabana*, escrita em 1957, no Teatro de Arena.

⁸A dramaturgia de Vianninha tem pontos de contato com a dramaturgia de seu pai, Oduvaldo Vianna. Um desses pontos é o uso de uma linguagem informal no diálogo das peças, fazendo alusão ao cotidiano brasileiro “real”.

⁹Abordagem desenvolvida pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

se utilizou do teatro de *agitprop*¹⁰ que caracterizou o formato dos autos no ambiente cepecista.

O afastamento de Vianninha do Teatro de Arena foi provocado pelas inúmeras dissidências teóricas que estava tendo com seus companheiros em relação aos rumos tomados pela companhia. A situação se intensificou com a decisão do dramaturgo pelo não regresso à cidade de São Paulo, optando por se estabelecer no Rio de Janeiro. É nesse momento que ele se aproxima do movimento operário e cria o Teatro Jovem¹¹, cujas atividades abriram caminho à criação do movimento cepecista.

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes teve seu início através de um duplo movimento. O primeiro com a representação da peça *A mais valia vai acabar seu Edgar*¹², escrita por Vianninha com o intuito de explicar didaticamente o conceito marxista de *mais-valia*. Para tal empreitada, o dramaturgo buscou auxílio com Carlos Estevam Martins, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB¹³. A montagem da peça ocorreu no auditório da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil¹⁴. O segundo movimento foi com a criação de um curso de filosofia¹⁵ cujo intento era ser um catalisador a novas formas de pensar as mais diversas questões, tanto do âmbito social quanto do cotidiano. Dessa forma, o CPC surgiu através da busca por algo novo que pudesse atrair um público popular e, concomitantemente, conscientizá-lo.

O CPC da UNE ganhou forma e seu cerne era o popular, o povo. Foi tido então como um ensejo à instrumentalização das massas e a popularização da arte. Ou ainda,

¹⁰O teatro de *agitprop* (agitação e propaganda) é uma proposta teatral desenvolvida por E. Piscator e absorveu muito das concepções leninistas. Foi fruto do movimento vanguardista no teatro político, tendo solo fértil ao seu desenvolvimento na Rússia e na Alemanha, nas duas primeiras décadas do século XX.

¹¹O Teatro Jovem foi um grupo criado por Vianninha no início da década de 1960 e tinha por finalidade realizar apresentações teatrais em espaços como sindicatos, escolas, favelas e organizações de bairros com a peça *A mais valia vai acabar seu Edgar*.

¹²A peça foi escrita em 1960 e tem como cerne a busca de um operário quanto a origem do lucro e que se depara com a *mais-valia*.

¹³O Instituto Superior de Estudos Brasileiros foi uma instituição criada em 1955, junto ao Ministério da Educação e Cultura e tinha como objetivo o ensino e a divulgação das Ciências Sociais.

¹⁴Atualmente é a Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

¹⁵Esse curso de filosofia foi ministrado pelo professor José Américo Motta Pessanha, docente da então Universidade do Brasil. A sugestão partiu do sociólogo Carlos Estevam Martins a fim de manter a coesão do público ao término da temporada de exibição da peça *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar*. A concretização dos planos ficou a cargo de Vianna Filho, responsável por conseguir o local de realização do curso, o auditório da UNE, na praia do Flamengo, onde seria posteriormente a sede do CPC.

nos termos de Vianninha, uma possibilidade à *horizontalização da cultura*¹⁶. O que se pretendeu foi um teatro popular, almejando o maior número de chances possível em produzir um tipo de arte que fosse popular e revolucionário. Assim, os fundamentos do CPC da UNE foram congregados no *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*¹⁷. O documento tinha como intuito apresentar as motivações do grupo para realizar uma *arte popular revolucionária*, considerada como a forma mais legítima de revolucionar a sociedade e transferir poder ao povo, possibilitando a ascensão das massas. Assim, para o movimento cepecista,

[...] a arte popular revolucionária aí encontra o seu eixo-mestre: a transmissão do conceito de inversão da práxis, o conceito do movimento dialético segundo o qual o homem aparece como o próprio autor das condições históricas de sua existência. O mundo, o termo antiético do homem é virado ao avesso e descobre-se em sua verdadeira natureza como momento dialético; como feito humano e não fato absoluto; e a dependência com respeito à situação em que está inserido se revela ao homem como sendo em última análise dependência dele em relação a si mesmo. Nenhuma arte poderia se propor finalidade mais alta que esta de se alinhar lado a lado com as forças que atuam no sentido da passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade. [...] (HOLLANDA, 2004, p. 152-153)

Essa concepção artística tinha por base a exaltação da *cultura popular* através de práticas artísticas que conferissem protagonismo à realidade vivenciada pelos seus agentes. Assim, a arte pretendida pelo CPC era essencialmente política. Para Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 152-153), a noção de *cultura* que norteou os passos do CPC está relacionada com a concepção de *arte popular revolucionária* que, produzida pelos integrantes cepecistas, se pretendia como um instrumento de poder das massas. Sob essa ótica, a dimensão coletiva desempenhou um papel fulcral em que o artista, ou intelectual, deveriam estabelecer um compromisso de cunho moral com o público. Ainda segunda a autora, o documento se caracterizou como uma tentativa de sistematização das disposições do CPC diante do quadro político e cultural do país na

¹⁶Essa noção foi esclarecida por Vianninha em 1974, ao explicar que essa ideia se configurava como uma possibilidade de levar às massas os instrumentos culturais que faziam parte do rol de privilégios de grupos sociais minoritários. Essa concepção também retomava aos ideais do Teatro Paulista do Estudante e foi fundamental à constituição cepecista.

¹⁷O documento foi redigido em março de 1962, pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, na época, o primeiro diretor do CPC da UNE.

época; postulando que o engajamento do artista era um fator primordial às perspectivas revolucionárias do movimento.

Ademais, Miliandre Souza (2002), aponta que na virada dos anos 1950 para os anos 1960 houve no Brasil um intenso debate em torno da concepção de nacionalismo. Esse foi um momento em que vários movimentos e instituições se apropriaram dessa noção em suas produções. A historiadora ainda afirma que, para o PCB¹⁸, esse pensamento nacionalista do período significou uma tentativa de articulação de uma unidade política entre os mais diversos segmentos sociais. No âmbito artístico-cultural, efetuou-se a constituição de uma “pedagogia estética” em prol do “nacional-popular”, sem necessariamente haver uma problematização teórica acerca de tal categoria.

Nesse contexto, o *nacional-popular* representou, para os profissionais do teatro e também as companhias teatrais, um caminho à politização e popularização do teatro brasileiro – a exemplo de Vianninha, cujo ponto central da existência e atuação do CPC foi o esforço em suprir as limitações advindas do posicionamento inconformado, na perspectiva do dramaturgo, do Teatro de Arena.

Ao projetar as bases de seu teatro, Vianninha assimilou alguns traços do trabalho desenvolvido por seu pai, o dramaturgo Oduvaldo Vianna, mesmo que ambos tenham elaborado propostas artísticas autônomas, como afirma Carmelinda Guimarães (1984). Portanto, é comum aparecer em suas obras questões de cunho político, com tônica nacional e das relações familiares pautadas na liberdade de questionamento, como foi o seu ambiente de infância¹⁹ (MORAES, 2000). Uma das funções basilares de seu teatro, pretensamente político²⁰, era educativa. Não no sentido pedagógico, mas sim no sentido da “organização subjetiva do homem”²¹. Ainda defendia um plano de reformas na estrutura teatral brasileira, acreditando no teatro como “uma forma de mediação entre o

¹⁸Partido Comunista Brasileiro.

¹⁹Ao narrar sobre a trajetória biográfica de Vianninha, Dênis de Moraes apresenta momentos, relatados por Deocélia Vianna, mãe do dramaturgo, de grande liberdade e espontaneidade que marcaram o período da infância e adolescência de Vianninha.

²⁰Aqui entende-se teatro político a partir da definição dada por Eric Bentley (1969), considerando não somente o texto mas também os meios e locais de representação da peça.

²¹São definições pensadas pelo próprio Vianninha ao elucidar sobre a função educativa desempenhada pelo seu teatro.

homem e a realidade concreta, para aguçá-la e propiciar intervenção precisa”. (GUIMARÃES, 1984, p. 30)

Além de ter sido um dos fundadores, Vianna Filho desempenhou um papel importante na organização do CPC da UNE, ao ser uma figura extremamente atuante nas atividades cepecistas. O dramaturgo, ao lado de Armando Costa, ficou a cargo da direção do grupo de trabalho nomeado GT de Repertório. Eles eram os responsáveis pela produção das peças teatrais e dos argumentos tangentes às questões sociais a serem desenvolvidos e representados pelo CPC.

Para Maria Silvia Betti (1997), em diversos momentos a história do CPC mesclou-se com a história de vida de Vianna Filho pelo modo ativo e apaixonado pelo qual o dramaturgo vivenciou as propostas do organismo. Segundo a autora, a ação de Vianninha se deu de várias formas

[...] como *articulador* de projetos, à frente de grupos de debate e equipes de criação; como *redator* de textos, autos de rua e documentos; como *organizador* de projetos e coordenador de frentes de produção; como *ator* em autos de rua e como operador de recursos humanos e materiais de que dispunha o CPC.²² [...] (BETTI, 1997, p. 80)

Betti (1997) ainda afirma que a produção teatral de Vianninha no CPC foi caracterizada por duas linhas: os autos e as peças convencionais. Isso fez com que o dramaturgo se defrontasse com duas questões fundamentais, a pesquisa material acerca de textos e documentos, bem como a definição de medidas em prol de uma criticidade da peça, fugindo de uma perspectiva reducionista.

Em *A hora do teatro épico no Brasil* (1996)²³, Iná Camargo Costa, aponta que no país o teatro épico teve uma aproximação com o teatro de revista, sobretudo através

²²Grifos da autora.

²³Costa tem por argumento assinalar que *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e *A mais-valia vai acabar seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, foram pioneiras na experiência de recepção da abordagem brechtiana no Brasil. Ela indica que *Eles não usam black-tie* foi um marco para a dramaturgia brasileira e abriu caminho à peça *Revolução na América do Sul*. Ainda afirma que Vianninha foi o responsável por desenvolver as questões trazidas pela peça de

da noção de que cada cena existe por si mesma, rompendo com a necessidade de encadeamento presente na forma dramática. Na ocasião, a filósofa ainda apresenta alguns aspectos, de forma mais detida, sobre a peça *A mais-valia vai acabar seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho. No entanto, pela importância que a peça mencionada teve como marco à criação do CPC, vale citar os apontamentos realizados por Costa. A autora afirma que Vianninha e Chico de Assis, diretor da peça, tinham por intenção produzir uma revista musical com montagem da peça, caracterizando o caminho brechtiano²⁴ seguido por Vianna Filho (p.76).

Destaca também o manejo de alegorias – outro recurso advindo de teatro de revista – como um momento em que um dos capitalistas, através de uma rápida caracterização com adereço, transforma-se num soldado e termina por prender o líder do movimento. Por fim, Vianninha introduziu na peça um narrador que tinha por função criticá-la; Costa (1996, p. 85) aponta que a figura foi colocada com a pretensão de desempenhar um papel de avesso ao *alter-ego* do dramaturgo. Sobre as produções de Vianninha durante sua fase cepecista, a autora afirma que *Brasil versão brasileira* consolidou a opção estética presente em *A mais-valia vai acabar seu Edgar*. No decorrer da peça, o dramaturgo se utiliza de elementos cênicos como slides, coro, personagens caracterizados enquanto arquétipos sociais, aproximando-se de uma

Boal e que, possivelmente, o fato de Vianna Filho ter atuado na peça o tenha favorecido nessa reflexão. Ademais, para Costa, Vianninha, com *A mais valia vai acabar seu Edgar* trouxe como novidade uma modificação à função da cena através do uso de alegorias.

²⁴Durante o século XX, diferentes programas teatrais tiveram como pretensão a busca por um sentido do teatro. Um deles, caracterizado pela abordagem épica, conquistou importância a partir da proposta de Bertolt Brecht. Na concepção do dramaturgo alemão, o teatro deveria exercer uma função política, pautada no didatismo a fim de possibilitar uma incitação social. Em *Pequeno organon para o teatro*, Brecht explicita um conjunto de mecanismos de distanciamento, estabelecido pelo uso de elementos épicos – como o coro, a música, a estrutura cenográfica exposta, entre outros – que teriam um efeito de quebra na identificação do público com o palco, incentivando uma compreensão crítica do público com base no conteúdo da peça. Apresenta ainda alguns recursos cênicos que podem ser mobilizados enquanto mecanismo de distanciamento. São eles a mudança de iluminação, a música, o uso de títulos, as alusões cênicas, a coreografia. Brecht propôs um programa de reformulação teatral em que os mecanismos de distanciamento têm como proposta a participação coletiva de atores, cenógrafos, coreógrafos e todos que compõem a cena teatral, com o intuito de dar vida a um novo fazer teatral, cujo espaço cênico fosse capaz de provocar questionamentos críticos no público, mostrando-se enquanto possibilidade de transformação social efetiva.

abordagem teatral épica. Ao mesmo tempo mobiliza as vozes, convenção advinda do teatro de revista.²⁵

Apesar da dinâmica rápida de elaboração dos autos no CPC, estes nunca eram criados de modo isolado. Esses textos compunham um grupo temático chamado *mural*, denominação atribuída por Fernando Peixoto (1989). Não é possível afirmar existir, entretanto, um consenso historiográfico sobre a função dos murais enquanto um modelo brasileiro de um teatro de agitprop, porém existe a percepção de que essa forma teatral foi uma contribuição inédita dentro do teatro épico que emergia no Brasil.

Os murais podem ser considerados como resultado de um processo coletivo do trabalho de elaboração dos autos, em que um tema era mobilizado e cada uma das peças abordava um aspecto importante da questão tratada. Após a cada representação dos autos, era comum haver um debate entre o elenco e o público sobre o assunto apresentado na peça. Uma particularidade acerca da constituição de um mural é a utilização do espaço cênico disponível como lugar de simulação dos métodos de ação possíveis ao enfrentamento da questão exposta. Ou seja, buscava trazer ao debate indagações e práticas que os artistas e o público poderiam se deparar no cotidiano. Assim, esse método era usado como uma forma de incorporar ao debate formas de mobilização efetiva, bem como a possibilidade de aprimorá-las.

A lógica de constituição dos murais também se aproxima do modo revisteiro, mediante a coerência de cada parte – no caso, de cada auto – ser independente da outra; não obstante, todas são atravessadas por um fio condutor capaz de congregiar sentido quando colocadas em perspectiva. Tem-se aqui como um exemplo o mural *Imperialismo e Petróleo*, com ênfase em *Mundo enterrado*, um dos autos que o compõe.

Ao lado de *O petróleo ficou nosso* e de *Petróleo e guerra na Argélia*, *Mundo Enterrado* é parte da tríade de textos teatrais que compõem o mural *Imperialismo e petróleo*. O primeiro auto foi escrito por Armando Costa e tem como cerne da ação a montagem de uma torre de petróleo em praça pública por um grupo de nacionalistas, tendo por fim a repressão policial. O intuito da peça é mostrar que o ato de extrair ou

²⁵Dispositivos que aparecem, mais ou menos vezes, em outras peças e autos escritos por Vianninha no CPC da UNE, como *Quadra quadras de terra*, *Os Azeredo mais os Benevides* e *O auto dos 99%*.

não petróleo é, antes de qualquer coisa, um ato político. Enquanto o segundo, escrito por Carlos Estevam, tem a ação desenrolada a partir da tortura de um argelino por parte dos franceses, em plena Revolução Argelina. A questão que se coloca é o imperialismo a nível macroeconômico. Por fim, o terceiro, *Mundo Enterrado*, foi escrito por Oduvaldo Vianna Filho, em 1963.²⁶(VIANNA FILHO, 2016, p. 160-163)

Mundo enterrado se ambienta nos Estados Unidos no final do século XIX, momento de consolidação do domínio estadunidense no mercado petrolífero. As personagens da peça são o Senhor Jordan – dono da indústria Jordan Extração de Petróleo & CIA –, o Deputado Morris, o Senhor Carter – lobista da Standard Oil –, o Brake – um operário –, a mulher, os operários e os policiais. A peça tem como pano de fundo a promessa de defesa dos empregos dos operários e que culmina na traição do Senhor Jordan, o burguês, em relação aos trabalhadores de sua empresa.

Paulo Fávori (VIANNA FILHO, 2016, p.161) aponta que a configuração da peça se mostrou atípica para os moldes do teatro brasileiro nos anos 60. Há indicações de um nível superior com a presença de um coro composto por operários. No palco, grupos – de um lado o Deputado Morris e de outro o Senhor Carter – dividiriam o espaço cênico e, por vezes, a figura de um mediador entraria em cena – no caso, representado pelo Senhor Jordan, que, a princípio argumenta em favor da indústria nacional e dos empregos de seus operários, mas que, por fim, ao ver sua posição social ameaçada resolve ceder e trai os trabalhadores. Segundo o autor, o que se tem materializado no palco é a luta de classes conjuntamente com a crítica ao imperialismo, por meio de uma tentativa em transformar toda a experiência cênica numa ação de agitação e propaganda.

Ao olhar para *Mundo enterrado*, pode-se identificar alguns dos elementos épicos utilizados por Vianninha; começando pelas personagens, em que algumas são caracterizadas por tipos sociais – os operários, os policiais, a mulher – e outras até

²⁶Aqui a datação adotada foi oferecida por Paulo Fávori. Segundo ele, a hipótese que norteia a datação oferecida é “de que ele [o mural *Imperialismo e petróleo*] tenha sido apresentado no início de 1963 tem como bases o livro *O CPC da UNE*, em que Berlinck aponta João das Neves como mentor do “comício dramático” do CPC; o depoimento de João das Neves à Companhia do Latão, presente nesta publicação; e, por fim, a matéria do jornal *Última Hora*, reproduzida acima, que relata a apresentação da peça *O petróleo ficou nosso*, fora de seu conjunto. Tudo isso indica – mas não conclui – que as peças de *Imperialismo e petróleo* foram produzidas na vizinhança do mês de fevereiro de 1963”.

recebem nomes – Senhor Jordan, Senhor Carter, Deputado Morris, Brake – mas sem nenhum traço psicologizante, a não ser o nome. Isso se dá como um modo de distanciamento emocional entre o espectador e a personagem mostrada no palco. Os operários ainda atuam enquanto coro, cujo papel é reforçado devido as rubricas que aparecem sobre a função deste ao longo do texto. (VIANNA FILHO, 2016, p. 169, 172, 174, 178, 180) A ambientação da peça também se configura enquanto uma forma de distanciamento – nesse caso, o temporal – já que a mesma se passa em fins do século XIX, enquanto foi produzida na década de 60 do século XX.

Por fim, o que tentou se defender aqui foi o duplo movimento pensado por Vianninha ao projetar as bases do CPC, que consistiria numa resposta aos próprios pares quanto à necessidade de repensar o fazer teatral, atrelada a uma vontade em promover algum tipo de mudança social de forma substancial através da arte. Dessa forma, Vianninha buscou projetar seu teatro como uma possibilidade de efetivar a concepção artística-política cepecista. É nesse sentido que se busca compreender as opções estéticas do dramaturgo, a partir da apropriação de elementos épicos e qual o efeito dela em sua obra, produzida em um ambiente social e em um momento histórico bastante particulares.

Referências

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

BERLINCK, Manoel T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984. (PDF)

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

COSTA, Iná C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DAMASCENO, Leslie H. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Tradução Iná Camargo Costa. São Paulo: Unicamp, 1994.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Editores Associados LTDA, 1984.

GUSMÃO, Henrique B. de. **O sentido do teatro:** contribuições para uma história cultural de programas teatrais contemporâneos. Topoi (Rio de Janeiro), [s.l.], v.15, n.28, p.209-222, jun. 2014.

HOLLANDA, Heloísa B. de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão:** uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PARANHOS, Kátia R. (org.). **História, teatro e política.** São Paulo: Boitempo, 2012.

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha - teatro, televisão, política.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

RAMOS, Rosângela P. **A crítica de um teatro crítico.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SOUZA, Miliandre G. de. **"Do Arena ao CPC":** o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964).2002. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

TOLEDO, Paulo Vinicius B. **Impasses de um teatro periférico:** as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho entre 1958 e 1974. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC.**São Paulo: Expressão Popular, 2016.

VIEIRA, Thaís L. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE):** nacionalismo e militância em Brasil versão brasileira (1962). São Paulo: Verona, 2013.