

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM HISTÓRIA

CARLA MICHELE RAMOS TORRES

**EM CENA: O TEATRO NO CENTRO POPULAR DE CULTURA
DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES (CPC DA UNE) 1961-1964**

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM HISTÓRIA

CARLA MICHELE RAMOS TORRES

**EM CENA: O TEATRO NO CENTRO POPULAR DE CULTURA
DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES (CPC DA UNE) 1961-1964**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Poder e Práticas Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, campus de Marechal Cândido Rondon, Linha de Pesquisa Práticas Culturais e Identidades, sob orientação da Profa. Dra. Geni Rosa Duarte, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2008



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Marechal Cândido Rondon - CNPJ 78680337/0003-46
Rua Pernambuco, 1777 - Centro - Cx. P. 91 - <http://www.unioeste.br>
Fone (45) 3284-7878 / Fax (45) 3284-7879 - CEP 85960-000 - Marechal Cândido Rondon - PR

Programa de Pós-Graduação em História - Nível Mestrado

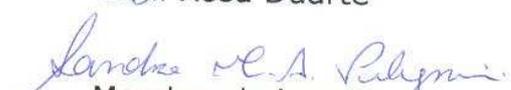
Reconhecido pela Portaria Ministerial - MEC, nº 679, de 15/03/2006, publicada no DOU de 16/03/2006.

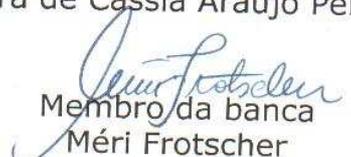
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA

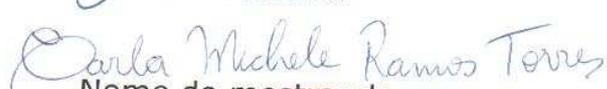
Aos vinte e seis dias do mês de agosto de dois mil e oito, às 14:00 horas, Na Sala 56 da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon - UNIOESTE, reuniu-se, em sessão pública, a Banca Examinadora da Defesa de Dissertação de Mestrado em História constituída pelos professores Dr^a. Geni Rosa Duarte (orientadora) (UNIOESTE), Dr^a Sandra de Cássia Araújo Pelegrini (UEM) e Dr^a Méri Frotscher (UNIOESTE), aprovada pelo Colegiado deste Programa, para avaliar o trabalho "*Em cena: o teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) - 1961 - 1964*", apresentado pelo pós-graduando Carla Michele Ramos Torres, para a obtenção do grau de "Mestre em História". A banca examinadora considerou o trabalho aprovado. Nada mais havendo a constar, eu Geni Rosa Duarte, orientador(a) do trabalho, lavrei a presente ata que vai assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora e pela pós-graduanda avaliada.

Marechal Cândido Rondon, 26 de agosto de 2008.


Orientador
Geni Rosa Duarte


Membro da banca
Sandra de Cássia Araújo Pelegrini


Membro da banca
Méri Frotscher


Nome do mestranda
Carla Michele Ramos Torres

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Neide e Rowilson,
Pessoas de fé e de extrema bondade...

Ao meu marido, Mário Torres,
Base de amor e de partilha...

e

Aos meus sobrinhos:
Marlon, Leonardo, Kevin, Lucas e João Gustavo,
Raios de sol e Esperança de um mundo mais justo.

AGRADECIMENTOS

A elaboração de um trabalho acadêmico exige além do esforço pessoal do autor a colaboração de muitas pessoas e entidades. Depois de dois anos e meio de pesquisa aprendi que uma dissertação é resultado de uma série de fatores, entre eles: cognitivos psicológicos, afetivos, racionais, físicos e até mesmo financeiros. Portanto, tenho muito a agradecer...

A Deus, por estar sempre ao meu lado, guiando e protegendo, por me dar forças em continuar buscando o caminho da sabedoria e da bondade. Sem Deus, nada na vida tem finalidade, pois tudo passa, exceto aquilo que construímos a partir do ensinamento divino.

À minha orientadora, Prof^o. Dr. Geni Rosa Duarte, pelo tempo que se dedicou a este trabalho, por acreditar no seu valor acadêmico e por, muitas vezes, apontar caminhos. Como uma verdadeira mestra soube dar atenção, escutar minhas dúvidas e direcionar questões.

Aos professores do curso de mestrado que com sua eficiência profissional colaboraram para a construção desse estudo e para a minha formação intelectual. De modo especial ao professor Rinaldo José Varussa pelas aulas de Teoria e Metodologia da História; à professora Carla Luciana Silva pelas aulas de Poder e Hegemonia; aos professores Davi Félix Schreiner e Sarah Iurkiv Gomes Ribeiro pelas aulas de Seminário de Pesquisa.

Às professoras que participaram da banca de qualificação, Méri Frotscher e Sandra de Cássia Araújo Pelegrini, que com suas considerações e indicações contribuíram para que este trabalho fosse finalizado da melhor maneira possível.

Às professoras Maria de Fátima da Cunha e Silvia Cristina Martins, da Universidade Estadual de Londrina, por terem apresentado o caminho da pesquisa na área teatral durante a finalização do meu curso de História.

Ao professor Marcos Silva que ao ler meu projeto, apontou caminhos de pesquisa e possíveis diálogos com as fontes - essa análise crítica foi de extrema importância para os encaminhamentos que se processou durante a pesquisa.

Aos funcionários da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, em especial à Iraci, pela disponibilidade de seu tempo, uma vez que me deram condições de prosseguir em minha pesquisa.

Ao Arquivo Edgar Leuenroth e à Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, pertencentes a UNICAMP. Ao CEDIC. Ao CEDEN, principalmente ao

funcionário Luís que se empenhou na reprodução documental. À FUNARTE, através de Janaína Vainer.

À Miliandre Garcia e Thaís Vieira, que indicaram caminhos de discussão. A todos que através dos eventos, levantaram questionamentos, permitindo uma auto-avaliação e uma avaliação do trabalho.

Aos meus colegas do curso de mestrado, pelos momentos vivenciados, pela partilha de dúvidas e pelo incentivo nas horas difíceis. Agradeço à Ana Paula, à Adriana e à Bruna pelas horas de alegria que vivemos juntas, dividindo o “pão de cada dia”. À Adriane Hartwig, muito mais do que uma colega, uma parceira e uma amiga, que compartilhou angústia e sorrisos diante da penosa tarefa da autenticidade.

Aos meus pais Neide e Rowilson, que não tiveram a mesma oportunidade que eu, mas que com amor souberam compreender a importância de um curso de mestrado, ajudando financeiramente na realização deste trabalho. Sem eles eu não teria conseguido chegar até aqui.

Aos meus irmãos Claudiney e Claudinéia pelo carinho e pela companhia fraternal. Aos meus sobrinhos Marlon, Leonardo, Kevin, Lucas e João Gustavo, por existirem, pois sem eles a vida não teria mais graça.

À minha nova família constituída por Jandira, Luís, Leandra e Eduardo, pela atenção e ternura. Aos meus parentes mais próximos que indiretamente fizeram parte desta conquista.

Ao meu esposo Mário, que acompanhou diariamente a realização desta pesquisa, pelos mimos que fazia, transformando a vida numa passagem agradável e repleta de esperança. Por ser aquele que me fez aprender e a valorizar os pequenos instantes do dia.

Ao Colégio São José, ao CEEBJA, ao Colégio Nilo Cairo e a Escola Nossa Senhora da Alegria, que oportunizaram tempo para eu pudesse participar de eventos e orientações, permitindo a concretização desse trabalho.

Aos meus colegas de trabalho que me apoiaram na realização do curso, em especial ao coordenador José Leite e aos professores (as) Sônia, Leila, Marina, Daniela, Nelvana, Michele, Priscila, Cidinha, Milena, Simone, Núbia, Edelaine, Vanessa, Jaqueline, Kátia, Marcelo e Viviane.

Ao Grupo Teatral Ágora, do qual faço parte, pelas brincadeiras, momentos de desconcentração e pela inspiração, fazendo aumentar a paixão pelo teatro. Aos meus alunos e ex-alunos, que tiveram paciência e que durante essa caminhada souberam entender as ausências em sala de aula.

À família Moraes, que me recebeu em sua casa durante o período de busca de documentação, pela amizade e gratidão.

Aos meus amigos e companheiros de todas as horas: Aline, Rosane, Zé Carlos, Priscila, Sandra e a pequena Denise, pois aprendi com eles que a amizade verdadeira nasce do amor mútuo. Em meus momentos de estudo a lembrança do sorriso de um amigo permite que a pesquisa avance.

Enfim, quero agradecer a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa. Sem a colaboração das pessoas e instituições destacadas anteriormente, o trabalho se tornaria mais árduo e menos contagioso.

Somos seres pensantes, portanto, não podemos deixar de produzir idéias, críticas, opiniões e argumentos. Só assim passaremos a enxergar o mundo com os olhos da esperança. A liberdade está no ato de fazer aquilo que nos realiza e que nos compromete como cidadãos atuantes.

**Eu quisera ser claro de tal forma
que ao dizer**

- rosa!

**Todos soubessem o que haviam
de pensar.**

**Mais: quisera ser claro de tal
forma**

que ao dizer

- já!

**Todos soubessem o que haviam
de dizer.**

(Poética - Geir Campos)

RESUMO

TORRES, Carla Michele Ramos. **Em Cena: o teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) 1961-1964**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Marechal Cândido Rondon.

Este estudo propôs analisar o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), no período de sua atuação, entre os anos de 1961 e 1964, através do teatro. A obra teatral é compreendida como uma forma de expressão das práticas culturais dos sujeitos sociais de uma determinada época, por isso ela se apresenta nesta pesquisa como objeto de estudo e como fonte histórica. Procuramos mostrar como a história dessa entidade foi sendo construída ao longo das décadas, tanto por pesquisadores como pelos seus ex-integrantes através dos depoimentos concedidos. Percebemos que os pesquisadores observaram a entidade cepecista através dos questionamentos que estavam vivenciando. Assim, em cada período foram valorizadas certas particularidades desse grupo. Para contextualizar as teorias e as práticas do CPC da UNE examinamos a documentação produzida pela equipe, bastante restrita, e as concepções desenvolvidas no período pelos seus membros. Notamos que no ambiente cepecista havia diferentes conceitos de arte, de política e de povo. Com intuito de ampliar os debates acerca do teatro nacional e do teatro popular, enfatizamos questões em pauta no Brasil no período que antecedeu a formação da entidade no sentido de entender a emergência do CPC da UNE por meio das discussões teatrais promovidas nos setores culturais e intelectualizados, desde os anos finais da década de 1950. Concluímos que apesar da expressão “CPC da UNE”, essa entidade não surgiu dos projetos estudantis e sim de aspirações de alguns integrantes do Teatro de Arena em ampliar o público teatral e projetar nos palcos abordagens relacionadas à realidade nacional. A dramaturgia cepecista foi estudada com a finalidade de compreendermos como os autores dos textos teatrais estavam concebendo a função do teatro. Para isso destacamos nas peças: as temáticas, as representações das personagens, a linguagem, o emprego de elementos cênicos e o uso do recurso narrativo. A dissertação em tela, está inserida na discussão da cultura popular, uma vez que é possível verificar nas obras teatrais concepções políticas, definições de povo e encaminhamentos estéticos voltados para uma efetiva comunicação com o público.

Palavras-chave: CPC da UNE - Teatro - Cultura Popular.

ABSTRACT

TORRES, Carla Michele Ramos. **In Scene: the theater in the Popular Center of Culture of National Union of the Students (CPC of the UNE) 1961 – 1964.** 2008. Dissertation (Master's Degree in History) – Program of Post Graduation in History of the State University from the West of Paraná (UNIOESTE). Marechal Cândido Rondon.

This study purposed to analyze the Popular Center of Culture of the national Union of the Students (CPC of the UNE) through the theater, in the period of its actuation between the years 1961 and 1964. The theater works is understood as a way of expression of the cultural practices of the social people from a determined epoch for this reason it presents in this research as an object of study and as historical source. We try to show how the history of this entity was being built during decades, such for researches as for its ex components through registered speeches. This way, when looking at the entity from the present questions, the several authors were appreciating some particulars from this group. To contextualize the theories and the practices of the CPC of the UNE, we examined the documentation produced by the group, such documentation very restricted, and the conceptions developed in the period by its members. We got to the conclusion that the CPC's universe was heterogeneous, it means, there were different concepts of art, of politics and of people. With the intention of amplifying the debates about the national theater and the popular theater, we observed the question which were discussed in Brazil in the epoch before the entity building, to understand its actuation in intellectual spaces, since the end of the 50's. We noticed that the CPC, in spite of the expression “CPC of the UNE”, didn't appear from the students' projects but from the aspiration which existed in the Arena Theater of amplifying the public and projecting on the stage subjects which expressed the national reality. The CPC's drama was studied with the aim of the comprehension how the authors of the theatrical texts conceived the office of theater. For it, we emphasize in the thematic plays, the characters' the representations, the language, the scene elements and the use of the narrative resource. This dissertation is inserted in the discussion of the popular culture, because in the theatrical works exist political conceptions, definitions of people and aesthetic referral back to an effective communication with the public.

Key-words: CPC of the UNE (Popular Center of Culture of the National Union of the Students) - Theater - Popular Culture.

LISTA DE SIGLAS

ABE	ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS ESTUDANTES
AP	AÇÃO POPULAR
CPC	CENTRO POPULAR DE CULTURA
CPC DA UNE	CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES
CPCP	CENTRO POPULAR DE CULTURA DO PARANÁ
GT	GRUPO DE TRABALHO
ISEB	INSTITUTO SUPERIOR DE ESTUDOS BRASILEIROS
JK	JUSCELINO KUBITSCHEK
JUC	JUVENTUDE UNIVERSITÁRIA CATÓLICA
MCP	MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR
PC	PARTIDO COMUNISTA
PCB	PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO
TBC	TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA
TPE	TEATRO PAULISTA DO ESTUDANTE
UBES	UNIÃO BRASILEIRA DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS
UNE	UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES
UPE	UNIÃO PARANAENSE DOS ESTUDANTES

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. O CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES EM...CENA.....	26
2.1 PENSANDO A PROPOSTA DO CPC DA UNE.....	27
2.2 AS PRÁTICAS CULTURAIS DO CPC DA UNE.....	49
2.3 A <i>CULTURA POPULAR</i> EM PAUTA	58
3. O MOVIMENTO TEATRAL E A EMERGÊNCIA DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE.....	70
3.1 O CPC DA UNE NO CENÁRIO CULTURAL BRASILEIRO.....	71
3.2 DO ARENA AO CPC: A <i>DIÁSPORA</i>	88
3.3 A DIALÉTICA NO SETOR TEATRAL CEPECISTA.....	93
4. O REPERTÓRIO DE CONSCIÊNCIA E DE MILITÂNCIA DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE.....	103
4.1 O TEATRO E O <i>DESPERTAR</i> DA CONSCIÊNCIA POLÍTICA.....	107
4.2 TEATRO PARA A <i>LIBERTAÇÃO</i>	123
4.3 A FUNÇÃO NARRATIVA NA DRAMATURGIA DO CPC DA UNE.....	135
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
REFERÊNCIAS.....	147

1. INTRODUÇÃO

O CPC foi um carrefour. Dali saiu tudo. Houve um momento da história brasileira...em que tudo se concentrou no CPC. Tudo passou pelo CPC. Foi o CPC que fez o censo cultural, vamos dizer assim, daquele momento. Estou falando de tudo mesmo. (Cacá Diegues)

Acho que o CPC era uma consciência política das artes brasileiras, no momento em que as artes aconteceriam de qualquer forma, com ou sem o CPC. (Carlos Lyra)

O CPC foi um movimento que questionou, pela primeira vez no Brasil, de forma organizada, a cultura brasileira. Não o ato de fazer cultura em si, mas a destinação desta cultura. (João das Neves)

O CPC era visto pelos conservadores como algo superficial, panfletário, feito nas coxas, sem maiores aprofundamentos. E o CPC, na verdade, era um sonho muito bonito, tentando realizar-se da melhor forma. (Moacyr Félix)

Eu vejo o CPC como um departamento de agitação e propaganda, mas de uma coisa maior. De uma espécie de movimento progressista brasileiro que funcionava ligado a uma entidade de massa e que foi a melhor coisa feita até hoje, em termos de cultura popular. (Teresa Aragão)

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.

Walter Benjamin

O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma 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.

Stuart Hall

O trabalho do historiador não pode consistir em conhecer o passado tal como ocorreu. Limitar-se à objetividade produziria uma narração dogmática, sem vinculação com as questões hodiernas. O pesquisador Benjamin (1993, p.224) nos revela que se apropriar do passado nada mais é do que se apossar de uma lembrança que relampeja de maneira única ao sujeito que deseja percebê-lo.

Nesse sentido, a pretensão de trazer a tona às práticas culturais do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) nos exigiu uma atitude de cautela, evitando assim a concepção de julgamentos. Ao concebermos a história como um objeto de construção, cujo, lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras, recorrendo aos termos de Benjamin, podemos ressaltar que a relação entre passado e presente na narrativa histórica é bastante fecunda, uma vez que o pesquisador, com suas vivências, almeja avaliar, mesmo assim parte desse passado.

Diante do exposto, salientamos que o trabalho em pauta focaliza a abordagem de questões em torno do que entendemos como práticas culturais e suas manifestações em diferentes formas de expressão, privilegiando aqui a arte teatral.

As discussões sobre história, cultura e cultura popular, presentes nessa dissertação, são frutos do trabalho realizado no decorrer do curso de mestrado, que do ponto de vista teórico ofereceu condições para que ampliássemos os conhecimentos referentes à história social e cultural. Em relação às abordagens acerca das práticas culturais, a disciplina

História e Práticas Culturais¹ possibilitou discutir as diferentes perspectivas sob as quais se processa contemporaneamente esse estudo e problematizar questões a partir de diferentes estudos sobre cultura (s) popular (es), aprofundando aspectos em torno de temas como formação de classes sociais, costumes, rituais, dominação, hegemonia e resistência.

Os debates entre história e cultura, particularmente a história da cultura popular, se intensificaram a partir da década de 1960, com a publicação das obras *História Social do Jazz* (1959) de Eric J. Hobsbawm e *Formação da Classe Operária* (1963) de Edward Thompson. Desde então, os historiadores vêm se preocupando com os sujeitos comuns, os quais foram muitas vezes ignorados pelas abordagens históricas, anteriores a esse período. Peter Burke (2005) postulou que essa reação na Grã-Bretanha coincidiu com a ascensão dos estudos culturais projetados por Stuart Hall, discussões pautadas na área da história e da cultura.

As concepções de Clifford Geertz, Edward Thompson e Roger Chartier, referentes ao conceito de cultura, possibilitaram-nos uma análise das ações cepecistas num determinado momento histórico brasileiro - início da década de 1960 -, e contribuíram para a elaboração de um estudo que contempla vários pontos de vistas sobre as distintas maneiras de se conceber a cultura e as suas práticas.

O diálogo edificado por historiadores com a antropologia corroborou para um entendimento dilatado do termo cultura. Na obra *Interpretação das Culturas* (1989), Geertz discutiu a cultura a partir da possibilidade de compreensão de estruturas de significados socialmente estabelecidas, num período em que os comportamentos humanos

¹ As referências bibliográficas desta disciplina que nos possibilitaram a ampliação dos estudos referentes ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes são: BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas* (3 vols.). São Paulo: Brasiliense, 1987. BHABHA, Hommi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003. CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus: 1995. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Editora Bertrand Brasil, 1990. CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. DAVIS, Natalie Z. *Culturas do povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro. LTC, 1989. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. LADURIE, E. Le Roy. *O carnaval de Romans*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 1997. THOMPSON, E. P.. *Costumes em comum – estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

podem ser descritos densamente, na intenção de observar o que essas ações estão transmitindo.

Diante dos pressupostos arrolados, o trabalho em tela procurou identificar na dramaturgia do CPC da UNE às concepções artísticas debatidas em seu seio, pelos seus integrantes. Da mesma maneira que o antropólogo Clifford Geertz propôs uma busca de significados, nossa pretensão foi mostrar quais as estéticas teatrais empregadas pelos cepecistas e o que elas revelam sobre aquilo que artistas, intelectuais e estudantes entendiam em relação à arte, à política, ao engajamento, à cultura popular e à cultura nacional.

Na introdução do livro *Costumes em Comum* (1998), Thompson situou a cultura em um lugar material, no qual ocorreriam conflitos e contradições sociais e existiriam diferentes interesses. Ao estudar como os costumes estão presentes na vida do povo e as diversas funções que possuem dentro da sociedade, o autor mencionado procurou compreendê-los através das condições sociais dos sujeitos num ambiente de relações de poder e de resistências, vinculados às questões emergentes vivenciadas por esses mesmos sujeitos.

Pautados na abordagem arrolada, a compreensão acerca da entidade cepecista é ampliada no sentido de que o campo de trabalho dos integrantes dessa entidade é concebido como uma arena de divergências. Compreender esse antagonismo e sua origem foi um dos caminhos que encontramos para não homogeneizarmos o grupo a partir de um determinado documento, integrante ou obra. Nosso interesse não se limitou a observar as tensões no interior do CPC da UNE, uma vez que procuramos perceber quais os elementos que proporcionaram uma certa identificação entre os seus adeptos.

Dentre a bibliografia selecionada, uma outra colaboração teórica para este estudo foi a concepção apresentada pelo historiador Roger Chartier, representante da Nova História Cultural. Ao introduzir a obra *A História Cultural: entre práticas e representações* (1990) o autor destaca que a noção de representação é a pedra angular de uma abordagem ao nível da história cultural, sendo que o seu principal objeto seria identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.

Embora, Geertz, Thompson e Chartier tenham desenvolvido propostas diferentes acerca do conceito de cultura, a concepção cultural presente nesse estudo aproximase das teorias realizadas por Edward Thompson, principalmente no que diz respeito às considerações feitas sobre o conceito de experiência, que nos faz pensar as práticas culturais como ações que podem gerar uma identidade comum.

As ações cepecistas em torno dos projetos artísticos, em especial o teatro, mostrou-nos como a arte estava sendo avaliada por diferentes sujeitos que participaram de um momento da história brasileira. A tarefa de elaborar uma análise sobre esse tema consistiu em resgatar um período da nossa história, com objetivo de enfatizar as obras criadas pela entidade do CPC da UNE, examiná-las mediante as teorias artísticas formuladas pelos seus integrantes, atribuindo vozes ao texto teatral e verificando na estrutura dramática cepecista uma realidade marcada por intensas aspirações culturais, políticas e econômicas.

Hobsbawm, na obra *Em a História Social do Jazz* (1990), procurou analisar o jazz a partir das relações sociais, visando observar a heterogeneidade desse estilo, bem como algumas semelhanças nas formas musicais. Essa obra resgatou a origem do jazz mostrando as suas influências, as características instrumentais e o processo que provocou sua expansão em diferentes espaços. O historiador também abordou os públicos, as músicas e as resistências, propondo uma divisão do jazz em quatro partes: Pré-Histórico (1900 a 1917), Antigo (1917 a 1929), Médio (1929 a 1940) e Moderno (1940 em diante). A respeito da obra mencionada anteriormente, Burke salienta que “repleto de observações perspicazes sobre a história da cultura popular, esse livro jamais causou no mundo acadêmico, o impacto que merecia” (2005, p.30).

Todavia, o fato de Hobsbawm não ter focado seus estudos nas letras das músicas (mesmo quando isso se fazia possível) e sim na estética e no momento da expansão do jazz, fez de sua obra um referencial para o trabalho em pauta, visto que acreditamos que as características estéticas merecem ser destacadas em igual proporção aos conteúdos das expressões culturais. Em relação à questão da estética no teatro do CPC da UNE, percebemos uma aproximação com a dramaturgia de Erwin Piscator e Bertolt Brecht, portanto, se faz necessário ao analisar as peças cepecistas verificar como estes dois teatrólogos alemães estão presentes nas obras teatrais, construídas por essa entidade.

Pensar a obra de arte a partir das relações sociais é contextualizar o cenário político e econômico de um determinado momento, na intenção de identificar as possíveis ligações entre a arte e uma dada realidade. A discussão do artigo *Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos anos 30*, de Arnaldo Daraya Contier (1987/1988), contribuiu para afirmar essa postura diante das peças teatrais que analisamos. O artigo enfatizou a vinculação entre arte e capitalismo, destacando o tipo de discurso que ela representou no decorrer do processo de consolidação desse sistema. Com o advento dos regimes totalitários na Itália e na Alemanha durante o século XX ocorreu, na visão do autor, na história da música uma

mudança que consistiu na aproximação do estético com o ideológico, estes fundamentados na imagem da nação.

Para o historiador citado anteriormente, “a criação e a prática musical não somente podem ser determinadas em função de um tipo de público, mas, também, pela divisão interna da sociedade em grupos ou classes sociais, pelos avanços tecnológicos, pela divisão do trabalho e pelas interferências políticas” (CONTIER, 1987/1988, p.111). Contier descreveu como a música foi apropriada pelo regime nazista e como novas representações estéticas foram surgindo desde então, na Alemanha. Também examinou a figura de Richard Wagner, nesse momento histórico, destacando as suas concepções sobre arte, artista e povo, com o intuito de compreender as leituras que o Estado Nazista fez de suas obras.

Embora tenhamos analisado a atuação do CPC da UNE anterior ao golpe de 1964, as formulações de Contier na relação arte/totalitarismo possibilitaram discutir aspectos da intencionalidade dos próprios artistas nas vinculações com organizações partidárias de esquerda, bem como os conflitos decorrentes dessa militância e suas divergências.

Pautados na perspectiva de que há um diálogo entre as concepções de arte e as questões políticas e econômicas, que estão em pauta em um determinado período, buscamos verificar quais as intenções do CPC da UNE em propor ações culturais voltadas para as camadas menos favorecidas da sociedade brasileira. Entender o sentido do teatro e o uso que se fez dele, pelos artistas cepecistas, nos aproximou da concepção de estrutura proposta por Umberto Eco em *Obra Aberta*. Giovanni Cutolo ao referir-se ao livro de Eco, revelou que a obra de arte deve ser analisada da seguinte maneira: “não a *obra-definição*, mas o mundo de *relações* de que esta se origina; não a *obra-resultado*, mas o *processo* que preside à sua formação; não a *obra-evento*, mas as características do *campo de probabilidades* que a compreende” - grifos do autor. (Apud ECO, 1968, p.10)

O conceito de estrutura presente na obra de Umberto Eco, já mencionada, permitiu a definição dos procedimentos metodológicos desta dissertação. Nossa abordagem consiste em identificar as questões que estavam em pauta no Brasil no período que antecede a criação do grupo cepecista e verificar quais elementos foram fundamentais para que ocorresse a formação de tais práticas culturais. Além disso, procuramos entender o processo no qual o CPC da UNE atuou, investigando os discursos criados por seus integrantes bem como as ações que desenvolveram, relacionando tudo isso com às propostas formuladas pela própria entidade.

Na dissertação em tela, a obra é compreendida como um conjunto de caracteres, que não são avaliados hierarquicamente, uma vez que cada um deles pode revelar uma certa informação, peculiar daquilo que nos interessa ou também pode vir a afirmar aquilo que já nos era colocado por outro. Entre esses caracteres podemos citar as falas, as personagens, o gênero e as indicações cênicas².

A proposta de trabalho vai além de historicizar o conteúdo das peças, mas pretende observar, por meio das personagens, o que estão representando, bem como verificar como o enredo foi construído e quais as funções dos elementos cênicos. Essa estrutura dramática se coloca a disposição de um determinado público, que por sua vez é um dos referenciais do autor para a elaboração de sua obra. Portanto, o receptor é visto, neste estudo, como um dos caracteres da obra teatral. Para Eco, a estrutura deve ser pensada da seguinte maneira:

Usaremos porém, vez por outra, como sinônimo de forma, também o termo “estrutura”: mas uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc.) (1968, p.28).

Embora não tenha sido possível uma análise tão abrangente que compreendesse todos esses níveis, nossa intenção foi nos voltarmos para a historicidade do CPC da UNE, suas práticas políticas e suas práticas teatrais, suas vinculações políticas e sua intencionalidade no trato com a cultura popular e com o direcionamento de suas ações para o que compreendiam como sendo “o povo”.

Como já foi mencionado anteriormente, os estudos referentes à cultura popular vêm se ampliando desde a década de 1960 e nos mostrando cada vez mais o quanto essas discussões são fundamentais para a compreensão acerca da história e das práticas culturais. Os textos de Geneviève Bollème, Marilena Chauí, Stuart Hall e Néstor Canclini nos possibilitaram lançar reflexões sobre as propostas de arte, criadas por diferentes intelectuais, artistas, entidades e movimentos que vivenciaram o período histórico analisado nessa dissertação.

² Segundo Pavis “Todo texto não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação, etc.” (2007: 206/207) podem ser definidos como indicações cênicas, que revelam além das coordenadas espaços-temporais como também a interioridade da personagem e ao ambiente da cena. Ver PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. - São Paulo: Perspectiva, 2007.

Geneviève Bollème em *O povo por escrito* (1988) traçou significados a partir dos usos construídos das palavras ‘povo’ e ‘popular’, assinalando que esse último termo, apesar de ser um adjetivo do primeiro, estaria sendo mais empregado. Analisar a ambigüidade da definição e da utilização dessas expressões e a sua relação com a política, foram, os principais objetivos da autora, que ao se referir ao conceito de ‘popular’ revelou:

Dizer “popular” é enunciar um julgamento; a própria palavra engendra um mundo político. Preocupar-se com o popular é declarar que se tem consciência de um ato político, mesmo com o risco de entretê-lo e nele se comprazer...Incluí-lo como pesquisa e análise nas ciências humanas é operar em torno dessa política de enunciação que parece ser um ato de opressão, mas é também, por esse próprio interesse, dizer que aquele que fala segundo um universalismo de princípio (o bem) não reserva para si essa idéia, porque ela não poderia ser separada de um universalismo prático complementar, para cuja realização importa colocar tudo em prática (1988, pp. 49-50).

O popular é identificado por Bollème como enunciado, uma vez que, ao empregá-lo, os enunciadores estariam criando valores que representam determinadas concepções políticas. Através desse pensamento podemos concluir que tanto a autora quanto o historiador Roger Chartier inserem o ‘popular’ no interior das instituições de poder, procurando observá-lo nas representações, ou seja, no momento em que os sentidos são elaborados. Se o ‘popular’ cristaliza uma política, e como prática é um ato de autoridade, os estudos que contemplam tal questão devem investigar quais os significados do termo para aqueles que o utiliza.

No presente estudo, os termos ‘povo’ e ‘popular’ foram analisados à luz das questões emergentes e dos propósitos daqueles que os enunciaram. Visto que a política de enunciação, revelada por Bollème, apresenta a dimensão popular como sendo uma dimensão na qual o discurso político rege e regulamenta a ação que surge a partir do uso da expressão ‘popular’, é possível entender a valorização da historiografia, que estudou o CPC da UNE nos anos finais da década de 1970 e na década de 1980³, em propor uma análise cujas fontes principais eram as teorias e os depoimentos de seus dirigentes, em particular o artigo redigido pelo primeiro presidente da entidade, Carlos Estevam Martins, editado em 1962 na revista

³ Dentre essas análises se encontram as seguintes obras: ARRABAL, José. O CPC da UNE (notas sem nostalgia). In: ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves de. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983; CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983; HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985. MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

*Movimento*⁴, com o título *Por uma arte popular revolucionária*⁵, texto inclusive, transcrito no livro de Heloísa Buarque de Holanda com o título *Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962*.

Embora esse modelo de abordagem tenha sido deixado de lado por muitos pesquisadores desde a década de 1990, mantivemos um diálogo com essas concepções pois acreditamos que há contribuições positivas a respeito dos conceitos construídos pelos membros da entidade cepecista acerca da função da arte.

Marilena Chauí, na introdução do livro *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, teceu alguns comentários sobre a expressão “cultura popular”. Questionou se ela seria a cultura do povo ou a cultura para o povo, lembrando ainda que os produtores dessa cultura – as classes populares – não a denominam como tal, e portanto, essa expressão teria sido apropriada por pessoas de outros grupos sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas subalternas. Na obra citada, a autora fez uma análise dos diferentes sentidos da palavra cultura relacionando-os aos contextos históricos. Valorizou dois períodos, o da Ilustração e o do Romantismo, pois acreditava que a divergência entre eles em relação à cultura, também reapareceria na definição do popular.

É possível observar que nas discussões brasileiras – seja nos anos 60, seja nos anos 80 – a Cultura Popular oscila incessantemente entre um ponto de vista romântico e um outro, ilustrado. Em certos casos, prevalece o segundo ponto de vista, em outros, o primeiro, porém, os casos mais interessantes são aqueles nos quais os dois pontos de vista tentam uma conciliação: a Razão “vai ao povo” para educar sua sensibilidade tosca (eis o papel das vanguardas políticas), e o Sentimento “vai às elites” para humanizá-las (eis o papel das vanguardas artísticas) (CHAUÍ, 1993, pp.20-21).

A autora desejava aproximar-se da cultura popular como expressão dos dominados, buscando verificar como a cultura dominante é aceita e como é recusada. As perspectivas de Chauí sobre a cultura popular são relevantes no conjunto deste trabalho, devido às discussões em torno do posicionamento do povo nos discursos referentes a ela.

Stuart Hall, em *Notas sobre a desconstrução do “popular”*, demonstrou que a luta promovida pelo desenvolvimento do capitalismo industrial deve ser o ponto de partida

⁴ A revista *Movimento* era uma revista da União Nacional dos Estudantes, publicada pela Editora Universitária com tiragem em torno de 10.000 exemplares. Geralmente a edição era mensal. Em 1962 possuía como diretor César Guimarães e como editor Arnaldo Jabor. Em 1963 estava na direção Marcello Cerqueira e na edição Paulo Furtado de Castro.

⁵ O artigo de Carlos Estevam Martins *Por uma arte popular revolucionária*, foi publicado pela primeira vez na revista *Movimento* em maio de 1962, como Encarte nº1, e está entre as pp.16-17.

para qualquer estudo que tenha como base a cultura popular e suas transformações. Assim o autor pensou o popular como um espaço onde a luta de classe poderia emergir.

A transformação é a chave de um longo processo de “moralização” das classes trabalhadoras, de “desmoralização” dos pobres e de “reeducação” do povo. A cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas (HALL, 2003, pp.248-249).

Nessa expectativa, as discussões sobre a cultura popular, na presente dissertação, são compreendidas a partir das mudanças que estão ocorrendo num dado momento histórico. Dessa forma, as questões emergentes oferecem indicações importantes daquilo que determinado grupo vê como cultura e como popular. Além disso, as definições construídas sobre esses termos podem ajudar a entender melhor as transformações vivenciadas por esse mesmo grupo. Para Hall, não existe uma cultura popular autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais (2003, p.254).

Diante do exposto, Stuart Hall concatena que há uma luta contínua por parte da cultura dominante no sentido de reorganizar a cultura popular. Nesse conflito, observa o autor, há momentos de resistências e superação, e isso seria a dialética da luta cultural. As formas culturais são compreendidas por ele como profundamente contraditórias, principalmente quando funcionam no domínio do popular. Seguindo esse raciocínio o que pretendemos ao estudar o CPC da UNE foi avaliar as práticas culturais dessa entidade a partir do campo de relações nos quais se estruturaram concepções acerca da cultura popular, identificando a diversidade de questões levantadas pelos seus membros.

Verificamos que ao criar o Centro Popular de Cultura, artistas e intelectuais, oriundos das classes médias, conceberam a palavra popular através de um novo sentido. O termo buscava se identificar com o povo revelando os seus anseios sociais. O povo que a entidade desejava instruir era constituído por pessoas oprimidas pela estrutura política e econômica vigente. Os cepecistas acreditavam que essas pessoas seriam capazes de engajarem na luta por transformações. A arte possuía esse comprometimento, essa responsabilidade de levar ao público a consciência revolucionária e, portanto, de intensificar no sujeito individual valores coletivos.

A integração entre cultura erudita e cultura popular esteve presente nas práticas realizadas pela entidade, pois ao pertencer às classes privilegiadas esses artistas e

intelectuais buscaram incorporar elementos da cultura do povo em suas expressões artísticas. Exemplos disso foram o teatro de rua, a valorização da literatura de cordel e o uso da xilogravura, manifestações em que a linguagem e a forma se alteraram para se aproximarem da realidade da população.

As diferentes concepções que envolveram as atividades artísticas do CPC da UNE, no que diz respeito ao papel do artista e intelectual e a função da arte, foram observadas à luz das perspectivas de setores ligados direta ou indiretamente ao grupo cepecista, como por exemplo: a União Nacional dos Estudantes (UNE), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP), o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Teatro de Arena. Nossa pretensão não foi concluir qual dos conceitos de cultura popular, criados pelo CPC, esteve mais próximo das ações que a entidade realizou, uma vez que procuramos levantar as propostas elaboradas em torno do termo e discutir quais os elementos que determinaram sua formação. No livro *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, Canclini ao propor uma análise sobre o conceito de popular destacou que:

Talvez a coisa mais alentadora que esteja ocorrendo com o popular é que alguns folcloristas não se preocupam só em resgatá-lo, os comunicólogos em difundir-lo e os políticos em defendê-lo, que cada especialista não escreve só para seus iguais nem para determinar o que o povo é, mas antes para perguntar-nos, junto aos movimentos sociais, como reconstruí-lo (2003, p. 281).

Acreditamos que a relevância desse trabalho está no fato de trazer à tona questões que marcaram um determinado momento da história brasileira e que ainda podem ser encontradas nas vivências e nas aspirações de diferentes grupos, dispersos por esse país. Discutir sobre arte, povo, intelectual, nação e imperialismo, não é viver na nostalgia, mas sim procurar entender e posicionar-se diante do presente, sendo pesquisador e ao mesmo tempo sujeito ativo da história.

Os depoimentos destacados na abertura da introdução, revelam que o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes ainda permanece nas lembranças de artistas e intelectuais brasileiros, que vivenciaram os anos finais de 1950 e início de 1960. Construir uma análise desta entidade é talvez preencher muitas lacunas presentes nos rumos da sociedade brasileira desde o golpe militar em 1964 e entender os posicionamentos culturais e políticos no cenário atual de ex-integrantes desta organização.

O CPC da UNE é compreendido, no presente estudo, como uma organização de militância, ou seja, um grupo constituído por intelectuais, estudantes de diferentes áreas e artistas profissionais e amadores, pessoas que possuíam certas afinidades políticas e culturais, e que apesar de terem suas próprias concepções, estas não se sobressaíam às intenções que estabeleceram enquanto entidade.

O período de análise é o momento da atuação do grupo, entre os anos de 1961 e 1964. Focalizamos o centro popular de cultura da cidade do Rio de Janeiro e que se aliou a UNE, passando a ser denominado de CPC da UNE. Como o grupo se propôs a realizar um trabalho cultural que conscientizasse as camadas sociais menos privilegiadas, tivemos que elaborar um estudo valorizando a realidade vivenciada pelos seus integrantes, bem como as lutas travadas entre os segmentos populacionais durante o governo de João Goulart, visto que estas vivências estão presentes nas teorias e nas práticas dos cepecistas.

Os documentos históricos, os quais nos possibilitaram a exposição das idéias organizadas, na proposta de estudo em pauta foram os artigos publicados em revistas e jornais da época, depoimentos de dirigentes e de participantes do grupo em momentos posteriores à existência da entidade, relatórios⁶ produzidos por sua equipe de redação, documentos de partidos e organizações que atuaram no período de formação da entidade cepecista, as peças a que tivemos acesso por meio de obras que continham transcrições e por fim uma vasta bibliografia que analisou o CPC e os primeiros anos da década de 1960.

Tivemos acesso a alguns documentos do CPC e da própria UNE, mas são parciais, e muitas vezes, não têm data ou maiores especificações. Trabalhamos com algumas entrevistas publicadas e com textos escritos pelos personagens enfocados, nos livros *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, de Jalusa Barcellos, *Vianinha: Teatro-Televisão-Política*, de Fernando Peixoto; e em revistas, como a *Revista Brasiliense* do período 1957 a 1960. Procuramos, através da análise dessas fontes, discutirmos a heterogeneidade de concepções dos seus autores, bem como sobre os posicionamentos dos que compuseram o CPC e a própria UNE, modificando a idéia de que estes, ou o momento vivido, se caracterizavam por concepções harmônicas e homogêneas. Por outro lado, ao analisar a bibliografia sobre o CPC, especialmente a produzida no final dos anos 1970 e na década de 1980, tivemos que considerar também a questão da memória, uma vez que muitos dos autores

⁶ Um dos relatórios, elaborados pela equipe cepecista, que foi bastante utilizado nessa pesquisa tem como título “Relatório do CPC” e pode ser encontrado no livro *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência* de Jalusa Barcellos editado em 1994. Sem data, mas provavelmente elaborado em fins de 1963, esse documento nos serviu de base para compreendermos a organização do CPC da UNE, pois nele contam as propostas da entidade, as atividades desenvolvidas pelos setores artísticos, bem como seus planos futuros.

vivenciaram, direta ou indiretamente, aquilo que narravam, avaliando as práticas cepecistas a partir da quebra das utopias dos anos 1960.

Consultamos os acervos do CEDIC, nos quais tivemos contato com a documentação da Ação Popular e do movimento estudantil; do CEDEM, onde conseguimos ter acesso às edições de 1960, 1961 e 1962 do jornal *O Metropolitano*⁷ e algumas edições da revista *Movimento*; e do Arquivo Edgar Leuroth na UNICAMP, onde encontramos a edição de 1961, 1962 e 1963 da revista *Movimento*, reportagens de vários jornais de 1962 fazendo referência ao filme *Cinco Vezes Favela* e relatórios produzidos pela UNE na época das UNE-Volantes. Na Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP tivemos acesso à *Revista Brasiliense*. Infelizmente, por questão de localização, a consulta com a FUNARTE foi realizada via e-mails através dos quais obtivemos textos avulsos elaborados por integrantes do CPC, livros e revistas.

Na tentativa de organizarmos a apresentação do estudo em tela, nosso trabalho apresenta-se dividido em três partes. No primeiro, procuramos mostrar como diferentes estudiosos (as) em determinados momentos da história construíram uma história do CPC da UNE, no intuito de compreender qual questão foi priorizada por eles na realização dos estudos. Além disso, registramos questões sobre a organização cepecista, discutindo suas atividades nos setores musical, cinematográfico e editorial, bem como as propostas de trabalho contidas em seus registros. Por fim, buscamos compreender as concepções acerca da cultura popular, em especial o que foi escrito sobre a função da arte, desenvolvidas por Carlos Estevam Martins, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar e também da organização política Ação Popular (AP), pois julgamos que essas concepções estiveram diretamente ligadas aos projetos desenvolvidos pela equipe do Centro Popular de Cultura.

Analisar a emergência do CPC da UNE através do movimento teatral foi um dos objetivos do segundo capítulo. Acreditamos que as questões culturais e políticas da segunda década de 1950, possibilitaram que artistas e intelectuais se envolvessem na concretização de um trabalho mais acentuado em torno da cultura popular. Desse momento histórico, salientamos as concepções ideológicas do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e as experiências culturais do Teatro de

⁷ O jornal *O Metropolitano* era uma publicação da União Metropolitana dos Estudantes do Rio de Janeiro. Esse jornal circulou no final da década de 1950 e início dos anos de 1960 e vinha encartado nas edições de domingo do jornal *Diário de Notícias*. As matérias abordavam temas sobre reformas políticas, questões nacionais e internacionais favoráveis ao Terceiro Mundo. Muitos artistas, intelectuais, políticos e líderes de associações estudantis da época redigiram artigos neste jornal. Portanto, essa publicação pode ser vista como veículo de informação e até mesmo um meio utilizado pela entidade metropolitana estudantil para reproduzir os debates travados no seu interior.

Arena de São Paulo e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP). Resgatamos também resgatamos a formação desse grupo por meio das lembranças de Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Carlos Estevam Martins, destacando o ambiente politizado que possibilitou o seu surgimento. Como, ainda, salientamos os projetos que fizeram parte do setor teatral e o debate acerca do conteúdo e da estética, realizado por seus membros.

Por fim, no terceiro capítulo analisamos as seguintes peças: *A Estória do Formiguinho e Deus Ajuda os Bão* de Arnaldo Jabor; *A Vez da Recusa* de Carlos Estevam Martins; *Auto dos 99%*⁸ de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho; *Brasil-Versão Brasileira* de Oduvaldo Vianna Filho; *Clara do Paraguai* e *O Petróleo Ficou Nosso* de Armando Costa; *Não tem Imperialismo no Brasil* de Augusto Boal; *Eles Não Usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Nesta parte do trabalho, buscamos compreender as peças através das propostas teatrais do CPC da UNE, identificando nelas os discursos relacionados à questão da luta contra o imperialismo, os elementos cênicos que foram empregados e suas funções no enredo da obra, bem como a utilização de recursos narrativos, presentes em determinados momentos da encenação.

Por meio dessas obras teatrais foi possível verificar como os dramaturgos, que constituíam o CPC da UNE, estavam pensando a função do teatro e o engajamento do artista, construindo assim concepções divergentes de cultura popular.

⁸ Publicado também na revista *Tempo Brasileiro*, em setembro de 1962.

2. O CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES EM...CENA

CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES

A primeira experiência brasileira de arte para as grandes massas, reunindo, junto à UNE, estudantes, intelectuais e artistas num trabalho de autêntica elaboração cultural.

SETORES:

Cinema
Teatro
Artes Visuais
Música

CULTURA PARA A EMANCIPAÇÃO DO POVO

2.1 PENSANDO A PROPOSTA DO CPC DA UNE

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

Tese da Bahia - U.E.B

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), surgiu como entidade de caráter político cultural em 1961, na cidade do Rio de Janeiro. Esse grupo reuniu, num primeiro momento, artistas, que estavam iniciando a carreira, alguns intelectuais e estudantes de diferentes áreas. Entre os anos que atuou (1961-1964) criou setores artísticos, os quais tinham como objetivo a formação, criação e a divulgação de uma cultura de valores populares⁹.

Na edição número 1 (março de 1962) da revista *Movimento*, destacada na abertura deste capítulo, a publicação destacou os setores da organização cepecista, bem como seu conceito de cultura. O CPC da UNE foi definido pelos editores da revista como a primeira experiência brasileira de arte para as grandes massas. Essa definição também aparece em um relatório, redigido pela equipe de redação do CPC:

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

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

⁹ Essa definição encontra-se num documento do Centro Popular de Cultura, intitulado Ofício nº17/61 de 12 de dezembro de 1961, texto onde a entidade solicita ao Diretor do Serviço Nacional de Teatro uma verba de Cr\$100.000,00 (cem mil cruzeiros) para compra de material cênico e transporte do mesmo. O documento é assinado por Aldo S. Arantes (presidente da UNE) e por Francisco Nelson Chaves (diretor executivo do CPC da UNE).

realidade brasileira (Relatório do CPC Apud BARCELLOS, 1994, pp.441-442).

Nesses quatro anos de atuação o CPC da UNE pensou e concretizou projetos culturais na tentativa de acelerar a tomada de consciência política de classes vistas pelos seus integrantes como exploradas. De acordo com um documento¹⁰ da entidade na época, constante no acervo Arquivo Edgar Leuenroth, o CPC se auto-definiu:

O Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes, tem por finalidade levar a cultura ao povo. Aparentemente, é esta a finalidade que a si se atribuem todas, (ou quase todas), as entidades ditas culturais do país, mas no caso específico do CPC, o que se pretende é ir ao povo particularmente às classes proletárias – ao invés de ficar esperando que o povo venha ao CPC (CPC, s/d).

Acreditamos que muitos estudos que fizeram referência ao grupo mencionado em diferentes momentos históricos, não apenas analisaram suas práticas por causa dos projetos que realizou, mas também pela organização cepecista ter pautado suas propostas sobre o prisma da cultura popular, termo considerado de difícil conceituação entre os estudiosos. A atuação cepecista assinala um momento peculiar da história brasileira, pelas teorias e produções artísticas as quais construíram e pelas concepções que desenvolveram em relação arte/pedagogia, intelectual/povo e forma/conteúdo, contribuindo, portanto, para a formulação de uma produção acadêmica que problematizava a questão da cultura popular.

Algumas obras que analisaram o CPC da UNE chamaram a nossa atenção devido ao momento em que foram elaboradas e/ou aos apontamentos feitos à entidade. Essa produção colaborou para um olhar mais crítico sobre as práticas cepecistas, evitando julgamentos que descaracterizam essas ações de seu tempo e espaço. Revelar como essa entidade foi descrita no período posterior à sua atuação e o porquê da pesquisa, pode ampliar o campo de debates em torno das questões referentes à cultura e suas manifestações. Entre essas obras estão os estudos de Sebastião Uchoa Leite, Heloisa Buarque de Holanda, Marilena Chauí, José Arrabal, Renato Ortiz, Manoel Tosta Berlinck, Sandra Pelegrini, Marcelo Ridenti, Miliandre Garcia de Souza e Ana Carolina Caldas, dentre outras.

Nosso objetivo não é analisar a totalidade da bibliografia sobre o CPC da UNE, todavia acompanhar algumas discussões que sinalizam a heterogeneidade da

¹⁰ Esse documento tem como título C.P.C. e está anexado no Relatório do 1º Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular e impresso pelo Projeto de Editorial e Imprensa – Movimento de Cultura Popular – Recife, Pernambuco.

compreensão sobre o mesmo e sobre o período. Além disso, mostrar como diversos pesquisadores, em diferentes momentos, construíram uma história da entidade cepecista, e por sua vez qual teria sido a questão problematizada por esses estudiosos, pois acreditamos que isso tenha favorecido à elaboração de vários pontos de vista sobre essa organização.

Em setembro de 1965, Sebastião Uchoa Leite¹¹ publicou na edição número quatro da Revista Civilização Brasileira¹² um artigo com o título *Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica*. Na obra em questão, o autor procurou debater sobre o tema da cultura popular. Antes de analisar como esse conceito foi modificado a partir de 1955, Leite citou algumas questões contidas no primeiro capítulo da obra *Some versions of pastoral*, do inglês William Empson, a respeito da literatura proletária; analisou questões referentes à literatura de cordel bastante difundida na região Nordeste do Brasil; e por fim as obras literárias eruditas de João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, estas feitas sobre o povo, por pessoas com alto nível de instrução e dirigidas a um público erudito.

No início do texto o autor se questiona se a cultura popular está devidamente esclarecida em seus aspectos teóricos e práticos, pois acredita que o termo comporta restrições temporais, históricas e espaciais. Logo, conclui, ao referir-se à cultura popular, que devemos associá-la a uma determinada realidade. “Sendo o Brasil um país rico de contradições vitais, com estruturas econômicas, políticas e sociais ainda mal definidas, a sua cultura é por isso mesmo um fenômeno cheio de imprecisões” (LEITE, 1965, p.269). Antes de 1955, a cultura popular, para o autor, era considerada a cultura vinda do povo, que poderia ser observada por meio de suas manifestações. Após essa data, devido à fase de desenvolvimento iniciada no governo de Juscelino Kubitschek, disseminou-se a idéia da necessidade de participação da intelectualidade no processo de defasagem cultural entre as classes; assim a cultura popular passou a significar a cultura oriunda do povo e ao mesmo tempo a que se fazia pelo povo. A partir dessa concepção, é que teriam surgido grupos

¹¹ Sebastião Uchoa Leite nasceu em Timbaúba, Pernambuco em 1935 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 2003. Leite foi poeta, ensaísta e tradutor, trabalhou na década de 1960 na revista Estudos Universitários, lecionou na Escola de Biblioteconomia da UFPE e foi orientador do suplemento literário do Jornal do Commercio. De 1976 a 1990 trabalhou como editor no Serviço Nacional de Teatro - SNT, no Rio de Janeiro e em 1986 assumiu a coordenação das edições do Setor de Artes Cênicas do Instituto Nacional. Em 1996, atuou como coordenador de editoração do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, além de traduzir diversos livros para a língua portuguesa.

¹² A Revista Civilização Brasileira Foi uma publicação periódica da Editora Civilização Brasileira que circulou no Brasil entre 1965 e 1968. Essa revista possuía como diretor responsável Ênio Silveira e como secretário Roland Corbisier. Na época tornou-se um espaço de discussão da realidade brasileira e a revista cultural mais vendida no país. Nela contribuíram Moacyr Felix, Carlos Heitor Cony, Ferreira Gullar, Álvaro Lins, Nelson Werneck Sodré, Dias Gomes, M. Cavalcanti Proença, José Arthur Poerner, Paulo Francis, Octavio Ianni.

culturais que procuravam levar consciência política e social aos setores populacionais desfavorecidos economicamente. Entre esses grupos o autor cita o CPC da UNE.

Para Leite, o Centro Popular de Cultura seria um grupo cultural, o qual surgiu por iniciativa de estudantes e que se identificou com a União Nacional dos Estudantes, num momento em que a mentalidade desenvolvimentista definia a cultura popular como instrumento de educação. Essa seria uma consequência da efervescência cultural que o país atravessava, pois nesses momentos de transformações sociais e políticas a tendência, para o autor, é confundir os instrumentos da cultura com os seus fins. Ao se referir às concepções elaboradas pelos teóricos cepecistas¹³, Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar, Leite afirmou que o primeiro analisou o problema da cultura popular em si mesma, enquadrando-o em suas limitações históricas e em sua localização existencial, enquanto o segundo alcançou uma análise com mais amplitude, por colocar os problemas dentro de uma perspectiva mais vivenciada (LEITE, 1965, p.278).

Sebastião Uchoa Leite teceu alguns comentários sobre as concepções de Martins, destacando o fato de o teórico prende-se de maneira obsessiva ao conceito de alienação, alienando-se a esse conceito. A grande crítica de Leite ao trabalho do cepecista é que o mesmo desconsidera a validade das obras realizadas por artistas populares, por acreditar que o conteúdo destas é alienado.

Quando Carlos Estevam chega à conclusão de que não pode haver cultura popular sem que haja intenções políticas, chega a uma visão, digamos, stalinística, do problema, e a uma visão que apesar de sua coerência formal apresenta um fundo contraditório. A contradição está em que para se fazer uma arte não só para o povo como *a favor do povo* seja preciso negar a validade da arte que vem desse mesmo povo. O que implica em negar que haja nos produtores dessa arte a possibilidade de uma abertura para uma consciência maior de sua própria situação. Também o método de se utilizar das formas artísticas populares para nelas se introduzir um conteúdo politizante, é ainda uma solução contraditória. Se se entende que a *politização* é uma maneira de abrir a consciência popular e dar condições ao povo (no sentido, é óbvio, de classes proletárias) de escolher o seu caminho político, então, apossar-se de suas formas artísticas para lhe oferecer um novo *conteúdo* político será implicitamente uma negação de sua capacidade de arbítrio. A não ser que não haja, como pensamos, uma correlação entre os termos *conscientização* e *politização*, que não se considere esses termos como etapa de um mesmo processo. Mas se esta correlação é admitida, torna-se contraditório oferecer ao povo condições para uma opção política e ao mesmo tempo negar-lhe o arbítrio da criação estética. Deste modo, não se justifica a criação de substitutivos para impor um novo conteúdo (LEITE, 1965, pp.278-279).

¹³ As obras analisadas por Sebastião Uchoa Leite foram *A questão da cultura popular* de Carlos Estevam Martins (Tempo Brasileiro, 1963) e *Cultura posta em questão* de Ferreira Gullar (Editora Universitária, 1963).

A intenção do autor em pauta não é negar o aspecto positivo das aspirações desses artistas, porém deseja mostrar as contradições presentes nas suas propostas, uma vez que para ele a contradição poderia desaparecer se os artistas proporcionassem ao povo meios culturais para que os conteúdos de suas produções artísticas se enriquecessem, a partir de uma nova postura da própria população.

Não obstante o pesquisador Leite ter apresentado falhas na concepção de Martins, identificou um aspecto positivo na definição de Ferreira Gullar, que afirmava ser a cultura popular a tomada de consciência da realidade brasileira. O fato de haver uma alta taxa de analfabetismo no Brasil, na década de 1960, mostra claramente sua relação com o subdesenvolvimento cultural existente no país, e conseqüentemente, o mais importante a ser considerado, na concepção do autor, nos grupos culturais que buscavam conscientizar a população sobre os problemas sociais através da arte, é a política educacional que realizaram. Apesar disso, não deixou de caracterizar as posturas dos dois teóricos como sendo de caráter intolerante diante das expressões culturais das camadas populares.

No artigo citado, Leite citou as realizações e os projetos existentes em âmbito nacional durante o ano de 1963 e 1964 e finalizou seu texto dizendo que nada se pode afirmar sobre o futuro dos estudos e experiências a serem realizados no campo da cultura popular. Ao descrever o momento no qual redigiu o artigo, expressa que aquele era um período de estacionamento no campo da práxis. A respeito do mencionado, acreditamos ser conveniente destacar que em 1965 fazia um ano que se instalara no Brasil o regime militar, o qual procurava centralizar o poder político e reduzir as ações civis voltadas para a transformação da sociedade. Portanto, acreditamos que o seu artigo pode ser lido como uma tentativa de repensar as práticas e o debate em torno da cultura popular nesse novo momento histórico.

A obra *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970* (1981) é um texto adaptado da tese de doutorado em Literatura Brasileira, defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1978, por Heloisa Buarque de Holanda¹⁴. Na obra em questão, a autora procurou examinar alguns momentos nos quais a literatura participou de maneira direta dos debates desenvolvidos a partir da década de 1960. Esses momentos foram divididos em capítulos, e no primeiro a autora procurou discutir a participação engajada através das propostas revolucionárias da produção cepecista. No livro

¹⁴ Heloisa Buarque de Holanda é professora titular de Teoria Crítica da Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ). Sua principal linha de pesquisa tem sido as relações entre política e cultura a partir da década de 1960.

citado, constam, como anexos, documentos referentes à produção literária dos anos sessenta e setenta, dentre eles o texto de Carlos Estevam Martins transcrito com o título *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, o qual se tornou uma das principais fontes utilizada pela historiografia dos anos oitenta ao tecer considerações sobre o CPC.

Do estudo mencionado anteriormente, o que nos chamou a atenção foi o capítulo *A participação engajada no calor dos anos 60*, no qual Holanda destacou ser esse um período “marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética” (1981, p.15). É interessante ressaltar que a autora utilizou expressões que demonstram sua vivência nesse contexto como, por exemplo, “eu me lembro”, “experimentávamos”, etc. Tal fator nos ajuda a entender por que, ao se referir às experiências da revolução do início dos anos 1960, ela as trata a partir de uma descrição decepcionada como sendo projetos frustrados, tendo como marco significativo de ruptura o ano de 1964. A instituição desse marco acaba por influenciar as impressões sobre a produção cultural engajada no início da década, ou seja, a autora olha a experiência cepecista como um projeto revolucionário de esquerda fracassado, por não ter conseguido alcançar as classes populares e por ter limitado suas ações em torno das classes intelectualizadas. Ao se referir à entidade cepecista, revelou:

Em 1962, o anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) tenta sistematizar suas posições diante do quadro político e cultural do país. Considerando as “próprias perspectivas revolucionárias” que se apresentam ao “homem brasileiro”, o Manifesto postula o engajamento do artista e afirma que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”.

Segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos “por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária conseqüente” (HOLANDA, 1981, p.17).

A autora definiu a organização cepecista por meio do artigo elaborado por Martins, ou seja, através das suas teorias. O CPC não foi descrito como prática e sim como discurso, o que no nosso entender possibilitou um campo frutífero para o surgimento de críticas a um dos pensamentos que existia no interior do grupo. Apesar de Holanda destacar o fracasso da “arte popular revolucionária” enquanto palavra política e poética, a autora destacou que a mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais que aconteceu nos anos de 1960 é o legado mais importante das práticas cepecistas, a ponto de seus efeitos serem sentidos até o momento em que desenvolveu a sua tese. Tomando como referencial a

concepção do primeiro presidente cepecista sobre o papel do artista, Holanda aponta que essa ação seria paternalista, devido às contradições entre o intelectual e o povo.

Na obra, citada anteriormente, Holanda buscou compreender o engajamento intelectual através de poemas da coleção *Violão de Rua*, bem como da série *Cadernos do Povo Brasileiro*, publicação realizada pelo CPC da UNE em 1963. Após o golpe militar em 1964 a produção engajada, na visão da autora, teria sido impedida de alcançar as camadas populares, passando a ser realizada num espaço mais restrito. O show Opinião, ocorrido no Rio de Janeiro em 1964, também fez parte de suas impressões sobre a década de 1960.

O estudo realizado por Heloisa Buarque de Holanda concretizou-se no ano de 1978, dez anos após a promulgação do Ato Institucional número cinco (AI-5), período marcado pela alta inflação, campanha pela anistia, debate em torno da falência da produção ortodoxa de esquerda, movimentação sindical e partidária, o que exigia uma redefinição dos artistas e intelectuais frente às mudanças sociais que agitavam o país. O texto da pesquisadora em tela, construiu uma análise que contemplava os projetos de engajamento intelectual, que fizeram parte da história da década de 1960 e 1970. Trata-se, de um texto em que a autora procurou fazer menção à produção intelectual diante daquela nova realidade, no qual sua tese estava inserida.

Diante do exposto, acreditamos ser conveniente destacar três obras construídas na década de 1980 que analisaram a cultura popular fazendo referência ao CPC da UNE. Entre elas as obras de Marilena Chauí, José Arrabal e Renato Ortiz, referenciadas aqui em conjunto devido à postura que os autores tomaram ao caracterizar as ações desse grupo como práticas de caráter paternalista, autoritário, como discutiremos mais adiante.

Na obra *Seminários* (1983), Chauí procurou observar como os termos ‘nacional’ e ‘popular’ apareceram em alguns textos da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro* e do artigo intitulado *Anteprojeto do Manifesto do CPC*. Tanto a coleção quanto o texto foram escritos durante a atuação do CPC da UNE, entre os anos de 1961 a 1964. Sua análise está atrelada à concepção de que nos discursos desse período encontram-se duas expressões em abundância: “a vontade do povo” e “os magnos interesses da Nação”, ou suas variantes, “a consciência popular” e os “verdadeiros interesses nacionais” (CHAUÍ, 1983, p.65). A autora afirmou que no governo de João Goulart boa parte da intelectualidade brasileira criou a expectativa da revolução democrático-burguesa, e é nesse conturbado “governo no trapézio” (CHAUÍ, 1983, p.67) que essa proposta se insere.

Chauí revelou que não pretendia reduzir os Cadernos da conjuntura histórica, mas sim considerá-los parte integrante dela e, portanto, os textos foram abordados como uma das representações que essa conjuntura construiu a respeito de si mesma. Afirmou que a tônica presente em todos os cadernos era a luta antiimperialista e apesar de serem heterogêneos, a intencionalidade didática era um ponto em comum entre eles. Entretanto, a linguagem pedagógica empregada nos diferentes cadernos divergia, uma vez que foram escritos por diferentes autores. Chauí os classificou como: a) cadernos de estilo informativo; b) cadernos doutrinários e programáticos; c) cadernos de combate direto e histórico-panfletário.

No que diz respeito aos governos de Juscelino Kubitschek e de João Goulart e ao modelo de revolução proposto, Chauí apontou que houve entre os autores dos Cadernos uma série de contradições, e como exemplo cita que Werneck Sodré defendia a revolução democrático-burguesa, enquanto Franklin de Oliveira a democrático-popular. A autora acreditava que o maniqueísmo existente nos cadernos possivelmente teria sido gerado pela hostilidade crescente dos setores sociais de direita. A representação do povo nos Cadernos, na visão da autora, aparece da seguinte maneira:

O povo é apresentado como essencialmente bom, ordeiro, pacífico, sedento de justiça, disposto a organizar-se porque portador do sentimento de comunidade e de coletividade, e a nação é apresentada sob a forma do sentimento nacional e do direito à autodeterminação contra forças poderosas e maléficas que a empobrecem e enfraquecem. O jogo de imagens se estabelece, assim, entre os amigos do povo e da nação e seus inimigos, jogo decisivo na economia dos Cadernos onde o povo está representado por seus amigos, os intelectuais e os estudantes, isto é, por sua vanguarda (CHAUÍ, 1983, p.75).

No intuito de demonstrar como os Cadernos caracterizaram povo, vanguarda, nacionalismo, imperialismo e revolução, a autora sintetizou textos de Nelson Werneck Sodré, Theotônio dos Santos, Wamireh Chacon, Sérgio Guerra Duarte, Barbosa Lima Sobrinho, Sylvio Monteiro, Maria Augusta Tibiriçá Miranda, Franklin de Oliveira e Bolívar Costa. Por oferecer conclusões cujas premissas o leitor desconhece e por serem apoiadas de fatos em favor da tese que está sendo defendida, Chauí concluiu que os Cadernos possuem um estilo impositivo, uma pedagogia que procura convencer o leitor, sendo “antes persuasão do que discussão e esclarecimento” (CHAUÍ, 1983, p.83). Em relação ao povo, revelou que este, era ao mesmo tempo objeto e destinatário dos discursos, e que enquanto objeto foi apresentado como inconsciente, alienado, passivo e desorganizado, necessitando de

uma vanguarda que o dirigisse. Na sua visão, os *Cadernos do Povo Brasileiro* construíram o popular e o nacional, oscilando entre o determinismo da lei objetiva e o subjetivismo do desejo vanguardista.

Ao analisar o artigo de Carlos Estevam Martins, Chauí assinalou que se apresentava como uma declaração de princípios da vanguarda popular revolucionária no campo da cultura, e os seus destinatários seriam o intelectual e o artista alienados, uma vez que o texto estaria montado sobre três traços principais: polêmica autojustificadora, caráter missionário do artista popular revolucionário e polêmica estética. Para a autora, as oposições que cercam o texto – arte alienada x arte popular revolucionária – revelam além de um maniqueísmo “um objetivismo artístico que redundava em subjetivismo do criador” (CHAUÍ, 1983, p.92), fazendo desse artigo exemplo de construção de um imaginário político.

A intenção de Martins em mostrar a superioridade da arte popular revolucionária, os deveres do artista e a sua opção em ser povo foram definidos pela autora como uma estratégia de construir a única imagem que interessava: “o jovem herói do CPC” (CHAUÍ, 1983, p.92). Ao privilegiar esse artigo, Chauí contribuiu para uma reflexão sobre uma das visões presentes no interior do grupo cepecista, embora tenha tratado o texto como um manifesto, favorecendo uma compreensão homogênea da entidade.

Em dissertação de mestrado Thaís Leão Vieira refletiu sobre as críticas feitas ao CPC entre 1978 a 1985, período “conhecido como transição política dentro de um processo de redemocratização do Brasil” (2005, p.58). Para essa historiadora, este momento, é marcado por críticas às experiências do Partido Comunista Brasileiro, avaliações que possibilitaram várias produções sobre cultura popular e cultura do povo, entre eles o estudo de Chauí, citado anteriormente. Para Vieira:

A relação entre a crítica ao PCB e o conjunto de críticas escritas ao CPC pareceu-nos questão-chave para compreender essas abordagens. À crítica ao sindicalismo pré-1964, estendida ao PCB, por uma interpretação que o considerava detentor de uma prática cupulista, alheia à organização das massas, atrelada ao Estado, reformista, conciliatória etc. alia-se uma crítica ao CPC regida pela idéia de que esta experiência buscava construir uma arte para o povo: portanto, não era realizada pelo próprio povo e, logo, se distanciava das bases (2005, pp.61-62).

Vieira, também destacou os estudos sobre o CPC da UNE realizados por José Arrabal e Renato Ortiz, ambos elaborados durante os anos de 1980. Os estudos de Chauí e Arrabal foram oriundos de um projeto realizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da FUNARTE que visava analisar os conceitos de nacional e de popular na cultura brasileira em

diversas áreas relacionadas à arte, à intelectualidade e aos meios de comunicações. O texto de Arrabal intitulado *O CPC da UNE (notas sem nostalgia)*, procurou analisar as propostas do Centro Popular de Cultura através das concepções presentes no texto *Anteprojeto do Manifesto do CPC* e no depoimento de Carlos Estevam Martins, transcrito no ano de 1980 em *Arte em Revista*. Para realizar esse estudo, o autor também se apoiou na obra *Cultura Posta em Questão* de Ferreira Gullar e de trechos da peça teatral cepecista *Auto dos 99%*.

José Arrabal, que nos anos 1970 desempenhou o papel de crítico jornalístico e ensaístico em jornais e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo, inicia o texto citado, definindo o CPC como fruto do desejo de artistas e de estudantes de aproximar-se da massa trabalhadora (1983, p.119). Expressões como ‘massa’, ‘vanguarda’, ‘povo’ e ‘consciência’ são descritas a partir de definições contidas nos documentos, já mencionados. Na tentativa de compreender as aspirações da entidade, o autor enfatizou o discurso de alguns de seus militantes e não problematizou as práticas realizadas durante sua existência. Ao revelar que os “passos do CPC são outra história”, ele descaracterizou a ação cepecista como fator fundamental para a compreensão do projeto construído e redefinido por essa organização. O autor valorizou as teorias e as concepções criadas por Martins e presentes no “manifesto”, analisando o CPC da UNE através das perspectivas, deixando de ressaltar as diferentes posições dos intelectuais que integravam o grupo, frente à concepção de cultura popular.

Na visão de Arrabal, o desejo do CPC era alcançar a massa¹⁵ proporcionando-lhe consciência política; e a relação entre público e artista era vista como uma doação de saber. Partindo dessa concepção, o autor buscou verificar a posição do artista diante do povo e as teorias cepecistas para realizar tal desejo. Para o autor em pauta, o privilégio do artista – condição que faz dele conscientizador – e a sua tarefa missionária de iluminar as consciências são as características que o transformam em vanguarda das massas. Seu texto ao se prender no discurso de alguns integrantes do CPC, como Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar, limitou-se às concepções destes, deixando de lado várias outras visões que foram construídas no espaço cepecista sobre conteúdo/estética e cultura popular, por exemplo. Em relação à peça *Auto dos 99%*, analisada por ele, podemos verificar que houve uma valorização do conteúdo, perdendo assim uma análise mais ampla da estrutura dramática da peça.

¹⁵ Massa no sentido de povo desprovido de consciência política, portanto, sem condições de ser mobilizar para defender seus interesses. Essa definição pode ser encontrada em SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Coleção Cadernos do Povo Brasileiro. 1962.

As reflexões de Renato Ortiz, presentes no livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, editado em 1985, revelam que a experiência cepecista esteve teoricamente vinculada à filosofia do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB¹⁶. Na opinião do autor, a teoria construída pelo ISEB, de que os intelectuais possuem um papel fundamental na elaboração da ideologia desenvolvimentista, permitiu a elaboração da ideologia da vanguarda artística pelo CPC.

No que diz respeito ao conceito de cultura popular, Ortiz enfatizou as concepções de Ferreira Gullar e de Carlos Estevam Martins, que definiram respectivamente a cultura popular como tomada de consciência da realidade brasileira e como ação política do povo. A relação entre artista e público foi abordada através da noção de que o intelectual, ao falar sobre e para o povo, era visto pelo CPC como parte integrante do povo. Para o autor, o distanciamento entre o intelectual e a massa pode ser observado nas produções artísticas da entidade. Outra crítica ao projeto político-cultural cepecista é a definição de Martins de que *fora da arte política não há arte popular*, e para Ortiz esse conceito “não somente empobrece a dimensão estética, como distancia o autor dos interesses populares, posto que todo aspecto não imediatamente político é eliminado” (1994, p.73). Ao se referir aos estudos realizados pelos estudiosos citados anteriormente, Thaís Leão Vieira assinalou que:

Os pontos centrais dessas críticas, em geral, foram o distanciamento entre o artista cepecista e o povo, a inferioridade estética, o enquadramento das teses do PCB nas obras de arte e, por fim, uma avaliação de que essa experiência estaria superada historicamente por uma nova, autêntica, porque oriunda dos próprios movimentos sociais (VIEIRA, 2005, p.70).

Para essa historiadora a crítica não se limitou às ações do PCB e do CPC, mas também à perspectiva do revolucionário russo Lênin¹⁷. Vieira afirma que a “interpretação de Chauí, Ortiz e Arrabal se une, muitas vezes, à dos próprios agentes e homogeneíza as manifestações do CPC via manifesto” (2005, p.71). Percebemos que os pesquisadores que discutiram a atuação da entidade cepecista na década de 1980 utilizaram como documento

¹⁶ Instituto Superior de Estudos Brasileiros, vinculado ao ministério da Educação, formado por sociólogos, cientistas políticos, economistas e filósofos que debatiam questões acerca dos rumos a serem tomados para o desenvolvimento nacional. Funcionava como uma agência de pesquisas, financiadas por fundos federais e formada por profissionais progressistas, que ofereciam cursos, publicavam livros e desenvolviam teses. Iniciou suas atividades em 1955 por meio do Decreto nº 37.608 durante o governo de Café Filho e foi fechado em 1964 com o golpe militar. Ver TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1997.

¹⁷ Para Lênin, revolucionário russo, a consciência socialista não é formada no interior da classe operária. Só um partido que organize campanhas de denúncias pode se tornar vanguarda das forças revolucionárias, levando assim para os membros dessa classe meios para que ocorra a luta pela sua libertação.

base de suas análises o artigo de Martins, abordado por eles como um texto de manifesto. Procurando ampliar essas perspectivas, nosso objetivo na presente dissertação é abordar a organização cepecista através das concepções de diversos de seus integrantes e também das peças teatrais, visando perceber as definições teóricas nas ações elaboradas pelo grupo. Outros autores nos possibilitaram trilhar outros caminhos, nessas reflexões.

O livro de Manoel Tosta Berlinck¹⁸, editado em 1984 e que tem como título *O Centro popular de Cultura da UNE*, representa um estudo bastante peculiar, quando comparado a algumas análises que vinham conceituando as experiências cepecistas como atividades de cunho paternalista e autoritária. Na introdução da obra, o sociólogo já define o CPC da UNE e o contextualiza:

Durante a primeira metade da década de 60 (mais precisamente, entre dezembro de 1961 e março de 1964) desenvolveu-se no Rio de Janeiro e em outros Estados brasileiros um movimento cultural que se tornou conhecido como CPC ou “Centro Popular de Cultura”. Tal movimento reuniu um conjunto de jovens artistas (dramaturgos, atores, compositores, cineastas, artistas plásticos, poetas), líderes estudantis e pessoas interessadas que possuíam um projeto intelectual comum: a elaboração imperiosa de uma “cultura popular” em confronto com as expressões artísticas até então vigentes (BERLINCK, 1984, p.9).

Na contramão das concepções que caracterizaram o fracasso do projeto político da entidade cepecista, o autor se propôs a analisá-la a partir das condições materiais do período, discutindo o significado e as implicações do que se convencionou denominar cultura popular e suas conseqüências intelectuais na produção cultural brasileira (BERLINCK, 1984, p.9). A intenção de realizar uma reconstrução histórica dessa experiência levou-o a dividir o estudo em quatro momentos: 1) os antecedentes do CPC; 2) o que foi o CPC; 3) a questão da cultura popular posta em questão; 4) as limitações e as conseqüências do CPC.

Para contextualizar o CPC da UNE, Berlinck realizou uma breve análise do teatro brasileiro desde a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), passando pelo Teatro Paulista de Estudante (TPE) e Teatro de Arena até chegar à implantação do CPC da UNE. Nessa trajetória, destacou a atuação teatral de Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Ao dar esse direcionamento ao texto, acreditamos que o autor procurou apontar as transformações que ocorreram em fins da década de 1950 e início de

¹⁸ Manoel Tosta Berlinck é atualmente professor do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo onde dirige o Laboratório de Psicopatologia Fundamental.

1960 no espaço teatral brasileiro na intenção de mostrar quais eram as questões que estavam sendo discutidas no interior das atividades que se realizavam nesse setor e como esses debates contribuíram para o surgimento do grupo cepecista.

Num segundo momento de seu livro, Berlinck buscou definir a entidade cepecista, destacando sua relação com a UNE e as atividades que desenvolveu. Revela que de acordo com o seu Regimento Interno “o CPC era o órgão cultural da União Nacional dos Estudantes, regendo-se com autonomia administrativa e financeira” (BERLINCK, 1984, p.23). O autor enfatizou as tensões entre essas duas organizações, especialmente durante a gestão do presidente da UNE José Serra, em 1963, destacou também a estrutura empresarial prestadora de serviços, bem como suas dificuldades financeiras para a realização de algumas suas atividades. Apesar desses obstáculos, os integrantes do CPC da UNE insistiam em seus projetos artísticos, que assim foram destacados:

O CPC pretendia, por meio de peças de teatro, filmes ou outras atividades, levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. Tarefa de conscientização: deve-se ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar: a situação não mudará se ele não agir para transformá-la e só ele pode ser o motor dessa transformação. Trata-se de politizar o público (BERLINCK, 1984, p.33).

A questão da cultura popular foi abordada na terceira parte da obra, através do prisma de Carlos Estevam Martins, escolha feita devido à originalidade e o caráter polêmico das suas concepções, afirmou Berlinck. As teorias do primeiro presidente do CPC da UNE, sobre arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária, foram destacadas a partir do livro *A questão da cultura popular* (1963) de Martins. São quase cinquenta páginas reservadas para sintetizar os conceitos construídos pelo presidente cepecista que orientaram muitas das atividades da entidade. A síntese não foi acompanhada de apontamentos críticos por parte do autor ou da referência direta de textos que discutem as idéias de cultura popular de Martins. Todavia, tal fator não quer dizer que o autor desconhecia essas produções, pois em sua bibliografia consta o artigo de Sebastião Uchoa Leite, publicado na Revista *Civilização Brasileira*, em 1965, no qual este questionou as argumentações do cepecista e as contradições de suas teorias.

Berlinck reservou para a última parte do livro um exame sobre a prática teórica do CPC da UNE e para isso escolheu a peça *Brasil-Versão Brasileira* de Vianinha, que, na sua opinião, reúne exemplarmente os elementos que deveriam constituir a consciência

popular revolucionária, proposta defendida pelo grupo cultural. A análise do texto teatral se concentrou em identificar as principais características das personagens e as idéias que estavam presentes em suas falas. Para Berlinck, a questão do subdesenvolvimento e do imperialismo foi polemizada por Vianna na intenção de “ensinar o povo que o Brasil era um país de muitos recursos naturais e que sua pobreza se devia ao imperialismo” (1984, p.95). O autor também tentou compreender através do perfil e das contradições das personagens a relação daquilo que estava sendo encenado com as problemáticas reais da sociedade brasileira.

O CPC da UNE era considerado, por Berlinck, um movimento cultural por tratar-se “de um exemplo de constituição de um saber. Isto é, os membros do CPC procuravam desenvolver, ao mesmo tempo, uma metodologia e um referencial teórico que servissem para alterar a consciência popular brasileira” (1984, p.107). Sua avaliação foi publicada vinte anos após o governo militar ter aniquilado a experiência cepecista, num momento em que instituições religiosas e políticas voltavam-se em direção às classes subalternas, buscando realizar atividades de caráter pedagógico. Era um período marcado pela abertura política e pela campanha das Diretas Já¹⁹, momento propício para repensar uma organização talvez semelhante ao CPC da UNE como alternativa às instituições que almejaram a constituição de uma cidadania plena, na qual o sujeito possa se relacionar socialmente com o outro de maneira autônoma.

A obra desse sociólogo constituiu uma leitura de extrema importância aos estudiosos do CPC da UNE por privilegiar uma vinculação entre teoria e prática, apesar das limitações de seu tempo. Em relação ao acesso das fontes, o autor não analisa a atuação cepecista sob o ponto de vista de suas metas, o que o distancia das concepções da historiografia da década de 1980 que privilegiou o “manifesto”. Ao criticar aqueles que observaram o CPC como uma organização autoritária, ele afirmou que estes “não percebem que não é sentado que se caminha e que se faz o caminho ao andar” (BERLINCK, 1984, p.112).

Como fez Berlinck, é preciso buscar na produção artística do CPC da UNE as concepções teórico-metodológicas definidas pelos seus integrantes. Compreendê-lo por meio das suas propostas e das suas ações, independente de terem sido ou não bem-sucedidas. As experiências vivenciadas pelos membros desse projeto marcaram o espaço político-

¹⁹ A campanha das Diretas Já ocorreu no Brasil em 1984, nas ruas os brasileiros se manifestavam exigindo o restabelecimento das eleições diretas para presidente da República.

cultural dos anos iniciais da década de 1960 e o seu legado pode ser observado através das obras daqueles que freqüentavam a entidade.

Nos anos de 1990 estudiosos como Marcos Napolitano, Arnaldo Daraya Contier, Leslie Hawkins Damasceno, Sandra Pelegrini e Rosângela Patriota analisaram aspectos da cultura brasileira da década de 1960 propondo novas abordagens em relação à produção artística do CPC da UNE. Esses novos olhares não se prenderam ao chamado “manifesto”, mas buscaram conhecer as práticas cepecistas, privilegiando artigos e entrevistas de diversos militantes, a própria produção cultural e levando em consideração os aspectos sócio-políticos daquele momento histórico. Dos estudos citados, destacaremos a produção de Sandra Pelegrini²⁰, por estar mais próxima das discussões presentes na dissertação em pauta, embora acreditemos que as outras análises tenham contribuído para nossa compreensão acerca das práticas cepecistas, as quais estão nas entrelinhas desse trabalho.

As propostas de ação cultural e as ideologias políticas que orientaram as atividades do CPC da UNE devem ser compreendidas à luz dos projetos sociais definidos pelas entidades que constituíam o movimento estudantil. É a partir da perspectiva relatada que o livro *A UNE nos anos 60: utopias e práticas políticas no Brasil*, de Sandra Pelegrini, contribuiu, para uma reflexão sobre a função atribuída à arte pelos integrantes da entidade cepecista. A referida obra originou-se da dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista e defendida em 1993, a qual possuía o seguinte título *O Movimento estudantil Brasileiro nos anos 60 e a Reforma Universitária*.

A referência ao Centro Popular de Cultura, no livro em questão, encontra-se no primeiro capítulo intitulado *A UNE e o CPC: educação e arte a serviço da revolução*, no qual Pelegrini realizou uma análise sobre a proposta de reforma universitária, propagada pela entidade estudantil, no início da década de 1960. Além de destacar os assuntos abordados nas assembleias estudantis, a pesquisadora aponta o conceito de revolução assumido pelo movimento universitário e as divergências políticas entre as facções estudantis. Ao citar o projeto UNE-Volante, que objetiva divulgar a campanha pelas reformas educacionais entre os estudantes, Pelegrini analisou o grupo cepecista ressaltando sua formação e ações promovidas.

²⁰ Sandra de Cássia Araújo Pelegrini é atualmente professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá e como uma das coordenadoras do Programa de Estudos e Pesquisas do Espaço Urbano da UEM e pesquisadora do Núcleo de Estudos Estratégicos da UNICAMP e tem aprofundado reflexões em torno da memória, cultura material e do patrimônio cultural.

Para essa historiadora a “idéia da criação do Centro Popular de Cultura (CPC) surgiu com a encenação de “A mais valia vai acabar seu Edgar”, de Oduvaldo Vianna Filho, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro” (PELEGRINI, 1997, p.49). Depois de avaliar a origem do grupo, revelou que embora a entidade estivesse vinculada a UNE, possuía autonomia administrativa e estatuto próprio e ressaltou ainda que, na perspectiva dos militantes estudantis, as atividades cepecistas contribuíram para a elevação da consciência crítica, especialmente da classe estudantil. Concepção observada nos depoimentos posteriores de ex-dirigentes da UNE.

No que diz respeito à produção artística, a autora enfatizou dois textos teatrais *Auto dos 99%* (1962) e *A Vez da Recusa* (1961). Em relação à primeira peça, Pelegrini assim se expressou:

Esse texto, dirigido especialmente ao público estudantil e o único a ser publicado, na época pela revista “Tempo Brasileiro”, setembro – 1962, foi um dos mais perseguidos pela repressão. A encenação satírica do “Auto dos 99%” enfoca a questão da eliminação do ensino universitário brasileiro desde os tempos da colônia (PELEGRINI, 1997, p.51).

Embora o texto teatral citado, na concepção da autora, possuísse uma certa ingenuidade da abordagem e um formato esteticamente simples, sua riqueza estava nos apontamentos quase didáticos das questões que deveriam provocar a conscientização política do público estudantil. Ao se referir à peça *A Vez da Recusa*, destacou:

Seguindo semelhante determinação, o CPC montou “A Vez da Recusa”, de Carlos Estevam Martins. Um texto mais complexo e polêmico do que o “Auto”, mas que interessa a esta pesquisa justamente por causar reações no interior do movimento estudantil. Por propor o debate sobre o papel das vanguardas no processo revolucionário e ao questionamento do significado da tão proclamada aliança operário-estudantil, essa peça chegou mesmo a criar impasses entre o CPC e a UNE, que, após a estréia da peça em Niterói, dirigida por Chico de Assis, julgou-a inoportuna (PELEGRINI, 1997, p.57).

Pautada no conteúdo das peças mencionadas anteriormente, Pelegrini procurou verificar as principais teses presentes no movimento estudantil, entre elas o papel das vanguardas, a crítica ao imperialismo e as alianças políticas. Sobre a militância estudantil no período, verificou “que o significado político da práxis estudantil, no início dos anos 60, não pode ser dissociado do projeto cultural do CPC e este, do Partido Comunista” (PELEGRINI, 1997, p.68). Tal consideração nos permitiu considerar o seu trabalho como um referencial das novas posturas surgidas na década de 1990 sobre as práticas cepecistas, uma

vez que o mesmo não pretendeu centralizar seus apontamentos sobre os erros e acertos dos projetos políticos e culturais que marcaram o contexto dos anos de 1960.

As considerações feitas por Sandra Pelegrini permitem olhar para as ações cepecistas como expressões da conjuntura política dos primeiros anos da década de 1960, período marcado pelo debate acerca da cultura popular e do engajamento intelectual, a luta contra o imperialismo, o discurso desenvolvimentista, a campanha pela frente única e as reformas de base, a busca de correntes políticas pela hegemonia no movimento estudantil e as concepções revolucionárias das instituições sociais. Todas essas questões devem ser enfatizadas ao analisar a produção e as atividades do CPC da UNE, pois de certa maneira cada uma delas estão presentes nas obras, nas concepções teóricas e também na memória daqueles que integraram essa entidade.

Em 2000, Marcelo Ridenti²¹ publicou a obra *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Nas palavras desse sociólogo o livro “trata sobretudo dos anos 60 e início dos 70, mas também arrisca sugerir alguns desdobramentos do engajamento de artistas e intelectuais daquele período nos anos seguintes” (RIDENTI, 2000, p.11). Dos seis capítulos, o segundo, *A grande família comunista nos movimentos culturais dos anos 60*, é pertinente a este estudo, devido à análise que o autor realizou sobre a inserção do Partido Comunista Brasileiro no meio artístico na década de 1960.

No referido capítulo, dois elementos presentes nos chamaram a atenção. O primeiro é o conceito de romantismo revolucionário, destacado por Ridenti, como fio condutor para a compreensão das ações políticas de artistas e intelectuais que estavam inseridos em movimentos e partidos de esquerda. O segundo elemento é a variedade de fontes históricas como, por exemplo: documentos do PCB, obras editadas por intelectuais no momento em que atuavam nesses movimentos, depoimentos de artistas. Por esses e por outros fatores que irão ser apresentados a seguir é que a concepção desse sociólogo é necessária e importante aos estudos que contemplam impressões referentes às expressões culturais.

Para Ridenti, as propostas do PCB entre 1960 e 1975 estavam marcadas pela tônica da questão nacional e na constituição de um povo. O autor afirmou que uma das matrizes do romantismo revolucionário na década de 1960 teria surgido no interior do partido comunista e, particularmente, no seu setor cultural, o que favoreceu discursos e práticas que tinham como objetivos defender a cultura nacional e resgatar a identidade de um possível homem autêntico do povo brasileiro, que consolidaria o progresso e a revolução no país. A

²¹ Marcelo Ridenti é professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp, pesquisador do CNPq e doutor em sociologia.

noção de povo foi problematizada a partir da visão de Nelson Werneck Sodré (1962), conduzindo o sociólogo a concluir que a concep o de Sodré, embora, progressista e modernizadora do nacional-popular, não poderia ser caracterizada como romântica.

Em meados da década de 1950, na visão de Ridenti, mudanças teriam ocorrido na área cultural do PCB, em virtude da crise do comunismo por causa das denúncias de Krushev em rela o ao período stalinista, assim como da consolida o da democracia populista e da ascensão dos movimentos brasileiros de massa. Para o autor, isso teria favorecido a simpatia de intelectuais e artistas para com o partido comunista e às vezes, a filia o neste. Ao mencionar o papel do Comitê Cultural do partido em questão, no Rio de Janeiro, observou que a sua base não possuía uma política cultural definida, mas que ocorriam reuniões de comunistas em diferentes áreas artísticas e que Marcos Jaimovich – assistente do partido – participava de discussões internas do CPC da UNE. Esse último dado   revelador, pois até então acreditávamos que a aproxima o entre a entidade cepecista e o partido comunista se fazia somente por meio de artistas e intelectuais que militavam no partido.

Quando fez referência aos primeiros anos de 1960, Ridenti, revelou que a visão de mundo romântica esteve presente nos movimentos de esquerda desse período. O CPC da UNE foi observado, pelo autor mencionado, como um movimento de esquerda, e sua análise destacou as críticas   entidade cepecista que tomam como referencial o *Anteprojeto do Manifesto do CPC* escrito por Carlos Estevam Martins. Ainda que o grupo, na sua concep o, tenha continuado “a defender uma arte nacional e popular, voltada para a conscientiza o política” (RIDENTI, 2000, p.76), as idéias de Martins foram questionadas até mesmo pelos seus companheiros de equipe.

Após essa breve avalia o, Ridenti, procurou identificar a rela o entre o CPC e o PCB. O grupo cepecista não estava subordinado ao Comitê do PCB do Rio de Janeiro, embora o sociólogo tenha afirmado que militantes, animados por idéias comunistas, ajudaram a criar movimentos artísticos e culturais, como o caso do CPC da UNE e que entre eles havia uma afinidade pelo fato de alguns artistas e intelectuais participarem de reuniões do partido comunista mesmo sem serem filiados.

Em rela o ao teatro, Marcelo Ridenti afirma que a busca da brasilidade e a vincula o entre arte e política marcaram as experiências nessa área artística no período final da década de 1950, principalmente com a entrada de pessoas ligadas ao Teatro Paulista do Estudante (TPE), como Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena de São Paulo. Nesse contexto de renova o do teatro brasileiro, têm foram destacados pelo sociólogo, a montagem e apresenta o da peça *Eles Não Usam Black-tie* de

Guarnieri e o Seminário de Dramaturgia, o qual visava discutir questões referentes ao teatro nacional. O surgimento do CPC foi analisado por Ridenti dentro desse cenário de mudanças no campo teatral brasileiro e a partir de depoimentos de integrantes da entidade a Jalusa Barcellos. Ridenti, relatou que no “início dos anos 60, o Arena saiu de São Paulo para realizar uma temporada de um ano e meio no Rio de Janeiro, com muito e inesperado sucesso, o que geraria desdobramentos que redundariam na criação do CPC” (RIDENTI, 2000, p.106).

A criação do CPC da UNE foi destacada como resultado da movimentação que se deu em torno da encenação da peça de Vianinha *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. A integração com a UNE, por sua vez, deu-se pela ampliação de espaço para sediar um curso de História da Filosofia e o sucesso da entidade cepecista devido à comitiva da UNE-Volante que percorreu várias regiões brasileiras levando discussão política e cultura aos centros universitários. O autor em tela não deixou de mencionar a contradição entre as ideologias políticas do CPC - majoritariamente comunistas - e da UNE, liderada nesse momento pela Ação Popular²².

Ridenti observa que com “todas as críticas que se pode e deve fazer às concepções do CPC, é preciso não dissociá-lo da conjuntura de efervescência política nacional no pré-1964” (2000, p.112). Partindo dessa concepção é que essa dissertação procurou resgatar não só a trajetória do CPC da UNE como também identificar nela, parte daquilo que artistas, intelectuais e estudantes acreditavam viver.

A dissertação “*Do Arena ao CPC*”: *o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*, de Miliandre Garcia de Souza, defendida em 2002, na Universidade Federal do Paraná, enfoca as discussões e debates sobre a arte engajada no final da década de 1950 e início de 1960, utilizando como eixo central da pesquisa a produção musical de Carlos Lyra. No terceiro capítulo da obra em questão, a historiadora revela que a politização de Lyra foi influenciada pela concepção de cultura popular organizada pelo Teatro de Arena e pelo CPC, à medida que esse artista se aproximava de dramaturgos como Vianinha, Guarnieri, Augusto Boal e Francisco de Assis. A autora ainda destacou que a primeira produção musical de Lyra para o teatro foi para a peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*.

Ao iniciar a discussão sobre teatro engajado, Souza apontou que o repertório clássico europeu e o público burguês incomodavam os núcleos teatrais

²² A Ação Popular nasceu da divisão da Juventude Universitária Católica (JUC), durante a gestão de Aldo Arantes como presidente da UNE. Essa corrente política era inspirada em princípios cristãos e bastante influenciada pela Revolução Cubana. Os presidentes da União Nacional dos Estudantes entre os anos de 1961 e 1965 pertenciam a essa organização política.

comprometidos com a politização da dramaturgia traduzida pela apresentação do nacional-popular. O CPC da UNE, é compreendido pela historiadora, como um desses núcleos teatrais. A criação da entidade sob amparo do movimento estudantil, “esteve pautada esteticamente no Teatro de Arena e ideologicamente em partidos políticos, instituições científicas, movimentos de cultura popular, estudantes, operários e camponeses” (SOUZA, 2002, p.54).

Para compreender as idéias de engajamento artístico nos anos sessenta, Souza traçou um panorama histórico de alguns núcleos culturais como o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura. A renovação do teatro brasileiro, na sua concepção, se deu por questões econômicas possibilitando o surgimento de diferentes experiências. Uma das renovações teria sido a inserção da questão nacional-popular. Isso ajuda a pensar como a dramaturgia do CPC – diferentes artistas e diferentes obras do mesmo artista – consolidou questões que estavam em debate na época, não só através do conteúdo das peças como também das perspectivas estéticas empregadas nos textos teatrais, verificando assim como a arte teatral cepecista contribuiu para a renovação do teatro brasileiro, seja pelo repertório ou pela forma estética.

As contribuições do ISEB e do PCB, identificadas por Souza em relação à função do intelectual na sociedade brasileira e o papel da “vanguarda”, demonstram a possibilidade de verificar essas influências nas peças e nos textos elaborados pelos integrantes cepecistas, bem como pensar a heterogeneidade de concepções que existia no interior do movimento e nas divergências teóricas entre intelectuais do CPC e os dirigentes da UNE. A referida autora descreve a aproximação de Vianinha e Martins com os estudantes, destacando a recém eleita diretoria da época e a hegemonia da Ação Popular no movimento estudantil. Fato que colaborou para analisarmos a relação entre os intelectuais que formavam o CPC e as diretorias da entidade estudantil, o que os uniam e o que os diferenciavam e até que ponto as diferenças foram deixadas de lado para a constituição de projetos de cultura popular.

Miliandre Garcia Souza analisou as políticas culturais do CPC da UNE e o debate da arte engajada na década de 1960, sem reservar ao “manifesto” o mesmo valor que a historiografia da década de 1980 construiu em torno desse artigo. Na sua visão é preciso compreender:

a produção artística e intelectual do CPC conforme as etapas de organização e atuação da entidade. Em apenas dois anos de existência, se consolidou a primeira etapa de atuação para os grupos sociais. Embora iniciada, a segunda etapa de atuação com os grupos sociais, foi interrompida com o incêndio da sede da UNE em março de 1964 (SOUZA, 2002, p.69).

Nosso estudo não só compartilha da visão da autora em pauta, referente ao manifesto, como procura perceber as diferentes concepções acerca da cultura popular que existiam no interior do CPC, através da produção teatral do grupo. O CPC da UNE, na concepção de Souza, foi um núcleo de aglutinação de diferentes linguagens artísticas que buscavam divulgar e disseminar a cultura popular. São essas propostas de arte e suas manifestações que precisam ser valorizadas. Falar em arte engajada no Brasil, em pleno século XXI, significa rever todo um momento político, econômico e sócio-cultural marcado pela consolidação da política neoliberal. Ao corroborarmos com essa linha de pensamento, ainda vale lembrar qual é o papel da cultura nacional frente à globalização?

Ana Carolina Caldas em sua dissertação, defendida em 2003, na Universidade Federal do Paraná, intitulada *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964) encontros e desencontros entre arte, educação e política*, procurou investigar o projeto educativo dessa entidade no âmbito regional sem desvinculá-lo do movimento cultural e político dos primeiros anos da década de 1960 em nível nacional. O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes foi definido por Caldas como resultado das idéias e dos projetos intelectuais que pensaram “a cultura popular como instrumento de defesa da cultura nacional e da conscientização política do povo” (2003, p.02), e compreendido à luz da mobilização da intelectualidade e da ascensão de organizações populares que marcaram o governo de João Goulart.

A autora revelou que a cultura popular foi compreendida, no período por ela analisado, como um projeto político de conscientização e expressão das classes populares. Considerados como os primeiros formuladores desse conceito no interior do grupo movimento cepecista, Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar foram citados e suas idéias enfatizadas em vários momentos da dissertação. Na opinião de Caldas, as diversas concepções em relação à posição da arte e da política que estiveram presentes nos discursos e experiências dos integrantes do CPC favoreceram o surgimento de tensões e contradições no interior da entidade.

Ao abordar a arte teatral, Caldas procurou contextualizá-la por meio do conceito do nacional-popular, o qual é compreendido pela autora, na esfera de atuação da intelectualidade de esquerda no Brasil e como estratégia de construir uma proposta alternativa de cultura popular que se opunha ao que se chamava de cultura da elite ou cultura produzida pelas classes dominantes. Na concepção da autora, a partir de 1959, “a dramaturgia brasileira passou por um importante processo de ressignificação de sua função no país, tornando-se instrumento de comunicação privilegiada para a defesa do nacional-popular” (CALDAS,

2003, p.21). Renovação teatral que teve como centro de referência o Teatro de Arena de São Paulo, onde jovens artistas, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, passaram a elaborar peças com temáticas mais populares. Exemplos dessa dramaturgia foram *Eles Não Usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*.

Ao analisar um depoimento de Guarnieri a Jalusa Barcelos (1994) no qual o dramaturgo revelou que o sucesso da peça *Eles Não Usam Black-tie* pode estar identificado com a representação daquilo que a sociedade brasileira estava querendo ver e de que o instante vivenciado era um momento de busca de um teatro nacional e popular, Ana Carolina Caldas apontou que ao discutirem temas nacionais e a realidade do povo, os artistas da época “sentiram-se fazendo parte do movimento nacional-popular” (CALDAS, 2003, p.25). Os enunciados e as questões presentes nas peças teatrais dos artistas da época foram compreendidos, pela autora, a partir do conceito de nacional-popular, que deixa de ser a problemática e torna-se o referencial das análises.

Ao compreender as experiências político-culturais que agitaram o país entre os anos de 1959 e 1964 tendo como pré-conceito a existência de um movimento nacional-popular, Caldas limitou o estudo a esse campo, perdendo um foco de ampla discussão naquele momento: a diversidade de teses sobre o conceito de nação e povo. Os artistas e intelectuais da época estavam a procura de elementos que representassem a cultura nacional e a cultura popular. Assim, podemos dizer que o sentido que cada grupo, entidade e integrante das organizações ofereceram a essas expressões estava muito além de uma definição de arte popular revolucionária/arte alienada e conteúdo/estética.

Para Caldas as questões que orientaram a renovação do teatro brasileiro foram a valorização dos autores nacionais e a formação e ampliação de um público comprometido com a função social da arte. A partir dos textos escritos por Oduvaldo Vianna Filho e organizados por Fernando Peixoto (1983), a autora sintetizou as idéias do dramaturgo sobre a responsabilidade do artista e a finalidade educativa da arte. O encontro de Vianinha com Carlos Estevam Martins e o surgimento do CPC foram registrados como resultado da busca de um projeto mais popular da arte brasileira. Sobre a prática cepecista enfatizou:

Os intelectuais, artistas e estudantes que fizeram parte da experiência do CPC desejavam *ir até o povo*, conscientizá-lo de sua realidade e de seu potencial como classe revolucionária. A defesa do *nacional-popular* no interior do desenvolvimento de uma *cultura popular* que fosse instrumento de transformação social era a essência da atividade do CPC (grifos no original) (CALDAS, 2003, p. 65).

A afirmação da autora de que a vontade dos cepecistas era alcançar o povo e de que a essência de suas ações estava na defesa do conceito nacional-popular acaba oferecendo ao leitor uma visão um tanto quanto esquematizada da entidade. Em relação à atuação do CPC da UNE a pesquisa utilizou como fontes principais o *Anteprojeto do Manifesto do CPC* de Carlos Estevam Martins, a obra *Cultura Posta em Questão* de Ferreira Gullar, o *Relatório do CPC* e alguns escritos de Oduvaldo Vianna Filho. Embora, tenha reconhecido que as práticas do grupo foram marcadas pelos encontros e desencontros de diferentes concepções de cultura popular, acabou em alguns momentos homogeneizando seus discursos ao destacar que a “cultura popular para os integrantes do CPC, só se justificaria pela ação política” (CALDAS, 2003, p.66).

A obra de Caldas nos faz refletir sobre projetos educativos e/ou artísticos realizados atualmente, por inúmeras organizações estudantis, partidárias, religiosas, governamentais e não-governamentais que ainda tem como fio condutor de suas ações questões políticas.

As obras aludidas na dissertação em tela não foram escolhidas a partir de uma cronologia de importância, mas sim por estarem diretamente relacionadas com as questões que aprofundamos sobre o CPC da UNE. Temos consciência de que muitos outros livros foram deixados de fora²³, pois não conseguiríamos analisar todos eles. Os textos sintetizados permitiram olhar a entidade cepecista como um espaço de alianças, conflitos, propostas, inspiração, entusiasmo, realizações individuais e coletivas, dedicação e de convicções. A esse espaço formado por intelectuais de posicionamentos ideológicos diversos (dramaturgos, poetas, artistas plásticos, músicos, cineastas, sociólogos, historiadores, filósofos e estudantes) é que estamos compreendendo a entidade cepecista como um ambiente de experiências que teve como preocupação à busca por um projeto de cultura popular para o povo, com o povo e acima de tudo pautado na realidade brasileira.

2.2 AS PRÁTICAS CULTURAIS DO CPC DA UNE

²³ Das obras que não fizeram parte desse estudo estão: BOAL, Julien. *Estudos das representações presentes nas peças do CPC da UNE*. s/d; CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, p.13-52, 1998; CUNHA, Maria de Fátima da. A arte popular e revolucionária nos anos 60. *História*. São Paulo, 11:171-180, 1992; FERNANDES, Ana Lúcia Cunha. *O movimento estudantil na Faculdade Nacional de Filosofia nos anos 60*. Cinemais, nº10, março-abril, 1998; MORAES, Denis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume: Fapesp, 2001.

Segundo o relatório publicado em Barcellos (1994, pp.441-456), a que já nos referimos, o CPC da UNE propunha-se levar arte e informação ao povo, de modo que pudesse favorecer a ampliação dos seus conhecimentos diante da realidade brasileira. Os cepecistas do Rio de Janeiro se envolveram nas campanhas em prol da reforma universitária realizadas pela UNE.

Não obstante, o CPC tenha sido definido pelos militantes estudantis como seu órgão cultural, o grupo possuía uma administração independente e tinha um regimento próprio. Apesar dessa aparente autonomia o movimento estudantil influenciou muitas das atividades realizadas pelo grupo cepecista, como exemplo, podemos citar a caravana UNE-Volante.

Em uma carta enviada ao Serviço Nacional de Teatro, em dezembro de 1961, logo no início de suas atividades, o CPC da UNE destacou suas propostas de trabalho no campo da cultura:

Cumpria ao Centro Popular de Cultura da UNE trabalho educativo através da formação, criação e divulgação de uma cultura de valores populares.

Presentemente, encontra-se o CPC empenhado em efetivar o seu objetivo principal, qual seja o da formação especializada de jovens que se iniciam nas artes e o da divulgação de valores culturais de cunho popular (ARANTES; CHAVES, 1961).

Por conseguinte, cabia ao CPC da UNE, formar jovens que desejassem ingressar no espaço artístico e utilizá-los em seus projetos culturais, os quais tinham como objetivo a divulgação de “valores populares”, indo um pouco além da estrita militância estudantil. Não se encontra, nesse documento, a definição de valores populares, mas somente a idéia de que desejavam estender as atividades culturais à participação do homem do povo, concepção que está presente no texto. Para compreender o que seria essa cultura de valores populares é preciso verificar o que a entidade estava definindo como “povo”. Em um outro documento elaborado em fins de 1961, Eduardo Mendível Peláez, que na época era diretor do departamento de publicidade, destacou da seguinte maneira o propósito da entidade:

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, organizado com o propósito de divulgar as conquistas do espírito humano no campo da cultura, entre as classes menos favorecidas da população carioca, conta com diversos setores – entre os quais o teatral (PELÁEZ, 1961).

Na citação acima aparecem duas idéias centrais: a definição do teatro com relação aos objetivos propostos, para atingi-los de forma eficiente, e a noção de que o povo, para o CPC da UNE, era constituído por pessoas provenientes das classes menos favorecidas. Alcançar essas classes levando informações que pertenciam a elas mesmas era então o principal objetivo, naquele instante, da referida entidade. Mas por que oferecer a essas camadas sociais, dados que lhe diziam respeito? Em seu relatório, redigido em fins de 1963, a equipe destacou que não era “propósito do CPC, popularizar a cultura vigente, mas sim, através da arte e da informação, despertar a consciência política do povo” (Relatório do CPC Apud BARCELLOS, 1994, pp.441-442).

As diversas atividades realizadas pelo CPC da UNE, bem como as teses e as produções dos seus integrantes, tiveram como meta promover entre os mais variados setores sociais, a capacidade de avaliarem a realidade brasileira, o funcionamento da sociedade e os elementos que os mantinham em condições desfavoráveis. Por meio de atividades artísticas e informativas a entidade cepecista pretendia despertar no povo a “lucidez política”. É preciso enfatizar que segundo o relatório citado não era finalidade levar consciência, mas sim levar arte e conhecimento que pudessem ter como resultado uma postura mais crítica por parte da população. Todavia, esses posicionamentos oficiais não escondem divergências de opiniões e de estratégias de ações, pois havia no seio do CPC (assim como da própria UNE enquanto entidade) posições variadas.

O Centro Popular de Cultura funcionou na sede da UNE, localizada na Praia do Flamengo, nº132 no Rio de Janeiro. Durante a presidência de Carlos Estevam Martins, o centro de cultura funcionou por meio de auxílios financeiros do Serviço Nacional de Teatro e do Ministério da Educação, além do dinheiro da venda de algumas de suas produções, como por exemplo, o LP *O Povo Canta*.

A entidade conseguiu promover atividades culturais em bairros, sindicatos e universidades. Em 1963, o CPC da UNE possuía seis grupos de trabalho e um conselho diretor. O conselho era composto por um presidente, dois representantes de cada grupo de trabalho e por um coordenador que era responsável pela parte administrativa e pelo entrosamento dos setores.

Conforme o relatório citado anteriormente, a divisão da entidade cepecista era a seguinte: GT de Repertório (Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa), GT de Construção de Teatro (Carlos Miranda e João das Neves), GT de Cinema (Walter Pontes e Wilson de Carvalho), GT de Espetáculos Populares (Paulo Hime e Francisco Nelson), GT da

Produtora de Arte e Cultura (Teresa Aragão e Almir Gonçalves) e por fim o GT de Reestruturação (Ferreira Gullar e Mânilo Marat). Na direção da entidade passaram Carlos Estevam Martins (1961-62), Cacá Diegues (por um breve período de três meses) e Ferreira Gullar (1963-64). Esse relatório mostrou que a atual organização da entidade estava sendo repensada, pois o GT de Reestruturação estava encarregado de propor uma nova estrutura para todo o grupo.

Ainda segundo esse relatório, o CPC da UNE tinha como bens patrimoniais, em 1963, uma carreta para espetáculos de rua, uma oficina de silk-screen para a confecção de cartazes, dois gravadores de fita, duas máquinas de escrever, materiais cênicos e um teatro que estava em construção. A equipe destacou que esses bens foram adquiridos através da venda de espetáculos, livros e discos, campanhas financeiras, doações oficiais e particulares.

Com poucos recursos, mas com a colaboração de aproximadamente 200 pessoas, o grupo em seus quatro anos de existência realizou e participou de diversas atividades, além de ter produzido algumas obras. Com base no Relatório do CPC já citado, destacaremos algumas práticas que foram desenvolvidas, deixando uma parte exclusiva para os trabalhos do setor cultural.

Em relação ao campo musical, a entidade cepecista lançou, em julho de 1962, o disco *O Povo Canta*, com cinco faixas. Entre as composições destacou-se a *Canção do Subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Francisco de Assis. Foram editados 11.000 exemplares desse LP. Segundo a equipe do CPC da UNE, em setembro de 1962, foi editado mais um disco, composto das faixas *Comprador de Votos* e *Punta del Este*, e em 1963, estava em fase de conclusão o LP *Auto dos 99%* - versão musical da peça que leva o mesmo título. O CPC da UNE também participou de eventos como a Noite de Cultura Popular, no auditório da união estudantil, em 17 de setembro de 1962; da Primeira Noite de Música Popular Brasileira, em 16 de dezembro de 1962 e dos festivais de cultura popular ocorridos em 1963. Segundo os redatores do jornal *O Metropolitano*:

O I festival de cultura popular, realizado segunda-feira, 17, na sede da união nacional dos estudantes, reuniu quase mil pessoas.

Há um ano, o centro popular de cultura era uma sigla – uma idéia na cabeça de um grupo pequeno de rapazes e moças, mas o gérmen fez a palma: e hoje a sigla é um estandarte que o povo carrega (*O Metropolitano*, 19/09/1962).

O CPC da UNE aproveitava esses festivais para vender suas produções, neles também eram apresentados jograis e declamação de poesias por pessoas convidadas ou por centros populares de cultura das universidades. Era na verdade um encontro, como revela a reportagem acima citada, um momento no qual os intelectuais, artistas e estudantes entravam em contato com as idéias e as práticas dos centros culturais. A gravação e distribuição do LP *O povo Canta* demonstrou que a música popular, para os cepecistas, deveria ser uma forma de comunicação com as camadas populares, capaz de situá-las em relação aos problemas vigentes

Em 1961, na área cinematográfica, foi construído um longa metragem intitulado *Cinco Vezes Favela*. Esse filme era composto por cinco episódios: *Um favelado*; *Zé da Cachorra*; *Couro de Gato*; *Escola de Samba*, *Alegria de Viver*; *A pedreira de São Diogo*. Em fevereiro de 1963, Cacá Diegues, que dirigiu o quarto episódio, definiu o filme da seguinte maneira:

“Cinco Vezes...” é um filme realizado pelo CPC e, como tal, representa dentro do movimento do *Cinema Novo* uma área particular de pensamento, uma área politicamente conseqüente e disposta a instaurar na cultura brasileira uma nova experiência. Por isso mesmo, é um filme representativo de um grupo e de um movimento coletivo estabelecido não em termos estéticos, mas em termos políticos. Não é resultado de uma “escola” ou de uma academia de estilo, mas de um movimento cultural que, antes de o ser, é político (Grifo do autor) (*Movimento*, 1963).

Diegues, embora tenha considerado o filme deficiente e sem grandes efeitos de bilheteria, não desconsidera a resposta que ele dava ao desejo de interferência transformadora na realidade brasileira. O autor concluiu, no sentido político, que esse longa metragem seria uma experiência de cinema popular, ou seja, cinema para as massas.

Outro filme que acabou não sendo concluído pela entidade cepecista foi *Cabra marcado para morrer*. Eduardo Coutinho, responsável pela edição chegou a filmar algumas cenas da viúva de João Pedro Teixeira, líder nordestino das Ligas Camponesas assassinado em 1962. Todavia, com o golpe militar em 1964, Coutinho não pode continuar as gravações²⁴. O CPC da UNE, conforme o relatório, já mencionado, também exibia filmes e os debatia em sindicatos.

²⁴ Dezesete anos depois, Eduardo Coutinho concluiu esse filme, retomando algumas cenas filmadas que foram recuperadas e partindo em busca dos personagens das filmagens de 1964.

Consta, entre as publicações do grupo, o conjunto de obras *Cadernos do Povo Brasileiro* e os três volumes de *Violão de Rua*, além de um conjunto de obras de literatura de cordel e a série *Reportagens*. Os Cadernos foram organizados pelo isebiano Álvaro Vieira Pinto e Ênio Silveira, presidente da Editora Civilização Brasileira, responsável pela publicação dos livros que tinham formato de bolso. Para Silveira que na época era militante do PCB na época, com “tiragens de 20 mil exemplares, muito significativas em 1963, esses pequenos volumes eram lidos e discutidos em centros acadêmicos, debatidos *no e com* o CPC, e exerceram significativo papel conscientizador”- Grifo do autor. (BARCELLOS, 1994, p.12).

Referimos-nos, anteriormente, à crítica feita por Marilena Chauí as volumes mencionados no parágrafo acima. Segundo o depoimento citado de Ênio Silveira essa coleção era lida e discutida entre os universitários, sendo assim, os Cadernos colaboraram para aguçar entre a classe intelectualizada debates em torno das questões emergentes. Apesar de fazerem parte das produções do CPC, nem todos os autores faziam parte da entidade cepecista. Em relação aos poemas de *Violão de Rua*, alguns deles, antes de terem sido editados, foram lidos em sindicatos e na Central do Brasil para que operários e populares pudessem dar suas opiniões.

Das ações que o CPC da UNE participou permitindo que seu trabalho ficasse conhecido em várias regiões brasileiras podemos destacar a UNE-Volante. A excursão promovida pelos estudantes fazia parte da campanha em prol da reforma universitária. Durante três meses do ano de 1962, a diretoria da UNE e os artistas do CPC viajaram pelas capitais brasileiras, exibindo peças e documentários, vendendo livros e discos, apresentando shows e promovendo assembléias, tudo isso com o objetivo de problematizar questões sobre o acesso às universidades, a política imperialista, as condições de vida dos trabalhadores brasileiros e a economia nacional.

Para a historiadora Sandra Pelegrini, o “alcance da UNE-Volante está relacionado ao trabalho de propaganda efetuado principalmente através do teatro, pois este conseguia atingir o público estudantil que não se compatibilizava com as discussões políticas desenvolvidas nas assembléias” (1997, p.48). Por conseguinte, o trabalho dos cepecistas era de extrema importância, uma vez que os artistas colocavam a arte a serviço de uma campanha, fazendo do teatro um meio de politizar o público presente nas universidades. Para o CPC, a participação nas atividades promovidas pelo movimento estudantil vinham de encontro à sua proposta de ampliação do público, pois ao percorrer várias cidades brasileiras os artistas

puderam entrar em contato com espectadores que talvez jamais teriam acesso às suas encenações, caso o grupo se limitasse a ficar no Rio de Janeiro.

Com a UNE-Volante, o grupo cepecista serviu de estímulo para que fossem organizados, em vários estados do país, centros populares de cultura. Tivemos contato com textos e documentos do CPC de São Paulo e do CPC do Paraná, embora nem todos os que se formaram posteriormente tivessem a mesma estrutura do CPC da UNE, sediado no Rio de Janeiro. José de Oliveira Santos publicou na edição nº39 da Revista Brasiliense, em 1962, o artigo intitulado “*Mutirão em Novo Sol*” no 1º Congresso Nacional de Camponeses. No artigo o autor abordou a experiência teatral do Centro Popular de Cultura de São Paulo durante dois acontecimentos que marcaram a discussão dos camponeses frente aos problemas relativos à reforma agrária: Primeira Conferência de Lavradores do Estado de São Paulo e o Primeiro Congresso Nacional de Camponeses em Belo Horizonte.

A entidade cepecista, na visão de Santos, foi criada com a “finalidade de estabelecer uma ligação mais efetiva entre os intelectuais e artistas e as grandes massas populares” (SANTOS, 1962, p.173). Partindo dessa intenção, destacou a participação do grupo na encenação da peça *Mutirão Em Novo Sol* na 1ª Conferência de Lavradores do Estado de São Paulo. Texto teatral que trata do levante dos camponeses em Santa Fé do Sul, liderados por Jofre Corrêa Neto. Santos observou que a peça escrita por uma equipe de cinco autores, foi apresentada num tablado improvisado diante de aproximadamente 600 camponeses durante a Primeira Conferência de Lavradores do Estado de São Paulo.

O autor em tela, enfatizou que o trabalho não consistiu somente na encenação, visto que antes do espetáculo os artistas realizaram uma pesquisa com o público na tentativa de que através dos depoimentos, expressassem os problemas enfrentados pelo homem do campo. Santos, revelou que a reação da platéia no início da encenação era de desconfiança, após esse primeiro contato visual o público passou a se identificar com a problemática, comentando, rindo, gritando, vaiando e chorando conforme as aparições das personagens. Salientou também que não eram somente os camponeses que interagiram com a atuação teatral, os artistas também se contagiaram com a apresentação e, no final do espetáculo eles se abraçavam como se fossem velhos companheiros e comentavam as falas e as passagens do texto.

O autor, ao mesmo tempo, relatou que a mesma peça foi apresentada no 1º Congresso Nacional de Camponeses, em Belo Horizonte, no dia 16 de novembro de 1961, diante de uma platéia de quatro mil pessoas aproximadamente. Juntamente com a encenação

seria aplicado um questionário-pesquisa pela equipe de sociologia do CPC. O saldo positivo dessas duas experiências foi registrado pelo autor como sendo um fato muito importante para a arte teatral, pois através delas surgem “as grandes possibilidades do teatro enquanto instrumento de extensão e elevação culturais” (SANTOS, 1962, p.175).

Em 1962, na edição 42 da Revista Brasiliense, também foi publicado um artigo relatando a atuação do Centro Popular de Cultura em São Paulo. Nele, o autor, E.C.N., destacou que essa companhia não fazia da arte um meio de divertir o público, os atores exprimem em termos de arte os pontos de vista do público em face do problema da vida, levando as próprias camadas populares a participar da vida e da criação artística. Para o autor o que houve de original no primeiro espetáculo dessa entidade é o fato da “atitude da platéia que se sentia integrada com os artistas, os quais formavam com ela um corpo só” (E.C.N., 1962, p.141).

Um exemplo descrito no texto para demonstrar a inovação do trabalho artístico cepecista é a representação da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, por operários do Centro Popular de Cultura de Santo André. Para o autor essa interação artista/povo transformava essa entidade num porta-estandarte de um novo tipo de cultura que estaria em formação no país.

Tudo isto faz pressentir o aparecimento de um novo tipo de cultura, cultura popular, cultura viva, ligada à solução dos problemas do nosso País e aos ideais de paz e felicidade pelos quais aspira toda a humanidade. Cultura que é a expressão da luta do nosso povo pela erradicação da miséria e do atraso em nossa terra (E.C.N., 1962, p.142).

Em depoimento a Jalusa Barcellos, Gianfrancesco Guarnieri teceu algumas considerações sobre o trabalho do CPC paulista, destacando que o grupo que se formou em São Paulo não possuía ligação com a UNE. Já em relação ao Partido Comunista, observou que materialmente esse partido não ajudava em nada e que a ligação acontecia através de debates e encontros. O dramaturgo ainda comentou que as realizações dos cepecistas, nesse estado, ficaram limitadas a algumas atividades, como apresentações teatrais e exposições artísticas, devido ao forte trabalho que o Teatro de Arena fazia.

A fundação do Centro Popular de Cultura do Paraná (CPCP) ocorreu em fevereiro de 1962, logo após a primeira UNE-Volante. Formada por universitários, jornalistas, advogados e professores a entidade destinava-se a elevar o nível de conscientização e cultura

das massas. Em seu estatuto, a entidade destacou as atividades que seriam realizadas a fim de desenvolver o potencial cultural do povo.

- a) Promoções culturais nos setores teatral, cinematográfico, musical de artes plásticas, científico e outros.
- b) Formação de quadros destinados a interpretar, sistematizar e transmitir os múltiplos aspectos da cultura popular.
- c) Promoção e incentivo da educação de crianças e adultos.
- d) Campanhas e movimentos que visem a melhoria das condições de vida do povo brasileiro (Estatuto do Centro Popular de Cultura do Paraná, s/d).

O CPC do Paraná realizou em 1962 um curso de arte dramática, patrocinado pelo Teatro Guaíra e ministrado pelo ator Joel Barcelos, do CPC do Rio, e pelo diretor e cenógrafo Gianni Ratto. A instituição também montou seis peças de seu diretor Walmor Marcelino e um seminário de dramaturgia, no qual foram discutidos vários textos nacionais e internacionais. Foi firmado um convênio entre o CPCP e a União Paranaense dos Estudantes (UPE), o que colaborou para a mudança de repertório. Desde então, a entidade cultural começou a encenar peças como *Auto dos 99%* e *Não tem imperialismo no Brasil* em bairros de Curitiba, grêmios estudantis, praças públicas, diretórios acadêmicos e cidades do interior.

No ano de 1963, o CPC do Paraná criou a Primeira UPE-Volante que circulou em várias cidades paranaenses levando repertório político, jogral e teatro de fantoches. A entidade destacou em um dos seus documentos que o povo quase não acompanhava o sentido das apresentações, o que levou esse grupo a priorizar o teatro de bonecos, pois na visão de seus integrantes, como salientou Ana Carolina Caldas (2003), poderia fazer com que o público sentisse aquilo que estava sendo encenado, mesmo não entendendo as mensagens expostas.

Os centros populares de cultura criados em vários estados brasileiros, após a caravana da UNE-Volante, colaboraram para que surgissem vários projetos de arte e de educação na defesa de uma cultura nacional e popular. Esses núcleos culturais procuraram estabelecer ações conforme a realidade política e social de suas regiões, assim enquanto alguns centros estavam mais ligados às associações estudantis como o CPC de SP, outros como o de Santo André estava atrelado aos sindicatos, e outros como o CPC do PR que além de universitários tinha no seu seio professoras primárias e até pessoas de origem camponesa.

Podemos concluir que a formação de centros populares de cultura foi uma das conquistas do CPC da UNE, o qual tinha como meta aumentar cada vez mais seu público e possibilitar ao povo organizar-se culturalmente e politicamente diante da realidade brasileira. As diferenças entre esses grupos culturais, não demonstram a incapacidade de reprodução das atividades realizadas pelos cepecistas do Rio de Janeiro, ao contrário, demonstra as influências regionais nas práticas culturais e o debate em torno da questão da cultura popular, uma vez que as pessoas que integravam esses grupos possuíam concepções ideológicas diversas.

2.3 A CULTURA POPULAR EM PAUTA

Durante o período de atuação, o CPC da UNE tornou-se bastante heterogêneo no que diz respeito ao conceito de arte. Seria impossível traçar todas as idéias que fizeram parte do dia-a-dia dessa entidade. Mesmo assim, resolvemos destacar as concepções sobre arte e cultura de alguns integrantes cepecistas, com a finalidade de trazermos à tona o debate que se processava no interior da entidade. Como o CPC realizou atividades conjuntas com a UNE, também procuramos ressaltar o ponto de vista a esse respeito da Ação Popular, corrente política da qual fazia parte a diretoria da entidade estudantil naquele momento. Julgamos que posicionamentos expressos por esses cepecistas e pela AP contribuíram para direcionar as práticas concretizadas pela equipe no decorrer de sua existência.

O desprezo pelo estético e a dedicação exclusiva ao discurso político foram elementos que estiveram presentes na trajetória cepecista segundo palavras de Oduvaldo Viana Filho²⁵, principalmente durante o período que Carlos Estevam Martins foi diretor da entidade. Membro do ISEB, com formação em sociologia, esse intelectual redigiu o artigo *Por uma arte popular revolucionária*, publicado na revista *Movimento* em maio de 1962, no qual teceu concepções acerca da arte popular revolucionária, que na sua visão, deveria ser a posição a ser levada à prática pelo CPC da UNE.

²⁵ Essa concepção encontra-se na entrevista de Oduvaldo Vianna Filho concedida a Luís Werneck Vianna e está transcrita em PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: Teatro-Televisão-Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

É importante ressaltar que em vários momentos desse artigo, Martins empregou termos que transferia a fala à entidade cepecista e não para si mesmo, como por exemplo: “As posições assumidas pelo Centro Popular de Cultura”, “Os membros do CPC optaram por ser povo”, “Para os artistas do CPC”, “do ponto de vista do CPC”, como se estivesse falando em nome do grupo. Na época em que escreveu o texto, Martins era diretor do grupo, portanto, nada mais natural do que se colocar como porta-voz dele. Mas é válido destacar que a concepção de Martins não era comungada por todos os cepecistas, como nos revelou João das Neves:

É importante que se desfaça um grande equívoco. Normalmente, as pessoas avaliam o CPC a partir de um documento escrito por Carlos Estevam Martins, em que ele coloca a sua posição e a da corrente que ele liderava, no que diz respeito à arte popular revolucionária etc. Ora, esse documento era para discussão interna e nunca pretendeu ser um manifesto do CPC. Mas, como a maioria dos documentos foram queimados, os ‘pesquisadores’ passaram a tirar ilações apenas dali. Veja bem: eu, particularmente, sempre achei meio furada aquela visão de arte popular. Quer dizer, era a visão de um homem profundamente inteligente, mas um intelectual de gabinete, que via as coisas de fora para dentro, sem mergulhar nos acontecimentos, sem tirar deduções mais ricas e mais profundas (BARCELLOS, 1994, pp.262-263).

O artigo de Martins, mais conhecido entre os pesquisadores como *Anteprojeto do Manifesto do CPC* constrói uma análise sobre duas formas de arte que estariam ligadas ao povo, mas que teriam sido descartadas pelo CPC na sua produção artística: a ‘arte do povo’ e a ‘arte popular’. A primeira se constituía através da afinidade entre o artista e a massa consumidora, sendo esta arte um produto de comunidades economicamente atrasadas. A segunda foi definida como arte de passatempo e o artista estaria numa outra realidade social, se diferenciando do público.

Na concepção de Martins, essas duas formas artísticas não mereciam usar os termos ‘povo’ e ‘popular’, pois tais comunicações não expressavam o povo na sua essência, conformando-se e atuando passivamente ao lado de uma arte destinada aos círculos culturais não populares, cujo interesse era manter a população imobilizada e inconsciente. Sendo essas artes rejeitadas pelo CPC, o caminho era encontrar uma forma de expressão cultural que representasse uma ação que fosse identificada com o povo e que ao mesmo tempo designasse uma posição para o artista ao lado dessa massa. Com base nesses ideais o caminho encontrado foi o da ‘arte popular revolucionária’.

Para Martins a arte deveria incitar no espectador o desejo de lutar por transformações na estrutura vigente do país. O conteúdo e a forma teriam que ser eficazes na comunicação com o público, pois por meio destes o povo passaria a ter conhecimento da sua verdadeira realidade e das condições que lhe causavam opressão. Ao enfatizar que fora do teatro político não havia teatro popular, Martins determinava sua linha de atuação teatral. Defendeu no artigo *Por uma arte popular revolucionária* (revista *Movimento*), um teatro que falasse das questões humanas a partir de uma perspectiva política e revolucionária, contribuindo para a vitória do povo sob as condições que o cercavam na miséria.

Aí está porque afirmamos a necessidade de centralizarmos nossa arte na situação do homem brasileiro posto diante do duplo desafio de entender urgentemente o mundo em que vive, o ser objetivo da nação em suas estruturas, em seus movimentos, em suas tendências e virtualidades, e de munir-se da vontade, dos valores e dos sentimentos revolucionários e de todos os elementos subjetivos que o habitem a romper os limites da presente situação material opressora (MARTINS, 1962).

No que diz respeito à função do artista e do intelectual, Martins destacou as suas posições de vanguarda, ao propor que esses criassem estratégias para instruir o público acerca dos problemas que atingiam a sociedade brasileira. Para o sociólogo, a missão dos artistas seria educar o povo, visto que acreditava que através dessa consciência, o povo, seria capaz de emancipar-se. O artista, apesar de não pertencer necessariamente aos quadros da classe explorada, deveria, na sua opinião, optar por ser povo. Para Martins (1980) apesar de se fazer povo, eles, artistas, consideravam-se uma parte privilegiada no meio dessa massa popular por terem tido acesso à compreensão de uma porção de coisas, e em decorrência, seu dever era o de tentar transmitir isso àqueles que não tiveram as mesmas condições e oportunidades. A arte popular revolucionária, para o autor em pauta, tinha como proposta educar, conscientizar e iluminar o público, transformando-o num sujeito politizado.

Em que consiste a popularidade por meio da qual se salva a nossa arte? Nossa arte se populariza porque repudia a métrica e a ótica do ego da arte alienada e ambiciona, ao contrário, intensificar em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social; busca investi-lo na posse dos valores comuns e das aspirações coletivas, consolidando assim sua inserção espiritual no conjunto dos interesses comunitários.

A popularidade de nossa arte consiste por isso em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que a produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo, por fim, o autor politizado da pólis (MARTINS, 1962).

Uma das maiores críticas dirigidas ao CPC da UNE foi à ênfase que Martins ofereceu ao conteúdo da obra artística. José Arrabal, ao referir-se à arte popular revolucionária, destacou: o “que lhe importa é dizer e expressar, não importa como” (1983, p.132). Martins, em seus textos e depoimentos, salientou por várias vezes a importância do conteúdo, chegando a revelar que a filosofia dominante no CPC era que a forma não interessava enquanto expressão do artista, mas enquanto possibilidade de comunicação efetiva com o público ao qual se dirigia. Como não considerava exigências em termos de criação estética, o que se esperava dos artistas, na sua concepção, era a criação artística como meio de comunicação e politização. Vale enfatizar que a idéia de arte popular revolucionária, defendida por Carlos Estevam Martins, era uma das várias idéias sobre cultura popular existente no interior da entidade cepecista.

Na primeira parte do livro *A questão da cultura popular* (1963), Martins afirmou que a “cultura popular é uma forma legítima de trabalho revolucionário na medida em que tem por objetivo acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade” (MARTINS Apud FÁVERO, 1983, pp.34-35). Ao atribuir um valor revolucionário à cultura popular, destacou que sua finalidade seria aumentar o nível de compreensão da massa, possibilitando uma atuação política capaz de romper com a estrutura vigente. Aquilo que ele chamou de consciência revolucionária permitiria unir em torno de uma mesma luta, interesses de diferentes grupos sociais.

Por conseguinte, para o primeiro presidente cepecista, a obra de arte atuaria no povo como instrumento de conscientização, fazendo-o emancipar-se. É nesse contexto que o termo politização ganhou espaço nos discursos construídos pelo CPC da UNE. Politizar os setores populacionais era oferecer-lhes consciência política e incitar neles um espírito de coletividade, pois, para esse intelectual, a cultura popular teria que unificar os interesses imediatos do trabalhador individual com os interesses da classe operária e nessa mesma dialética unificar os interesses da classe operária com os interesses de todo o povo (MARTINS Apud FÁVERO, 1983, pp.40-41).

Martins concebia a arte como um instrumento de transmissão de informações, por este motivo deveria estar a serviço de um projeto político. Embora artistas como Vianinha, João das Neves, Francisco de Assis e Ferreira Gullar fossem contrários a essa idéia, as atividades culturais durante o período que Martins esteve à frente da organização cepecista foram direta e indiretamente influenciadas por essa concepção.

Entre os trabalhos realizados em 1962 e que corroboram com a visão de Martins em relação à função da arte, podemos citar a Caravana UNE-Volante, a Campanha

pela Reforma Universitária, a qual consistiu na apresentação da peça *Auto dos 99%*, em faculdades do estado da Guanabara, na época da deflagração da greve e o Esclarecimento Popular, mobilização ocorrida em setembro e outubro, no qual o CPC da UNE através de espetáculos, músicas, livros e debates levou ao povo da Guanabara às teses nacionalistas e democráticas formuladas nos congressos estudantis. O referido período foi, ainda, marcado pela mobilização da intelectualidade por meio de discussões editadas na Revista *Movimento* e no jornal *O Metropolitano* e pela difusão de centros culturais nos espaços acadêmicos.

Diferentemente de Martins, que defendeu a arte popular revolucionária e desprezou, no sentido popular, qualquer outra manifestação, Oduvaldo Vianna Filho, com sua experiência como ator e autor de peças²⁶, avaliou constantemente o próprio trabalho e do grupo a que pertencia. Em depoimento à Jalusa Barcellos, Cacá Diegues, ao se referir à Vianinha, revelou que este artista era um semeador de vontade e de criação, um entusiasta. Martins, em depoimento, à mesma autora, também o reconhece como uma figura marcante do grupo cepecista:

Mas há um detalhe do CPC que precisava constar em ata e que, na falta de uma, faço questão de registrar aqui: sem o Vianinha não teria havido o CPC! Ele foi a alma do negócio. A sua capacidade de trabalho, a sua dedicação e entusiasmo eram avassaladores. Sem Vianinha, não haveria CPC! São pessoas com as características dele que fazem a História. Sem a sua personalidade, e a sua ingenuidade, sem o seu altruísmo e, também, sem o seu passado, já que ele também tinha prestígio, nada daquilo teria existido! (BARCELLOS, 1994, p.92).

No texto *O artista diante da realidade*²⁷, Oduvaldo Vianna Filho definiu a arte como sendo uma “transmissão de vivências, emoções, relações, representações e valores, as quais se incluem no aparelho imediato de conhecimento com que enfrentamos a realidade – desenvolvendo nossa capacidade de reagir sobre ela, nossa capacidade de inteli-la e

²⁶ A primeira experiência de Vianinha no teatro foi como ator no Teatro Paulista do Estudante. Ao ingressar no Teatro de Arena de São Paulo em 1956, o jovem artista participou do elenco de várias peças e impulsionou sua carreira como dramaturgo. Enquanto membro do Arena atuou nas peças *Escola de maridos*, de Molière; *Dias felizes*, de Claude André Pugget; *Marido magro, mulher chata* e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; *Enquanto eles foram felizes*, de Vernon Sylvain; *Juno e o Pavão*, de Sean O’Casey; *Só o faraó tem alma*, de Silveira Sampaio; *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Chapetuba Futebol Clube*, de sua autoria e *Gente como a gente*, de Roberto Freire. Além disso, escreveu as peças *Bilbao, via Copacabana* e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*.

²⁷ Esse texto está transcrito no livro PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: Teatro-Televisão-Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Não possui título e nem data. Peixoto acredita que ele tenha sido escrito por Oduvaldo Vianna Filho em 1960 durante essa temporada do Teatro de Arena no Rio de Janeiro que uma parte dos artistas dessa companhia resolveu permanecer na cidade e iniciar as atividades culturais que dariam início ao Centro Popular de Cultura da UNE.

representá-la” (Apud PEIXOTO, 1983, p.66). Vianinha concebia a arte como um meio capaz de proporcionar ao público, condições para que pudesse entender a realidade e se posicionar perante ela. Dessa forma, a arte, na sua perspectiva, deveria buscar sua forma e seu conteúdo no que existe efetivamente, contribuindo assim para uma maior intervenção do homem nos assuntos que lhe seriam próprios.

Na concepção de Carlos Estevam Martins a arte deveria ser colocada a serviço da luta revolucionária, por isso a mensagem deveria ser priorizada, uma vez que essa mensagem tem o intuito de transformar o espectador num militante político. Pretendendo iluminar e mobilizar o público, as expressões culturais, para este intelectual, teriam que provocar no indivíduo um espírito de coletividade e transformá-lo no “autor politizado da pólis” (MARTINS, 1962).

Diante do exposto, para Martins, a arte popular é compreendida como ação revolucionária. Oduvaldo Vianna Filho, diferentemente de Martins, estava pensando a arte como manifestação daquilo que o povo estava vivenciando, ou seja, a arte representando a realidade do povo. A questão do popular para Vianinha, figura-se no sentido de valorizar, nas expressões artísticas, as condições sociais, políticas, culturais e econômicas do povo brasileiro, levando às camadas mais pobres instrumentos culturais que poderiam ajudá-las na elevação de sua consciência.

No período que integrava o CPC da UNE, Vianinha registrou por meio do artigo *Do Arena ao CPC*, texto publicado na revista *Movimento* em outubro de 1962, que a arte era “um conjunto de manifestações da sociedade refletindo sobre sua existência” (1962, p.33). Para o dramaturgo, a arte era um meio de representar as condições da população brasileira, servindo de canal de informação e libertação. Sendo ela uma manifestação popular, deveria problematizar questões que fazem parte da realidade cultural, política, social e econômica do povo.

Durante o período que atuou no CPC da UNE, Vianinha escreveu a peça *Brasil-Versão Brasileira*, participou da redação do *Auto dos 99%* (1962), texto que teve a participação de outros integrantes cepecistas, escreveu *Filho da Besta Torta do Pajeú* (1963), conhecida também como *Quatro Quadras de Terra*, e ainda *Os Azeredo mais os Benevides* (1964). Em relação aos ensaios dessa última peça, Rosângela Patriota (1999) revelou que foram interrompidos com o golpe militar, pois a UNE foi colocada na ilegalidade e sua sede incendiada. Em compensação, durante a atuação cepecista, as demais peças foram encenadas em sindicatos, praças públicas e universidades.

Vianinha era um dos diretores do Grupo de Trabalho Repertório, encarregado da produção de peças teatrais e argumentos a serem representados pela entidade cepecista; dirigiu a peça *Eles Não Usam Black-tie*; compôs com outros colegas a música *Comprador de Votos*, que fez parte de um dos discos lançados pelo CPC da UNE; participou da montagem ao lado de Ruy Guerra do quarto episódio do filme *Cinco Vezes Favela* e fez parte da caravana UNE-Volante.

Outro posicionamento que difere do de Martins, foi expresso por Ferreira Gullar - presidente do CPC da UNE, em 1963. No depoimento a Barcellos, Gullar destacou que o seu primeiro contato com a entidade ocorreu quando Leon Hirszman²⁸ o procurou na Fundação Cultural de Brasília pleiteando uma verba:

Nesse encontro, o Leon me detalhou o que era o CPC, o que ele pretendia, como eles estavam se organizando, e eu achei tudo muito interessante. Tanto mais porque eu vinha de uma experiência de vanguarda e essa experiência tinha chegado a um verdadeiro impasse. Nesse exato momento, eu tinha parado com tudo e estava meditando, pensando sobre o problema da poesia, da minha poesia, e que rumo devia tomar. Então, quando surgiu a idéia do CPC, comecei a observá-la melhor e também porque, a essa altura, eu começava a me preocupar com os problemas socioculturais do Brasil. Antes eu vivia fechado no universo literário (BARCELLOS, 1994, pp.209-210).

A aproximação efetiva, todavia, entre Gullar e o CPC aconteceu quando Vianinha propôs que o poeta construísse um poema que serviria de roteiro para uma peça. O poema é *João boa morte, cabra marcado para morrer*, editado em julho de 1962 e vendido em vários estados em forma de folhetim, e que também fez parte do primeiro volume da publicação *Violão de Rua*.

Tanto no relatório produzido em 1963 pelo Centro Popular de Cultura quanto no depoimento desse poeta a Barcellos, é possível perceber que a partir da saída de Carlos Estevam Martins da diretoria do CPC da UNE e da posse de Gullar, as atividades culturais da entidade passaram a ser reavaliadas. Além do fato mencionado, ficava evidente a frustração da equipe, a qual percebeu, por exemplo, que a apresentação de teatro com operários tinha fracassado, devido à ausência de instrumentos de apoio mais sensíveis a esses trabalhadores e à estreiteza de visão da realidade. Fator que, mais tarde, colaborou para o amadurecimento do grupo.

²⁸ Leon Hirszman nasceu no Rio de Janeiro em 1937. Em 1960 participou na produção cinematográfica da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho. Foi um dos fundadores do Cinema Novo e do CPC da UNE onde trabalhou no roteiro e na direção de Pedreira de São Diogo em 1962, um dos cinco episódios do filme *Cinco Vezes Favela*.

Gullar, antes de tudo, era um artista e isso influenciava sua concepção cultural, pois retirava a teoria da própria prática, diferentemente de Martins. As posições do poeta se aproximavam das teses de Vianna, e no momento em que foi escolhido para presidente do CPC da UNE, afirmou no depoimento à Jalusa Barcellos que os artistas não queriam “que o CPC se tornasse uma coisa dogmática, com uma teoria fechada e que tivesse que se ater àquela teoria, como se fosse uma camisa-de-força” (BARCELLOS, 1994, p.213).

As concepções de Ferreira Gullar sobre cultura estão presentes em sua obra *Cultura posta em questão* (1965). Na obra, o autor abordou temas que geraram intensas discussões na primeira metade da década de 1960. Para o artista em questão, o que define a cultura popular é a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de manutenção, como de transformação social.

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[...]É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura sócio-econômica e, conseqüentemente, no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária (GULLAR, 2002, p.23).

Partindo dessa concepção, a qual olha a cultura popular como a própria consciência revolucionária, os artistas deveriam se posicionar diante da realidade e assim suas obras deveriam buscar uma forma mais eficiente de exercer a ação sobre a realidade. Na elaboração de um trabalho de cultura popular, Gullar acreditava que um dos problemas era como alcançar o povo, quais meios práticos deveriam ser utilizados para comunicar-se com o público que desejava atingir. De acordo com o artista, somente a produção de obras dirigidas às classes operárias não daria condições da cultura popular se ampliar e se aprofundar. O que deveria ser feito então é desenvolver atividades culturais junto ao povo:

...é necessário desenvolver uma ação mais próxima da massa, não apenas produzindo obras “para” ela como procurando trabalhar “com” ela, visando tanto desenvolver, nela, os meios de comunicação e produção cultural, como obter, nesse trabalho, um conhecimento mais objetivo de determinada comunidade que permite maior eficácia na laboração da obra que seja dirigida à massa (GULLAR, 2002, p.26).

Corroborando com o exposto por Gullar, Vianinha, promulgava que as “peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhe dão meios para a compreensão” (VIANNA FILHO, 1962, p33). Por esta razão, era preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo, com formas já consagradas pela percepção popular. Sendo assim, os artistas deveriam buscar no povo a inspiração para suas obras. Tal concepção de cultura popular, presente nas teorias de Vianinha e de Gullar, ganhou forças durante a gestão desse último na diretoria da entidade cepecista e pode ser observada na pretensão do grupo em criar núcleos de cultura popular²⁹.

Ao descrever o conceito de arte popular revolucionária, no artigo *Por uma arte popular revolucionária*, Martins descreve a sua concepção sobre a arte do povo. Para o autor, a arte seria produto das comunidades economicamente atrasadas, principalmente de regiões rurais e urbanas que não acompanharam o avanço industrial. Na obra em tela, Martins destacou que o nível de elaboração dessa manifestação cultural é primária, sendo ela ingênua e retardatária. Partindo desse pensamento, é possível deduzir que Martins recusa toda e qualquer expressão que venha dessas comunidades. Em contrapartida, propõe que sejam levadas ao povo informações, por meio da arte, que pudessem contribuir para um novo posicionamento diante da realidade. Na visão desse intelectual, isso seria o trabalho da arte popular revolucionária.

Outro exemplo que mostra a posição de Martins frente ao trabalho junto com o povo, está presente em seu depoimento, transcrito em *Arte e Revista* (1980), no qual citou o projeto cepecista de Universidade Popular. Martins registrou, que o programa do curso e as primeiras aulas que foram escritas para este projeto foram elaboradas pelos melhores economistas, sociólogos e historiadores do Rio de Janeiro, e depois reescritas em linguagem popular pelos intelectuais do CPC da UNE. Percebe-se, então, que não foi realizado nenhum trabalho prévio com a população que faria parte do projeto. Acreditamos, portanto, que na visão desse artista o popular estava relacionado com a questão de se chegar até o povo e não produzir com o povo.

A tese de trabalhar junto com as massas está presente no relatório do CPC da UNE, produzido em 1963, época que Martins já estava afastado da entidade. No documento em pauta, a equipe procurou mostrar os dois tipos de atuação que realizava. Até aquele momento, as ações teriam se concentrado na “atuação para os grupos sociais”, as quais

²⁹ No Relatório do CPC, a equipe escreveu que pretendia pesquisar quais os bairros do Rio de Janeiro que ofereceriam melhores condições de trabalho para a implantação de núcleos de cultura popular. Através desses órgãos, os cepecista, junto com a população local, descobririam qual era a necessidade do povo e a partir daí eles desenvolveriam atividades culturais e de alfabetização.

consistiam na produção teatral, cinematográfica, literária e musical para as mais amplas massas. A concepção de cultura popular, no sentido de estar falando sobre o povo e não no sentido de estar trabalhando com o povo, que foi priorizada durante a diretoria de Carlos Estevam Martins.

A atuação voltada “para os grupos sociais”, na visão da entidade cepecista, deu-se pela origem do Centro Popular de Cultura junto à intelectualidade e da pobreza das condições econômicas. A “atuação com os grupos sociais”, concebida como a mais importante, teria ocorrido exclusivamente entre os universitários, na ocasião da UNE-Volante e da Campanha pela Reforma Universitária, momento em que vários centros culturais foram fundados em universidades e em capitais brasileiras.

Devido ao fato de que o CPC realizou trabalhos conjuntos com a UNE, envolvendo-se com as campanhas universitárias da época, torna-se necessário ressaltar as teorias culturais da Ação Popular, uma vez que nas diretorias da união estudantil, durante 1961 a 1965, destacaram-se militantes dessa organização política. Diante do exposto, acreditamos que as concepções referentes a cultura popular formuladas pela AP teriam impulsionado a construção de algumas produções cepecistas e também de atividades juntos aos setores sociais.

A Ação Popular elaborou, em 1963, um texto sobre cultura popular, o qual foi distribuído mimeografado aos seus militantes na tentativa de orientá-los sobre essa questão. Nele, a cultura foi apresentada em dois aspectos: cultura no sentido subjetivo e objetivo. A cultura, no primeiro aspecto, apresenta-se como processo de desenvolvimento do sujeito, enquanto que no aspecto objetivo, a cultura se revelada como processo de desenvolvimento do mundo, espaço este a ser transformado pelo homem – aqui se colocam as obras culturais. A partir dessas duas definições a cultura foi compreendida pela AP como “processo histórico pelo qual o homem em relação ativa com o mundo e com os outros homens, transforma a natureza e se transforma a si mesmo” (Apud FÁVERO, 1983, p.16).

Na visão da AP, a cultura como processo de comunicação das consciências teria as seguintes prioridades: a) histórica; b) social; c) pessoal e d) universal. Prioridades essas que caracterizariam a cultura como expressão da consciência histórica real do homem, mediadora da libertação e da realização humana. É nessa direção que a cultura popular assume o significado de abertura das consciências.

É popular a cultura quando é comunicável ao povo, isto é, quando suas significações, valores, ideais, obras, são destinadas efetivamente ao povo e

respondem às suas exigências de realização humana em determinada época, em suma, à sua consciência histórica real. É popular a cultura que leva o homem a assumir a sua posição de sujeito da própria criação cultural e de operário consciente do processo histórico em que se acha inserido (Apud FÁVERO, 1983, p. 23).

A Ação Popular colocava como prioritária a elaboração de uma cultura com o povo e não para o povo, o homem como participante dela e não como mero receptor. A música, o cinema, o teatro, a alfabetização, a arte plástica se transformavam em instrumentos de cultura popular que atuavam no sentido de conscientizar, politizar e organizar o povo. A atuação descrita, deveria ocorrer em vários setores como sindicatos, bairros, ligas camponesas e entidades estudantis. A visão de cultura popular dessa corrente política se aproxima das concepções priorizadas no CPC da UNE durante o período que esta entidade foi presidida por Ferreira Gullar, pois destaca a importância da participação ativa do povo na produção cultural. Diante do exposto, torna-se possível constatar que, nesse prisma, a cultura popular contribuiria para uma formação política e social, o que a qualificaria como meio de emancipação do povo.

Embora o CPC e a UNE tenham caminhado juntos em diversos momentos, há fatos que revelam certo clima de desentendimento entre as entidades, como por exemplo, a censura da peça *A Vez da Recusa* e a não participação dos artistas cepecistas na segunda UNE-Volante. Não obstante tenha sido apresentado em Niterói, no Congresso da UNE, e em Brasília, no Congresso da UBES (União Brasileira dos Estudantes Secundaristas), o texto gerou polêmica entre a diretoria da união estudantil e foi censurado. Em depoimento à Jalusa Barcellos, Martins declarou, que após a encenação da peça, a diretoria da UNE disse não, alegando que tinha um personagem que era presidente da entidade estudantil e que o conteúdo era muito crítico. Apontou também que como o presidente da UNE era da Ação Popular, e este, sabendo da existência de outras correntes políticas no interior da organização estudantil, parecia que era uma crítica dessas outras correntes à posição da AP.

O texto teatral abordava momentos de crise e disputa de poder entre líderes estudantis, ressaltava atitudes irresponsáveis e autoritárias desses jovens e apresentava o movimento dos estudantes e a organização que os representavam como espaço de conflitos e interesses divergentes. A diretoria da UNE que na 24ª gestão era presidida por Aldo Arantes, militante da Ação Popular, pode ter renegado a peça por ela ter um conteúdo que talvez possibilitasse a fragmentação do movimento estudantil e também por acreditar que a peça poderia ser uma estratégia da corrente estudantil e de integrantes do CPC, simpatizantes ou militantes do PCB, para desmoralizar a diretoria atual.

As produções do CPC da UNE nasceram dessas discussões entre artistas, intelectuais e entidades estudantis que buscavam definir, conforme seus interesses, a prática da cultura popular. Portanto, as práticas desse grupo são resultados de lutas que se travaram no campo cultural e político, lutas que geraram distintas concepções e ações, mas que estavam relacionadas ao interesse de levar arte e informação às classes que não possuíam acesso a isso.

3. O MOVIMENTO TEATRAL E A EMERGÊNCIA DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE



Jornal *O Metropolitano*, Ano IV, nº3, 19 de Setembro de 1962

3.1 O CPC DA UNE NO CENÁRIO CULTURAL BRASILEIRO

Quando o homem do povo lhe pergunta: O que sou? O teatro popular só lhe dirá que ele é vontade revolucionária, querer premente de romper com as estruturas dadas.

Carlos Estevam Martins (Março-1961)

É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular.

...Um teatro de criação e não de imitação do real. Um teatro otimista, direto, violento, sátiro e revoltado como precisa ser o povo brasileiro.

Oduvaldo Vianna Filho (Outubro-1962)

O CPC durante o período que atuou no cenário brasileiro realizou várias atividades artísticas voltadas para aquilo que seus integrantes chamavam de libertação cultural, como mostra a imagem de abertura do presente capítulo. O jornal *O Metropolitano*, como órgão oficial da União metropolitana dos Estudantes do Rio de Janeiro, fez menção às ações desenvolvidas por esta entidade, uma vez que a relação entre as organizações estudantis e os cepecistas era muita estreita.

Embora não se tenha uma data precisa da fundação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, como já assinalamos, o que temos são dados de depoimentos de integrantes do grupo, artigos dessa época que fazem menção ao início das suas atividades culturais e alguns documentos da sua equipe de redação que estabelecem certa periodização, pois, com o golpe de 1964, muito da documentação foi destruída. O que procuraremos fazer é discutir outros focos interpretativos sobre a formação do CPC, privilegiando um outro olhar que parte, fundamentalmente, do teatro. O CPC da UNE é fruto do seu tempo, e como tal, pode ser compreendido, a partir das questões que marcaram o cenário brasileiro em fins da década de 1950 e os primeiros anos de 1960.

Com base na documentação produzida pelo CPC da UNE e dos depoimentos de seus integrantes a sua formação, foi resultado do processo de renovação da linguagem teatral ocorrida no interior do Teatro de Arena. É possível pensar também, como uma das influências, o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco. No que diz respeito às concepções ideológicas, o grupo através de seus membros, identificavam-se com as teorias desenvolvidas pelo Partido Comunista Brasileiro e pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). É preciso salientar ainda que as propostas cepecistas só ganharam

forças num ambiente marcado por reivindicações sociais, portanto, acreditamos que o tempo em que à experiência do grupo se manteve tenha favorecido a construção de projetos que tinham como questões centrais tanto a defesa de uma arte nacional quanto uma tentativa de levar cultura para públicos cada vez maiores.

O projeto econômico³⁰ assumido pelo governo de Juscelino Kubitschek (JK), entre os anos de 1956 e 1960, acelerou no Brasil um processo de transformações com importantes desdobramentos na conjuntura política e social dos anos iniciais da década de 1960. O favorecimento desse governo à entrada de capitais estrangeiros introduziu mudanças na economia nacional, bem como maior dependência do capital externo. Esse período também foi marcado pelo crescimento da população urbana, esta, tornando-se numericamente predominante no país. Nas cidades, partidos, como o PCB, discutiam a situação política do país e buscavam se organizar através de alianças entre diversos grupos sociais. Em agosto de 1959, Luís Carlos Prestes, membro desse partido, analisou a postura dos comunistas diante da sucessão presidencial:

As campanhas pela sucessão presidencial despertam para a vida política amplas camadas da população, aceleram o processo de seu esclarecimento e impulsionam o avanço do movimento nacionalista e do movimento operário e democrático.

O quadro da situação política em que se desenrola a campanha eleitoral caracteriza-se pelo choque cada vez mais agudo entre as correntes nacionalistas e populares e os grupos entreguistas e retrógrados que servem ao capital monopolista dos Estados Unidos. (Apud CARONE, 1982, pp.202-203)

O PCB destacava o antagonismo entre aqueles que defendiam os interesses nacionais e populares e os que estavam a serviço do imperialismo estadunidense. Esse discurso esteve presente em várias campanhas realizadas por estudantes, artistas e intelectuais nos meados de 1950. Sobre o governo de JK, Prestes destacou que o mesmo continuava “realizando concessões ao imperialismo norte-americano e recusando-se a atender aos reclamos da maioria da nação no sentido de alterações substanciais na sua orientação política” (Apud CARONE, 1982, p.203).

Durante o período de governo de JK ocorreram mudanças significativas no espaço cultural brasileiro, o que levou os intelectuais e artistas a redigir artigos refletindo

³⁰ Juscelino Kubitschek tornou-se presidente do Brasil em 1955, elaborou o Plano de Metas que previa investimentos nas áreas de energia, transporte, alimentação, educação e indústria de base. Através do slogan “50 anos em 5” pretendia num único mandato trazer o desenvolvimento para o país, privilegiando essencialmente a industrialização. A construção de Brasília, como Distrito Federal foi uma das realizações desse presidente.

sobre a arte brasileira, espaço privilegiado para o debate de temas nacionais. Uma das publicações da época que serviu de veículo de comunicação para aqueles que desejavam debater sobre a realidade brasileira foi a *Revista Brasiliense*³¹. Destacaremos, nessa publicação, alguns dos artigos que se referem especificamente a questões relativas à cena teatral brasileira tentando fazer um acompanhamento das discussões e dos conflitos expressos nos seus artigos.

No artigo *Um teatro brasileiro* (*Revista Brasiliense*, nº12, 1957), Hermilo Borba Filho³² discutiu sentidos da arte teatral na sua relação com o seu público. Para ele o teatro se constituiu numa arte popular desde sua origem e por sua finalidade, por ser elaborada para o público, portanto essa forma artística deveria expressar os anseios da platéia. Sendo assim, o dramaturgo precisaria conquistar a alma do povo, e para isso teria que fazê-lo interessar-se pela arte dramática. A proposta, colocada pelo autor, consistia em colocar essa arte no interior dos diversos segmentos sociais, buscando assim um teatro genuinamente brasileiro, uma arte que representasse a problemática da população em geral, em torno de questões que chamassem a sua atenção e possibilitando uma identificação do povo com aquilo que estava sendo encenado. Diante de tal proposta caberia ao artista uma postura diferenciada no espaço cultural:

Já não estamos mais na época da torre-de-marfim, na qual prevalecia a concepção da arte pela arte. O artista não pode ficar indiferente às aspirações da humanidade, às lutas, ao sofrimento, às alegrias. Não pode ficar apático, fechado em sua arte, burilando palavras e publicando coisas apenas eruditas, sem finalidade. A função do artista é despertar a nacionalidade, expondo os problemas tristes ou os casos alegres sem subterfúgios. (BORBA FILHO, 1957, pp.181-182).

Percebe-se que o autor procurou exaltar a responsabilidade do artista frente às aspirações nacionais. Não se estava falando ainda do “artista engajado” e da “instrumentalização da arte”, expressões bastante difundidas entre os críticos que analisaram o momento histórico do presente estudo. Faz-se referência à elaboração de propostas para formas artísticas que pudessem expressar noções de popular e nacional, lembrando que esses conceitos foram definidos de formas diferentes conforme o tempo e o espaço. Borba Filho pressupõe a necessidade de um envolvimento do dramaturgo com aquilo que realmente

³¹ A *Revista Brasiliense* (1955-1964) tinha publicação bimestral na área de ciências humanas e sociais. Essa publicação era dirigida por Elias Chaves Neto e Caio Prado Junior e sua sede estava localizada na cidade de São Paulo.

³² Fundou o Teatro do Estudante em Recife, em 1945, em 1958 o Teatro Popular do Nordeste, militou com Paulo Freire no MCP, foi editor da Revista Movimento.

represente o anseio e a necessidade da população, colocando-se nessa relação, a questão da nacionalidade: esta aparece como uma consequência do posicionamento do autor teatral, não como ponto de partida.

Haroldo Santiago no artigo *Teatro nacional popular* (*Revista Brasiliense*, nº26, 1959) fez um pequeno balanço sobre as diversas fases pelas quais passou e estava passando o teatro no Brasil. Inicia revelando que sempre existiu teatro no nosso país, e dos espetáculos jesuíticos que se fundamentaram na catequese indígena até o século XX aconteceram mudanças significativas. No século XIX, ocorreu uma nova fase marcada por espetáculos que foram adquirindo feições próprias condicionadas ao meio social; desse período enfatizou a obra dos dramaturgos Martins Pena e Artur Azevedo, os quais, na sua visão, teriam fundado “as bases para um teatro nacional cômico e que veio cair no teatro de revistas” (SANTIAGO, 1959, p.198).

Ao se referir à dramaturgia do século XX, apontou que em suas primeiras décadas o teatro era importado de Portugal e da França, porém foram surgindo às companhias de empresários e atores nacionais seguindo uma linha bastante romantizada e preocupada com o ufanismo. Para Santiago, o teatro brasileiro começou a ter maior validade estética com a vinda de Ziembinski³³, surgindo à geração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O TBC, ao mesmo tempo, que teria impulsionado esteticamente a dramaturgia brasileira, acabou adiando “a construção de um teatro realmente brasileiro, já que estes encenadores trouxeram da Europa toda uma concepção de teatro que nos era socialmente estranho e que necessitaria de algum tempo para ser digerida e transformada em organismo vivo” (SANTIAGO, 1959, p.199). Enquanto isso, o Teatro de Arena de São Paulo, na opinião do autor, teria uma organização diferente das demais organizações teatrais brasileiras, devido às suas intenções ideológicas.

Santiago escreveu que o Teatro de Arena tinha como intenção comunicar-se com um público mais popular, mas infelizmente a instituição falhava, pois para sobreviver financeiramente precisava cobrar ingressos com valores que estavam fora do alcance da maioria da população brasileira. Na sua visão, seria necessário que os sindicatos e outras

³³ Zbigniew Ziembinski nasceu na Polônia em 1908 e faleceu no Rio de Janeiro em 1978. Na Polônia já trabalhava como ator e diretor de peças teatrais. Ao chegar no Brasil em 1941 passou a integrar a companhia teatral Os Comediantes, onde realizou o seu primeiro espetáculo no país, *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, dando início ao Teatro Brasileiro Moderno. Na década de 1950 começou a fazer parte do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Em 1960, dirigiu várias peças para o Teatro Nacional de Comédia, não se desvinculando do TBC. Juntamente com o trabalho de diretor e ator teatral, lecionou aulas em cursos de teatro, fez direção de shows e atuou em telenovelas.

entidades que representavam as classes operárias organizassem grupos teatrais e oferecessem espetáculos a preços mínimos. Para o autor, os anos finais da década de 1950 foram vistos como um momento de renovação teatral e definido pela busca de um teatro de pura expressão nacional.

Em um outro artigo seu, *Teatro e Nacionalismo*, (*Revista Brasiliense*, nº27, 1960), o crítico apontou que as apresentações do Teatro de Arena ainda ficavam restritas a uma minoria de iniciados que se abrigava neste grupo e que por motivos econômicos não poderia levar “aos brasileiros, à grande massa de operários e trabalhadores que constroem o Brasil de amanhã aquilo que lhes pertence de direito” (SANTIAGO, 1960, pp.188-189). Afirmava que um teatro para ser nacional só poderia ser um teatro que apoiasse o proletariado na luta por sua emancipação humana. Para o autor, teatro nacional não era apenas um teatro que abordasse questões sociais, relacionadas à realidade do povo, mas sim um teatro que apoiasse as reivindicações da classe proletária. O sentido nacional de arte para Santiago estaria diretamente ligado com a mediação entre artista e grande massa, por isso a exaltação de alcançar o grande público.

Na segunda metade da década de 1950 a Companhia Teatro de Arena de São Paulo colocou em prática ações que expressavam uma nova forma de fazer teatro. Sua estréia como companhia teatral ocorreu em 1953, e sem lugar fixo, foi obrigada a apresentar seus espetáculos nos locais estipulados pelos contratantes. Em 1955, com sede própria, essa companhia passou a realizar iniciativas que marcaram uma nova fase da dramaturgia brasileira. Mariângela Alves Lima revelou que a “abertura da sala de espetáculos para os acontecimentos culturais da cidade coloca o Arena numa posição original em relação a outros grupos de trabalho” (LIMA, 1978, p.38).

Na busca de ampliar contatos com outras atividades culturais, ocorreu a ligação entre o Teatro de Arena e o grupo amador Teatro Paulista de Estudantes. A partir dessa fusão, jovens atores como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho passaram a fazer parte do elenco efetivo, assumindo a administração do departamento de publicidade do Arena. A presença desses dois jovens contribuiu para que essa companhia se tornasse, na época, um referencial às diversas experiências teatrais que desejavam popularizar a arte dramática entre a população brasileira.

Manoel Tosta Berlinck (1994), assinalou que esses dois jovens se conheceram em 1955, quando foram escolhidos pelas entidades de estudantes secundaristas para criar um projeto de teatro amador que visitasse escolas e sindicatos. Guarnieri era

militante do movimento estudantil quando ingressou no TPE, e avaliou assim sua experiência nesse momento, numa entrevista concedida a Jalusa Barcellos:

Nós concluímos que aquilo que a gente estava fazendo era uma bobagem e reconhecemos nosso desligamento total da grande estudantada. E a gente começou a perceber que a nossa atuação tinha que ser na área cultural...o teatro começou a aparecer como uma possibilidade de organização, um meio de organização nas escolas e nas faculdades. Através do teatro se procuraria discutir a questão social (BARCELLOS, 1994, pp.227-228).

A atuação teatral foi apresentada por Guarnieri como um meio de organização dos grupos sociais, uma vez que o teatro passava a ser compreendido como um espaço de discussão da realidade brasileira. A sua contribuição primeira à dramaturgia nacional foi a elaboração da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, texto criado dentro das discussões do Arena e que num certo sentido determinou o rumo dos acontecimentos posteriores dessa companhia (LIMA, 1978, p.44). Após a estréia da peça em 22 de fevereiro de 1958, Paulo Alves Pinto publicou um artigo na *Revista Brasiliense* elogiando e destacando que ela tivera um especial sabor para os marxistas, pois recolocava a “velha e discutida tese da obra de arte servindo a revolução” (1958, p.181). Acrescentou que a qualidade da obra poderia possibilitar a afirmação de uma intelectualidade artística de esquerda com real valor, sugerindo que ela fosse encenada para os operários, que na sua visão, seriam os reais protagonistas da obra.

Críticos da época, como Décio de Almeida Prado, Delmiro Gonçalves, Paulo Francis e Sábato Magaldi³⁴ discutiram as principais características da peça de Guarnieri e seu impacto na dramaturgia brasileira. Para Francis, em artigo publicado em janeiro de 1960, da *Revista Senhor*, esse autor marcou o despertar daquela geração que buscava no povo a essência da obra de arte. Prado (*Teatro em Progresso*, pp.132-134), definiu-o como um jovem fenômeno, vindo de uma carreira de ator iniciada alguns anos antes no Teatro Paulista do Estudante. Guarnieri recebeu de outros críticos vários elogios por ter construído uma peça que “trouxe para o nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização, com o conhecimento das lutas reivindicatórias de melhores salários” (MAGALDI, 1962 Apud GUARNIERI, 1987, pp.15-16).

³⁴ As concepções desses críticos estão presentes no livro GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-Tie*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987 e foram citadas nesse estudo como aparecem na respectiva obra.

A temática social abordada por Guarnieri e o seu sucesso no Teatro de Arena provocaram um novo ânimo no espaço artístico brasileiro. Um autor brasileiro, falando de uma questão nacional, com uma linguagem que se identificava com a região que abordava e que não utilizava um discurso panfletário e extremista - ao contrário, deixava o público conhecer as razões dos dois mundos em contrastes³⁵. Por isso a peça foi vista pelos críticos já citados como um marco da renovação teatral brasileira. Para Magaldi, o clima de euforia trazido pelo êxito da peça *Eles Não Usam Black-Tie* apressou a criação de seminários de dramaturgia em São Paulo, onde questões relacionadas à dramaturgia nacional seriam discutidas.

Aberto em abril de 1958, dois meses após a estréia da peça de Guarnieri, o Seminário abrangia os seguintes itens: 1) parte prática – a técnica de dramaturgia; b) análise e debates de peças; 2) parte teórica – a) problemas estéticos do teatro; b) características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) estudo da realidade e artística e social brasileira; d) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro. A seleção e o encaminhamento de peças e a divulgação das teses e do resumo dos debates competiriam à Secretaria do Seminário (MAGALDI, 1984, p.33).

O impacto da peça de Guarnieri na produção do Teatro de Arena mostrou que era preciso apostar no autor brasileiro e buscar no cotidiano do povo a inspiração artística. As discussões realizadas nos seminários de dramaturgia favoreceram o trabalho dos artistas em torno de um teatro que abordasse questões vivenciadas pelas diversas classes sociais. Seguindo a linha teatral voltada para as temáticas nacionais, essa companhia encenou entre março a julho de 1959 as peças *Chapetuba Futebol Clube* e *Bilbao, Via Copacabana*, de Oduvaldo Vianna Filho e *Quarto de Empregada* e *Gente Como a Gente* de Roberto Freire. No programa de espetáculo dessa última peça, Augusto Boal destacou que nunca a dramaturgia brasileira estivera tão exuberante, pois agora escreve sobre o Brasil, sobre nossos temas. (Apud VARGAS, 1978, p.15).

Falar sobre o Brasil, encenar as aspirações populares e criar um repertório voltado para as questões sociais tornou-se, portanto, meta de artistas como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Francisco de Assis. Nas produções desses dramaturgos podemos identificar alguns elementos que marcaram a renovação teatral no país,

³⁵ A peça *Eles Não Usam Black-Tie* possuía como temática principal o conflito entre o pai, - Otávio – e o filho - Tião – com respeito a uma ação grevista. O pai defendia a greve, sem medo de perder o emprego, colocando em defesa os interesses coletivos, enquanto Tião, que estava noivo, preocupado com o futuro da sua esposa e do bebê que estava por vir, resolvera furar a greve, contrariando a opinião de seu grupo.

entre eles o crescimento da produção de artistas brasileiros e a preocupação com temas nacionais.

Ainda em 1959, Guarnieri manifestou suas idéias sobre a dramaturgia brasileira no artigo *O teatro como expressão da realidade nacional* (*Revista Brasiliense*, nº25, 1959). Ressaltou dois fatores que incentivaram os artistas a valorizar as temáticas nacionais em suas obras: o primeiro, oriundo do desejo do público em assistir peças que falassem da realidade brasileira, dos problemas que viviam, daquilo que era sensível ao povo; o segundo seria decorrente da criação da lei “dos dois por um”, que determinava a apresentação de um texto nacional após a montagem de dois textos estrangeiros, obrigando as companhias formais a abrirem espaços para novos autores brasileiros.

Em relação aos autores da época, Guarnieri propunha que lutassem contra os empecilhos trazidos pela imaturidade, procurando uma definição mais específica em suas obras. O neutralismo e a atitude reacionária dos artistas eram inaceitáveis para Guarnieri, e o caminho para uma dramaturgia nacional seria a “definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas” (1959, p.124). Na sua visão, o artista deveria se definir como homem, elemento da sociedade e participante ativo em suas lutas, vivendo os problemas de seu povo, aderindo, assim, às reivindicações do proletariado. Essas condições seriam essenciais para alguém que pretendesse escrever com sinceridade e justeza sobre o povo. Mas não adiantaria somente conhecer e conviver com o povo, retratando no palco suas situações e seus anseios, era preciso renovar o público teatral, sair em busca de novas platéias, atingindo as grandes massas, habituando o povo brasileiro a assistir espetáculos. A conquista de um teatro popular para o autor deveria ser feita no terreno político, uma vez que a dramaturgia consistia em:

Fazer um teatro de temas populares, cantando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai a teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidades de uma vez ou outra, realizarmos espetáculos para as grandes massas e na, prática, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro (GUARNIERI, 1959, p.126).

Podemos identificar nas falas de Guarnieri, quando se refere à definição do artista como participante ativo das lutas sociais, a influência da experiência como militante nas entidades estudantis antes da sua efetivação no elenco do Teatro de Arena. O fato de ter se dirigido ao teatro não o fez abandonar as aspirações que carregava enquanto líder estudantil; ao contrário, o que proporcionou sua ida ao campo cultural foi justamente a determinação de

atuar no cenário político através do espaço cênico. Por isso sua identificação com as reivindicações do proletariado e das massas exploradas, servindo, por meio, da arte às forças progressistas. Um ponto de vista que se destacou no seu texto e que também foi apresentado por Haroldo Santiago nas publicações de nº26 e nº27 da *Revista Brasiliense* foi a necessidade de ampliação do público levando os espetáculos para o maior número possível de pessoas.

Oduvaldo Vianna Filho, que também passava a integrar o elenco efetivo do Teatro de Arena, revelou no texto *Teatro de Arena: histórico e objetivo* (Apud PEIXOTO, 1983) que essa companhia tentava, na época, intervir sobre a realidade, e no que diz respeito ao espetáculo, deu um salto, pois procurou levar a platéia a ter uma participação emocional. Porém no que se refere ao campo do próprio teatro, ainda estava limitado ao espetáculo, sem nada acrescentar ao processo humano do espectador. Durante os anos de 1959 e 1960, o Teatro de Arena apresentou peças em praça pública, faculdades e sindicatos, em São Paulo e em outras cidades brasileiras.

Mariângela Alves Lima (1978) revelou que emergiu nessa companhia teatral, após as estréias de *Eles Não Usam Black-Tie* e *Chapetuba Futebol Clube*, uma linha de nacionalismo crítico, que levou à defesa de um teatro de compromisso e mobilização; que pudesse auxiliar no surgimento de uma nova consciência popular. Dos participantes mais antigos do grupo, três estavam “em permanente movimentação, organizando outros grupos de teatro: Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Nelson Xavier” (LIMA, 1978, p.49). Nas viagens que a companhia do Teatro de Arena realizou por alguns lugares do Brasil, entre eles o Nordeste e o Rio de Janeiro, esses autores foram tomando contato com públicos e experiências diversas. Nelson Xavier³⁶ relatou esse fato numa entrevista a Jalusa Barcellos:

O Arena, a meu ver, quando começou a viajar pelo Brasil, tinha atingido o seu apogeu. É quando seus membros começam a se dispersar, porque já estavam amadurecidos na experiência e queriam tomar o seu caminho solo para poderem colocar suas idéias 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 mais pela literatura marxista (BARCELLOS, 1994, p.374).

³⁶ Nelson Xavier nasceu em São Paulo em 30 de agosto de 1941. No início da década de 1960 se desligou do Teatro de Arena e passou a militar no Partido Comunista de Pernambuco e integrar o Movimento de Cultura Popular daquela região. Sua carreira no cinema começou em 1959 e desde então atuou em vários filmes. Realizou trabalhos na área teatral e na televisão. Entre seus personagens mais marcantes podemos citar Lampião, na minissérie da TV Globo em 1982. Atualmente está atuando na telenovela “A Favorita”.

Para Xavier o contato com as reais condições brasileiras, como a desigualdade social, a fome, a mortalidade infantil e outros problemas funcionaram como motivação para colocar a arte a serviço da revolução. Assim, a partir daquele momento, os artistas da companhia teatral do Arena teriam compreendido que a função do artista era acima de tudo uma função política. Em seu depoimento destacou, portanto, que era impossível falar do CPC sem relacioná-lo com o Teatro de Arena de São Paulo e também com o Movimento de Cultura Popular³⁷ de Pernambuco. Todavia, o fato do Arena, nessa época, atuar num local fixo e, ao mesmo tempo, percorrer outros espaços sociais não era garantia de unidade entre a direção e os diversos artistas que constituíam esse grupo teatral.

Entre os integrantes do Teatro de Arena que chegaram a fazer um balanço das atividades desse grupo teatral, podemos destacar Oduvaldo Vianna Filho. No texto intitulado *O artista diante da realidade*, já mencionado, Vianinha, como era conhecido, sintetizou um roteiro de problemas e soluções que apareceram nessa companhia nos quatro anos que conviveu com o grupo. Um dos maiores problemas que atingia o teatro brasileiro, conforme o jovem dramaturgo, e que mereceria uma análise mais acentuada, era o necessário posicionamento do artista diante da realidade, pois para Vianinha a arte era a “transmissão de vivências, emoções, relações, representações e valores, que se incluem no aparelho imediato de conhecimento com que enfrentamos a realidade” (VIANNA FILHO Apud PEIXOTO, 1983, p.66).

Era preciso, na concepção de Vianna, inventar uma forma que fosse ao fundo do processo de existência do homem, liberando sua ação para que ocorresse uma possível intervenção na realidade que o cercava. O que pode ser identificado nos argumentos do dramaturgo, além disso, era o desejo de construir uma expressão teatral fundamentada nas aspirações do povo brasileiro, ou seja, nas condições reais que este vivia. Essa expressão pretendia ir muito além da representação de temas nacionais, uma vez que procurava fazer do teatro um instrumento capaz de proporcionar ao homem uma consciência que possibilitasse uma atitude de intervenção no meio social.

Sobre o trabalho do Teatro de Arena, Vianinha criticou-o, relatando que a companhia não exigia uma relação entre o teatro e o espectador: “a cultura não existe como meio para a transformação social – como meio de investigação do homem” (VIANNA FILHO Apud PEIXOTO, 1983, p.76). Visto, pois, como uma confraria, o Arena não conseguia

³⁷ O Movimento de Cultura Popular ocorreu no estado de Pernambuco, durante o governo de Miguel Arraes. Com apoio do poder público a sociedade civil realizou atividades culturais e educacionais com o objetivo de proporcionar à população mais carente compreensão e transformação da sua realidade.

interagir, dessa forma, com a esfera política e administrativa brasileira. A solução, para esse autor era a ligação com entidades que poderiam facilitar e ampliar o círculo de ação do teatro, comprometida com a sociedade. Entre as organizações citadas no texto aparecem o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, os sindicatos e o Partido Comunista. Foi pontual ao frisar que esse contato auxiliaria as reformas na estrutura do teatro brasileiro, porém, deveria ser conservada a autonomia de cada grupo.

No campo das concepções políticas, durante o governo de Juscelino Kubitschek, o ISEB contribuiu para fomentar a ideologia nacional-desenvolvimentista. Dos intelectuais que constituíam esse centro de estudos estavam Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier, Alberto Guerreiro Ramos, Nelson Werneck Sodré, Cândido Mendes, Álvaro Vieira Pinto, Miguel Reale e Sérgio Buarque de Holanda. Em seu livro *ISEB: fábrica de ideologias*, Caio Navarro de Toledo mostrou que os estatutos desse instituto propunham constituir ou lançar “as bases de um “pensamento brasileiro” (autêntico ou não-alienado) através de um projeto teórico-ideológico de natureza totalizante onde confluíam disciplinas e ciências diversas: sociologia, história, política, economia e filosofia” (1997, p.25-26).

Os *isebianos* nem sempre comungavam da mesma ideologia, mas o que os identificavam era o fato de perceberem uma contradição entre nação e anti-nação no interior da sociedade brasileira, ou seja, grupos que defendessem os interesses do país (burguesia nacional e proletariado) e grupos que estavam defendendo os interesses do imperialismo (burguesia industrial e setores ligados à estrutura colonial). Renato Ortiz destacou que esses intelectuais, ao construírem uma teoria do Brasil, retomaram a temática da cultura brasileira, imprimindo-lhe novas questões.

...eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental. Ao se conceber ao domínio da cultura como elemento de transformação sócio-econômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos (ORTIZ, 1994, p.46).

O conceito de alienação presente nas teorias dos intelectuais do ISEB permitiu a defesa de um trabalho voltado para a conscientização nacional. Sendo assim a tomada de consciência implicaria, na visão de Roland Corbisier, na ruptura com a estrutura social presa aos interesses imperialistas e conseqüentemente ao progresso econômico do país. A cultura a partir desse pensamento passou a ser vista como um espaço onde isso poderia ser

processado. Esse conceito também colaborou para que intelectuais e artistas passassem a repensar sobre o papel político de suas atividades. Carlos Estevam Martins antes de ingressar no CPC da UNE era auxiliar de Álvaro Vieira Pinto e no depoimento a Jalusa Barcellos, observou que o ISEB era uma “instituição de produção de idéias, teses, etc, de propostas governamentais, que dava cursos, publicava livros, mas tudo por fora da universidade” (BARCELLOS, 1994, p.76).

Vimos, portanto que as discussões sobre nacionalismo estiveram presentes no período do governo JK, especialmente a partir dos posicionamentos dos intelectuais ligados ao ISEB, bem como por influência do PCB e acreditamos que essas posições foram levadas ao campo da cultura através do Teatro de Arena. Essas condições foram extremamente favoráveis para a ampliação de discussões que tinham como centro de debate a questão da cultura popular.

Em *Os trabalhadores e a nação*, artigo publicado na *Revista Brasiliense* em 1958, Alvaro de Faria³⁸ revelou que os brasileiros estavam vivendo plenamente a luta nacionalista, e na sua visão, as classes trabalhadoras seriam as forças que desejavam a emancipação nacional, porém não estavam mobilizadas e organizadas para acelerarem essa luta. Aquele período foi compreendido como uma época de reivindicações sociais, uma vez que a classe operária tornava-se mais consciente de seus direitos. Além do imperialismo, no texto, ter sido apresentado como fator do empobrecimento das nações subdesenvolvidas, o autor enfatizou a existência de uma burguesia nacionalista e outra que colaborava com a dominação ianque. Para ele a luta por um Brasil independente era, sobretudo a luta antiimperialista.

A sucessão presidencial aumentou as discussões e as ações em torno das concepções nacionalistas. O PCB se pronunciou frente à candidatura de Jânio Quadros ressaltando que suas principais posições políticas se identificavam com o programa das forças antinacionais e antipopulares e estavam centradas nos interesses dos grupos econômicos reacionários. Diante desse contexto o partido definia suas tarefas políticas e entre elas estava:

1- Participar ativamente, e desde já, da campanha eleitoral e intervir nos acontecimentos a fim de contribuir para assegurar a vitória das forças nacionalistas e democráticas. Neste sentido, é necessário intensificar a atuação entre as massas e, justamente com a luta por suas reivindicações, realizar o alistamento eleitoral, participar da discussão do problema

³⁸ Alvaro de Faria, intelectual da época e um dos colaboradores da *Revista Brasiliense*, defendia a idéia de que naquele momento o Brasil estava vivendo um período de lutas anticoloniais, onde os trabalhadores tomavam posição ao lado das classes dominantes progressistas em busca da libertação nacional.

sucessório nas fábricas, bairros, escolas e outros locais, a fim de que as próprias massas se manifestem, critiquem as posições dos candidatos e formulem suas exigências a eles e ao atual governo (PRESTES Apud CARONE, 1982, pp.207-208).

Jânio Quadros, acabou vencendo as eleições de outubro de 1960. Os comunistas continuaram defendendo uma política nacionalista e democrática e fizeram uma análise da situação que se encontrava o Brasil no início de 1961 sob o governo de Quadros. O Partido Comunista Brasileiro revelou (PCB Apud CARONE, 1982, p.235) que aquele era um momento favorável às forças que lutavam pela emancipação nacional, pois o sistema socialista estava se fortalecendo com a vitória dos revolucionários cubanos, despertando assim o desejo da liberdade e do progresso social.

Os estudantes também se pronunciaram frente o governo de Jânio Quadros no jornal *O Metropolitano*³⁹, do dia 29 de janeiro de 1961. Eles observaram que aquele era um momento de plena vigência democrática e que o Brasil teria crescido politicamente. A posse do novo presidente foi vista como uma esperança de dias melhores, a crença em um desenvolvimento em bases nacionais com o fim da emancipação total do país e do povo. Já no governo de JK, a UNE havia realizado campanhas contra empresas estrangeiras que ameaçavam destruir as indústrias brasileiras e acordos que trariam desvantagens a empresas nacionais, como, por exemplo, a Petrobrás e também conseguiu promover discussões acerca de reformas na educação⁴⁰.

Não só os estudantes, mas associações constituídas por trabalhadores urbanos e rurais estavam propondo mudanças na estrutura do país. O sociólogo Octavio Ianni analisou as agitações que marcaram o período inicial da década de 1960, revelando que:

As contradições econômicas e políticas, amplamente desenvolvidas com a implantação do Plano de Metas, aguçaram-se em 61-64. Além do mais, intensificou-se a politização das classes assalariadas e campesinato. Houve uma larga metamorfose das massas em classes. O proletariado urbano, proletariado rural, campesinato, empregados funcionários, estudantes e outras categorias sociais aumentaram bastante a sua participação no processo político, na luta pela democracia.

³⁹ O jornal *O Metropolitano* era uma edição do órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes (UME), circulação dominical com o Diário de Notícias. Essa publicação tinha como diretor, em 1961, César Guimarães e como editor de arte Arnaldo Jabor. A UME estava localizada no Rio de Janeiro e na visão de João Roberto Martins Filho, foi na época uma das entidades regionais mais importantes do movimento universitário brasileiro. Ver: MARTINS FILHO, João Roberto. Movimento Estudantil e ditadura militar: 1964-1968. Campinas, SP: Papyrus, 1987.

⁴⁰ Sobre as propostas da UNE e suas lutas no período de 1956 a 1960, ver entre outros, POERNER, Artur José. *O poder jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Tanto assim que a proposta socialista se tornou uma opção. Diante das condições econômicas e políticas vigentes na época, as forças políticas de base popular, na cidade e no campo, passaram a propor opções de cunho socialista (2004, pp.300-301).

É importante lembrar que a vitória dos revolucionários cubanos em 1959, constituindo posteriormente um regime de caráter socialista, repercutiu na América Latina como uma alternativa às lutas contra o imperialismo, questão que marcou tanto as discussões políticas quanto as discussões culturais.

Uma das questões presentes no encaminhamento das ações teatrais e que estava ganhando força nos círculos intelectuais desse período, era a idéia de ampliar os espetáculos às grandes massas. Para alcançar tal objetivo, esses jovens artistas acreditavam que era preciso incentivar a dramaturgia nacional, valorizando temas que estivessem condizentes com a realidade dos setores populares⁴¹.

César Guimarães, diretor do jornal *O Metropolitano* revelou, em 5 de fevereiro de 1961, que estava ocorrendo no país o crescimento de grupos integrados no sentido da formulação de instrumentos culturais populares. Na sua concepção, esse grupos estariam preocupados com o caráter alienado da cultura brasileira, cultura essa dependente das metrópoles econômicas e culturais. Essa situação de subordinação é que estaria favorecendo o surgimento de uma cultura nacional com feições populares, brotada das exigências das massas. A necessidade enfatizada por Guimarães era a elaboração de uma formulação teórica que inspirasse a prática. Sobre as experiências no setor teatral apontou:

Como exemplo do que ainda não é cultura popular, temos a idéia de arte dirigida às massas, tentada em certas experiências teatrais. Basta lembrar, por exemplo, o esforço do Teatro de Arena para apresentar “Eles não usam black-tie”, uma peça decididamente devotada a chocar aqueles que usam “black-ties”. Em plano mais avançado a tentativa do espetáculo didático, com “A mais-valia vai acabar”, perde-se na simplificação e na generalização (*O Metropolitano*, 05/02/1961, p.3).

Cultura popular, para Guimarães, não se limitaria a uma a arte dirigida às massas na intenção de que elas aprendessem teorias. Sua proposta é que dentro do nível cultural dessas massas, a obra de arte pudesse fazer surgir o cerne de seu problema no conjunto os e vários problemas por elas vivenciados. “Trata-se menos de trabalhar para as

⁴¹ Essas idéias estão presentes nos seguintes textos: GUARNIERI, Gianfrancesco. *O teatro como expressão da realidade nacional*. *Revista Brasiliense*, nº 25, setembro-outubro de 1959; VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Do Arena ao CPC*. *Revista Movimento*, nº 6, outubro de 1962.

massas do que com e nas massas” (*O Metropolitano*, 05/02/1961, p.3). Acreditamos que esse caráter simplificado e generalizado das peças de Guarnieri e Vianinha, apontado por Guimarães, faz parte do processo de encaminhamentos que passava a dramaturgia brasileira. Não podemos esquecer que esses dois artistas eram pessoas que estavam iniciando a carreira como dramaturgos quando escreveram as peças citadas.

Uma das entidades culturais que no início da década de 1960 teve uma repercussão nacional pelos projetos desenvolvidos e que acabou sendo uma referência para os artistas que se reuniram em torno do CPC da UNE, foi o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco. No plano de ação desse movimento, desenvolvido durante o governo estadual de Miguel Arraes, apareceram como diretrizes gerais às suas atividades educacionais e culturais, a formação da consciência social no sentido de proporcionar aos setores populacionais menos privilegiados a compreensão e a transformação da realidade social. Esse movimento se diferenciou de outros por ter se beneficiado dos recursos financeiros dos poderes públicos. Com o apoio da prefeitura municipal de Recife esse projeto que uniu sociedade civil e respaldo público foi assim definido pela sua diretoria:

É um órgão de caráter técnico, rigorosamente apolítico e pluralista, segundo o modelo da UNESCO, porquanto não discrimina filosofia, credo ou convicções ideológicas. É um lúcido esforço da comunidade inteira – populares, estudantes, intelectuais, particulares e poderes públicos – para acelerar a elevação do nível material e espiritual do povo, através da educação e da cultura (MCP, 1964).

Educar para a liberdade era uma das finalidades do MCP, e nesse sentido métodos e técnicas foram criados e recriados para conseguir elevar o nível cultural de crianças, jovens e adultos. Destes, o que mais merece atenção foi a campanha de alfabetização pelo método de Paulo Freire, por ter sido bastante polemizado na década de 1960 pelos setores educacionais e influenciado tantas teorias pedagógicas. A partir desse esquema a alfabetização além de proporcionar o aprendizado da leitura e da escrita oferecia ao indivíduo uma tomada de consciência de sua realidade social, por meio desta, ele assumiria uma posição crítica frente à situação que se deparava.

A questão da alfabetização relacionada com a conscientização foi colocada como prioritária por essa organização. Das muitas realizações podemos destacar a formação de centros artesanais onde eram oferecidos cursos de tecelagem, cerâmica, cestaria, pintura e escultura, valorizando a arte regional e empregando a mão-de-obra ociosa; praças de cultura que levavam às comunidades informações através do cinema, da música, do teatro e do

esporte; campanhas de alfabetização de adultos que funcionavam no interior do estado de Pernambuco.

O artista Nelson Xavier, que antes de ingressar no MCP pertenceu ao Teatro de Arena, revelou que Oduvaldo Vianna Filho, durante a temporada no Nordeste, aproveitou a idéia dessa organização e trouxe essa experiência para o Rio de Janeiro e narra que a partir disso “acontecem várias apresentações em sindicatos” (BARCELLOS, 1994, p.376). Destacou ainda que depois do contato que tiveram com o grupo pernambucano, o pessoal do Arena assumiu que a função do artista era acima de tudo uma função política e que fazer teatro para a burguesia já não tinha mais sentido. As experiências no campo teatral foram ocorrendo nesse ambiente de discussões em torno do teatro nacional e do teatro popular.

Na edição de 12 de março de 1961, do jornal *O Metropolitano*, Carlos Estevam Martins, que naquele momento trabalhava no ISEB, publicou algumas considerações sobre o teatro popular. Para ele a inquietação existente entre alguns setores teatrais era a necessidade de deslocar a relação espetáculo-público do seu eixo tradicional, atingindo a massa popular, fazendo um teatro que fosse dela. Esse projeto, para Estevam, esbarrava na falta de uma fórmula e de meios capazes de consolidar tal proposta. A exigência naquele instante era sistematizar e organizar esses meios. A tarefa não era tão fácil, entre os obstáculos a serem enfrentados estavam: a questão do repertório, do espetáculo e da estrutura econômica do grupo teatral.

Em relação ao texto, Martins afirmou que tudo quanto fosse realizado sob o título de teatro popular seria sempre uma decorrência inelutável da própria definição de povo. Ao revelar que só o teatro revolucionário não era antipopular e que fora do teatro político não haveria teatro especificamente popular, elabora a tese de que o teatro popular deveria atender ao projeto de existência do povo, pois:

Na ação revolucionária o povo adquire a condição de sujeito de seu próprio drama e aí está, sem mais, o verdadeiro personagem do teatro popular. O ser do povo e o próprio conteúdo do teatro do povo. Será popular o teatro em cujos palcos se desenrola o processo de superação do povo por si mesmo e que tem por tecido a elaboração de um destino coletivo (*O Metropolitano*, 12/03/1961).

Por fim, esse intelectual definiu que o povo era algo universal e o homem que buscava era o homem massa. Uma teorização que considerava incompleta, por ainda não dizer o que deveria ser o teatro popular com respeito à relação homem-mundo. O teatro,

portanto, para Martins, teria que estar atrelado aos interesses políticos, que tinham por finalidade levar às pessoas o sentimento de pertencimento a uma classe e a uma reivindicação, transformando esse espectador num agente social que luta pelos interesses coletivos. Essa concepção se distancia das idéias desenvolvidas por artistas como Vianinha e Guarnieri, que apesar de pensarem o teatro como meio de levar consciência política, não se limitavam a realizar isso somente no sentido de agitação política. Por participarem do Teatro de Arena esses dois dramaturgos estavam discutindo encaminhamentos para construir o próprio teatro brasileiro, agindo no sentido de ampliar o público. Ao procurar meios para tal concretização, é que questões relacionadas aos temas, às formas, às linguagens foram sendo repensadas no espaço artístico e projetos de teatro popular foram sendo elaborados.

Em uma outra edição, do dia 19 de março de 1961, Carlos Estevam Martins destacou que o teatro popular deveria apresentar o petróleo e o aço, os partidos políticos e as associações de classe, os índices de produção e os mecanismos financeiros, permitindo que o homem do povo se transformasse em vontade revolucionária, capaz de romper com as estruturas vigentes. O teatro para esse intelectual, teria o objetivo de proporcionar ao povo um maior entendimento sobre a realidade social, a partir daí o público se conscientizaria e lutaria por mudanças. O popular, para ele, passou a representar a busca pela transformação e pela libertação daqueles que estariam subordinados ao sistema de opressão ditado por uma minoria elitista, defensora do imperialismo.

O teatro popular ao apresentar o homem limitado e determinado pelo envolvimento das circunstâncias adversas, opera no sentido de produzir, na consciência coletiva, uma transfiguração de inestimável valia. Dirigindo-se a investigar, analisar, devassar o mundo objetivo, o teatro popular inculcará no espectador uma compreensão radical nova: a descoisificação de exterioridade, a dissolução da naturalidade das coisas (*O Metropolitano*, 19/03/1961).

Para Martins, a arte teatral deveria fazer com que o espectador compreendesse com mais clareza o funcionamento da sociedade que vive e os fatores que possibilitam uma determinada estrutura sócio-econômica. Assim, o teatro é compreendido, como um meio de comunicação e através dessa arte seria possível denunciar situações, problematizar questões e incitar mobilizações. Essa concepção artística, esteve presente nos textos teóricos elaborados por esse intelectual, bem como nas suas peças teatrais, enquanto membro do CPC da UNE.

3.2 DO ARENA AO CPC: A DIÁSPORA

A formação do CPC da UNE ocorreu, portanto, num momento de intensa mobilização política e efervescência cultural. Sendo assim, qualquer estudo que deseje propor uma análise da entidade cepecista não pode desvinculá-la das teorias e práticas que se fomentaram no país, principalmente entre os setores intelectualizados e de oposição aos governos, e das concepções acerca do popular e do nacional⁴². O pensamento dos teóricos do ISEB, as concepções políticas do PCB e as atividades do Teatro de Arena contribuíram para que muitos intelectuais e artistas passassem a repensar o seu papel frente à realidade brasileira. A partir dessa nova postura jovens dramaturgos investiram em formas e estéticas diferenciadas para realizar um trabalho mais amplo no que diz respeito a atingir públicos maiores.

No artigo *O Testamento do Cangaceiro*, editado na *Revista Brasiliense* em 1961, José de Oliveira Santos⁴³ realizou uma breve introdução falando da atuação de alguns artistas que participaram do “inesquecível sucesso de Black-Tie” (SANTOS, 1961, p.183). Destacou que após a temporada da peça citada houve uma dispersão dos artistas que faziam parte do elenco, resultando em novas frentes de trabalho. Entre as novas experiências que surgiram com a diáspora do Teatro de Arena citou a fundação do Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro pelos jovens dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho e Francisco de Assis, entidade “que pela sua importância e significação no que diz respeito à popularização da arte e difusão cultural junto às grandes massas, serve de modelo e fornecedora de inestimável experiência a outros centros que se estão formando noutros Estados” (SANTOS, 1961, p.184).

Dos registros sobre o surgimento do CPC, destacaremos as lembranças de dos artistas Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho, por estarem diretamente ligados à formação do grupo cepecista e do intelectual Carlos Estevam Martins, por ter sido o primeiro presidente da entidade. Nenhum deles especificou uma data precisa para o início das atividades culturais, mas todos relacionaram o fato às encenações da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, com música de Carlos Lyra, no teatro de arena da Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro.

⁴² O popular e o nacional são compreendidos, nesse estudo, no sentido daquilo que é em prol das classes menos privilegiadas e dos interesses da nação, ou seja, daquilo que é benéfico para a maioria e não para uma parte exclusiva da sociedade.

⁴³ Juca de Oliveira, nome artístico de José de Oliveira Santos que nasceu em São Roque, São Paulo, no ano de 1935. Participou do Teatro Brasileiro de Comédia, onde fez inúmeras peças, foi aluno da Escola de Arte Dramática e passou para o Teatro de Arena. Além de ter atuado em várias peças no decorrer da década de 1960, participou de filmes e telenovelas nos anos de 1970. Na época militava no PCB. Recentemente atuou nas minisséries *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* (2007) e *Queridos Amigos* (2008), ambas da Rede Globo.

Francisco de Assis⁴⁴, antes de sair do Teatro de Arena em 1960, tinha atuado nas peças *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), de Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Vianinha, e trabalhado como assistente de José Renato na temporada de *Revolução Na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. Essa experiência artística permitiu sua estréia como diretor da peça de Vianinha no Rio de Janeiro, num texto que abordava os efeitos sociais da mais-valia, conceito marxista. Para esse artista e militante cristão, que permaneceu no Partido Comunista até 1961, a temporada do Teatro de Arena no Rio de Janeiro “foi o início de uma série de processos que levaram o grupo inicial de *Eles Não Usam Black-Tie* a tomar outros caminhos” (ASSIS Apud MICHALSKI, 1981, p.213). Aquele momento foi recordado, por Assis, como sendo um período em que era necessário ir além das atividades realizadas pela companhia teatral do Arena, e *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, na sua visão, representava o começo de diversas experiências que marcariam a execução de propostas de um teatro popular. Assis que naquela época freqüentava o ISEB, relatou a Jalusa Barcellos em entrevista, como conhecera Carlos Estevam Martins:

Bom, para conhecer o Brasil e seus problemas, nada melhor que o ISEB. Foi daí que fiz amizade com o Roland Corbisier, que contribuiu para mudar a minha cabeça em muita coisa. Acho que também contribuí para mudar algumas opiniões dele, e foi assim que conheci o Carlos Estevam. E eu o convidei para o grupo da *Mais-Valia*. Aliás, a intelectualidade freqüentava os ensaios da peça, eu fazia ensaios abertos (BARCELLOS, 1994, p.138).

Como diretor da peça de Vianinha, Francisco de Assis recorreu ao Teatro Jovem⁴⁵, e ao pessoal da própria faculdade de arquitetura para formar o elenco efetivo, e como a peça exigia música, convidou Carlos Lyra, um dos iniciadores da Bossa Nova, para compor as canções sobre as letras que Vianinha tinha criado. O núcleo de apoio era formado por jovens de várias áreas, desde Leon Hirszman⁴⁶ ligado, ao cinema, até estudantes de

⁴⁴ Francisco de Assis, mais conhecido no meio artístico como Chico de Assis, nasceu em São Paulo em 1933. Participou do Teatro de Arena até 1960 e foi um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da UNE. Dedicou-se ao estudo da literatura de cordel e possui um repertório de mais de trinta peças. Atualmente é mestre de dramaturgia do projeto de cidadania “Este país é meu”, da Sociedade Gastão Tojeiro.

⁴⁵ Grupo teatral do empresário Kleber Santos que estreou em 1960, com *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho. Encenado no Teatro de Arena da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, o espetáculo propicia um intercâmbio entre artistas e estudantes que dará origem ao Centro Popular de Cultura.

⁴⁶ Leon Hirszman era filho de judeus poloneses que emigraram para o Brasil nos anos de 1930, nasceu num subúrbio da Zona Norte do Rio de Janeiro em 1937. É considerado um dos fundadores do Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro e também do Cinema Novo. No CPC realizou sua primeira produção cinematográfica, o curta, *Pedreira de São Diogo*, um dos cinco episódios do filme *Cinco Vezes Favela*, lançado em 1962.

arquitetura que se envolveram na produção do cenário. Como os ensaios eram abertos, o local passou a ser referência da intelectualidade que desejava discutir questões relacionadas à cultura e à política. A própria saída de Vianna do teatro de Arena, no decorrer das encenações dessa peça, mostra o contexto de surgimento do CPC, que foi compreendido por Francisco de Assis como *diáspora* dessa companhia paulista de teatro.

Para Francisco de Assis, portanto, o surgimento do CPC da UNE ocorreu durante a temporada do Teatro de Arena no Rio de Janeiro, que resolvera encenar a peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho. As encenações exigiram conhecimentos mais complexos acerca do tema problematizado na peça, o que levou o grupo a pedir ajuda a Carlos Estevam Martins, intelectual que trabalhava no ISEB. A partir daí, questões que estavam em pauta naquele momento, como por exemplo, o engajamento do artista frente ao processo de mudanças sociais e o desejo de atingir platéias mais populares, ganharam forças e favoreceram a criação de uma entidade capaz de colocar essas idéias em práticas.

Oduvaldo Vianna Filho⁴⁷, autor da peça que favoreceu, portanto, a união de intelectuais, artistas e estudantes em prol de um trabalho que pudesse alcançar um público maior, já mostrava, durante o tempo que foi membro do Teatro do Arena um descontentamento com o modelo de organização defendido pelo empresário e diretor dessa companhia teatral José Renato. Em 1962, Vianinha, em artigo publicado na revista *Movimento, Do Arena ao CPC*, mostrou a insatisfação que tivera com o trabalho desse grupo, questionando o fato do Arena ser posicionado como porta-voz das massas populares, num teatro de cento e cinquenta lugares, fato que revelava o forte descompasso entre a entidade e a urgente proposta teatral de alguns artistas e intelectuais da época, como Hermilo Borba Filho, Haroldo Santiago, Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Estevam Martins, de conscientizar e mobilizar o povo.

Para Vianinha, o Teatro de Arena contentava-se simplesmente com a produção de cultura popular, não colocando diante de si a responsabilidade de sua divulgação e massificação, e, “sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado” (VIANNA FILHO, 1962, p.33). Para esse dramaturgo, portanto, não bastava um teatro inconformado; era preciso uma

⁴⁷ Oduvaldo Vianna Filho nasceu no Rio de Janeiro em 1936 e faleceu, também nessa cidade, no ano de 1974. Autor e ator de peças, Vianinha, como ficou conhecido, participou do Teatro Paulista do Estudante, do Teatro de Arena de São Paulo, do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião. Produziu teleteatro e adaptações de peças para a Televisão.

arte que pudesse enfrentar os problemas mais fundos da existência humana, que indagasse com mais vigor e mais audácia a origem dos comportamentos e os porquês das circunstâncias que nos envolviam. A arte dramática, na sua concepção, deveria questionar a realidade, comprometendo-se com os problemas vividos pela maioria das pessoas, sendo esta a sua primeira função; caberia ao artista brasileiro optar pela participação ativa no plano social.

Em fevereiro de 1974, Vianinha numa entrevista concedida a Ivo Cardoso relatou o surgimento do CPC dentro da perspectiva que ele preconizava para a arte e a atuação do artista:

O Centro Popular de Cultura nasceu em 1960, quando foi feito um espetáculo chamado *A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar*, que era um texto meu dirigido pelo Francisco de Assis, com música de Carlos Lyra. Em torno desse espetáculo, o Francisco de Assis, que era o diretor, mobilizou artistas plásticos, cientistas sociais, que davam aula para o elenco, mobilizou músicos, pesquisa, e então um pouco em torno disso, todos os intelectuais, se reconheceu a necessidade de estender e de divulgar, de horizontalizar a cultura, de levá-la ao povo que se manifestava através dos sindicatos, dos seus jornais, das suas organizações. A necessidade de modificações estruturais na sociedade brasileira. Esses intelectuais, de alguma maneira, acharam que deviam se incorporar a essa luta, levando a esses setores de vanguarda e de luta da massa trabalhadora novos instrumentos culturais, desde a informação social, desde o estudo social, até as manifestações artísticas, teatro etc... A idéia era essa. A mobilização era sempre permanentemente feita em torno disso. Passava a ter inclusive o objetivo de atingir o camponês (Apud PEIXOTO, 1983, p.174).

Essa “horizontalização da cultura”, defendida por Vianna Filho, exigia a ampliação do público, uma vez que o povo em geral deveria ter acesso às manifestações artísticas, e não só a minoria privilegiada por suas condições financeiras. A partir das encenações de *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* e da mobilização de intelectuais, artistas e estudantes em torno da peça, Vianinha se juntou ao grupo que constituiria o CPC, desvinculando-se do Teatro de Arena, percebendo aí oportunidade de criar um projeto mais amplo do que aquele que o Arena estava realizando, um trabalho cultural que pudesse beneficiar as classes sociais menos privilegiadas.

A partir dos textos da época, escritos por Oduvaldo Vianna Filho, é possível perceber que, para esse dramaturgo, o CPC da UNE surge como uma alternativa às atividades teatrais do Arena, as quais, na sua visão, já não estavam correspondendo às aspirações de parte da classe intelectualizada que desejava alcançar um público maior. Na

concepção desse artista, a entidade cepecista nasceu das pretensões de levar arte e informação aos setores sociais economicamente desfavorecidos.

Carlos Estevam Martins, como já ressaltamos, foi o primeiro diretor do CPC. Esse intelectual relatou em um depoimento transcrito em 1980, na publicação *Arte em Revista*, a formação do grupo cepecista:

O CPC originou-se de uma discussão dentro do teatro de Arena, quando de uma temporada no Rio de Janeiro em que se encenavam peças como *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba F.C.*. Parte do grupo se sentia insatisfeito com o tipo de público que as peças atraíam... Com a briga, o grosso do Arena voltou para S. Paulo e alguns, Vianinha, Chico de Assis e mais um ou dois permaneceram no Rio. Sua primeira iniciativa foi montar uma peça improvisada, só para ter alguma coisa pela qual começar – um texto de Vianinha montado na Faculdade de Arquitetura (MARTINS, 1980, p.77).

Martins, também registrou que seu contato com o núcleo que formaria o CPC aconteceu durante as encenações da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* em fins de 1961, mais precisamente em agosto, logo após a queda do presidente Jânio Quadros. Essa ligação ocorreu porque o pessoal do teatro precisava de instruções mais detalhadas do conceito da mais-valia e por isso foi procurar um intelectual do ISEB. Francisco de Assis revelou que o teatro da Faculdade de Arquitetura passou a ser um ponto de encontro e de discussões entre as pessoas que estavam envolvidas nas encenações do texto de Vianinha e o público constante que freqüentava o local. Isso também foi registrado por Martins, que apontou o perfil dessa platéia, formado por jovens ligados às artes. Pensando-se em uma estratégia para canalizar esse público, que tinha potencial, entusiasmo e uma perspectiva nova em relação à cultura, foi proposto a realização de um curso de filosofia, com o professor José Américo Peçanha, intelectual que na época tinha grande popularidade entre os estudantes.

O Centro Popular de Cultura, no posicionamento de Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e Carlos Estevam Martins, portanto, surgiu e se estruturou durante os ensaios de sua peça *A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar*, em 1961. Logo, não teria surgido dos projetos da União Nacional dos Estudantes, o que não despreza o fato das agitações estudantis em torno de reformas educacionais terem tido um peso significativo na sua formação. Portanto, para esses autores, a formação do CPC teria ocorrido a partir da renovação da dramaturgia brasileira, de crescimento de grupos que defendiam perspectivas

artísticas de cunho popular e da efervescência política de vários setores sociais, que emergiram no país nessa época.

Nesses termos, fica claro que o CPC foi criado num momento em que a cultura popular estava sendo extremamente debatida no meio intelectual e artístico. Período este em que várias entidades, como o Teatro do Estudante e o Teatro de Amadores de Pernambuco, o Teatro Popular do Nordeste, o Movimento de Cultura Popular, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, esse últimos de São Paulo, realizavam ações teatrais voltadas às questões políticas emergentes do país. Esses grupos, direta ou indiretamente, buscavam realizar atividades que expressassem as aspirações do povo brasileiro, que elevassem a consciência deste e que pudessem auxiliar na luta por transformações. Sendo assim, pode-se concluir que CPC da UNE é uma decorrência do movimento teatral iniciado nos anos finais de 1950 que se pautava no debate da cultura nacional e da cultura popular.

3.3 A DIALÉTICA NO SETOR TEATRAL CEPECISTA

O primeiro departamento a ser criado pelo CPC da UNE foi o teatral, até porque os fundadores da entidade – Oduvaldo Vianna Filho e Francisco de Assis – possuíam experiências nessa área. Em documentos redigidos em 1961 é possível verificar as ações e as necessidades desse setor. No ofício 17/61, o CPC da UNE solicitava ao Serviço Nacional de Teatro uma verba de cem mil cruzeiros para compra de material de cena e seu transporte. Essa necessidade era oriunda dos projetos que a entidade desejava concretizar, entre eles a apresentação de espetáculos em vários bairros populares da Guanabara e em outras cidades do Rio de Janeiro⁴⁸. No final de 1961, Eduardo Mendível Peláez, remetia a uma coluna de jornal uma matéria destacando as atividades teatrais que o grupo estava realizando.

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

Dentro da característica itinerante que o CPC pensa dar a todas as suas atividades esta peça também foi levada no subúrbio de Campo Grande nos dias 9 e 10 dos correntes e está previsto em nosso calendário a sua encenação no sindicato dos bancários nos dias 19 e 20, na faculdade de direito dia 21, em São João do Meriti nos dias 26 e 27 e no sanatório de

⁴⁸ Nessa época a cidade do Rio de Janeiro integrava o Estado da Guanabara. O Estado do Rio de Janeiro constituía outra unidade político-administrativa, com capital em Niterói.

Curicica, no dia 30 – todas elas neste mês. No mês de janeiro, dia 7 no Ginásio Meritiense, dia 10 sindicato do Gás, dia 12 em Macaé est. Do Rio. Assim mesmo, encontra-se em fase adiantada de ensaio a peça “Miséria ao alcance de todos” que é uma tentativa de, por meio de um mural constante de cenas genéricas, fixar o imperialismo como sistema político, econômico e cultural (PELÁEZ, 1961).

Esses dois documentos revelam que o CPC da UNE no início de suas ações, assumia a defesa de uma arte com características populares, uma arte voltada às classes menos favorecidas. Levar a peça *Eles Não Usam Black-Tie* aos sindicatos, faculdades, subúrbios e até a um sanatório representava a expansão do teatro entre aqueles que, financeiramente, não teriam condições de se dirigir a uma casa de espetáculo.

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

Esse teatro itinerante foi uma experiência que nasceu da ausência inicial de uma casa de espetáculo e da proposta de levar a cultura a um público mais amplo. Para Vianinha esse teatro de sindicatos, de faculdades e de associações de bairro, era o teatro de rua, prática que marcou as primeiras atividades cepecistas. A linguagem teatral utilizada era direcionada ao público visado:

O CPC da UNE resolveu se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permitia a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo o tipo de realização de trabalho de cultura popular (VIANNA FILHO Apud PEIXOTO, 1983, p. 98).

Essa característica itinerante, presente nas ações teatrais cepecistas, levou o grupo a ter contato com diferentes realidades sociais, que acabaram produzindo reflexos em seus próprios trabalhos. Carlos Estevam Martins (1980) registrou que muitas vezes ninguém aparecia para assistir os espetáculos nos sindicatos e em decorrência disso o grupo resolveu sair às ruas encenando pequenas cenas na Central do Brasil, em frente às fábricas e em praças públicas. Nessas atividades era utilizada uma carreta que, quando aberta, formava um palco

de sete por cinco metros. Mesmo com toda essa movimentação, em alguns casos o CPC da UNE teve muita dificuldade para conseguir a atenção da maioria das pessoas que circulava por esses locais.

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

Esse tipo de experiência e outras, provavelmente levaram o CPC da UNE a repensar os meios para alcançar uma comunicação mais eficiente com o público que desejava atingir. No mesmo depoimento, Martins destacou que aqueles que trabalhavam com o teatro de rua iam dias antes para o local onde seriam apresentados os espetáculos para conhecer a realidade da comunidade, após essa observação conseguiam misturar o texto teatral com as figuras mais populares do local. Essa foi uma forma que os cepecistas criaram para conseguir uma atuação bem-sucedida entre as camadas mais populares.

Berlinck (1984) destacou os artistas que trabalhavam no setor teatral, entre eles estavam: Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis, Flávio Migliaccio, Armando Costa, Helena Sanchez, João das Neves, Carlos Miranda, Arnaldo Jabor, Joel Barcelos, Claudio Cavalcanti e Cecil Thiré. Ou seja, artistas que defendiam o valor estético nas expressões artísticas. O CPC da UNE desenvolveu várias atividades na área teatral. No relatório, já mencionado, a equipe registrou os trabalhos desenvolvidos entre os anos de 1961 e 1963. Portanto, as informações que serão apresentadas a seguir podem ser encontradas nesse documento.

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

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

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

No primeiro tipo, o CPC tem duas áreas de experiência: um teatro de agitação política, focalizando temas imediatos de reivindicações populares e denúncias de ações políticas, contrárias aos interesses nacionais, levado em praça pública, em carreta, em comícios populares; e um teatro que, partindo do que já foi alcançado e ganho na dramaturgia brasileira, visa a aprofundar essa experiência no sentido de aumentar seu grau de comunicação enquanto levanta os problemas fundamentais de libertação do nosso povo... Em sua outra área de experiência, o CPC sai do teatro de agitação política e encena peças de participação de autores contemporâneos brasileiros, como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e outros (Relatório do CPC Apud BARCELLOS, 1994, pp.448-449).

A equipe relatou que as experiências teatrais com estudantes foram bem-sucedidas, devido ao nível mais elevado de “culturalização” deste público. Com os operários, o teatro isoladamente foi considerado sem muita eficiência para organizá-los enquanto ativistas 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” (Relatório do CPC Apud BARCELLOS, 1994, p.449). Embora a experiência junto aos operários não tenha sido totalmente satisfatória no que se refere à formação de ativistas da cultura popular, podemos destacar que a difusão de outros centros populares em vários estados brasileiros foi um dos maiores frutos dessa organização.

Enquanto participou do CPC da UNE, Carlos Estevam Martins defendeu que era preciso priorizar a mensagem em detrimento da forma estética, era uma luta constante, revelou o cepecista em depoimento, pois o “pessoal de vocação artística queria fazer coisas de valor estético” (BARCELLOS, 1994, p.90). Em relação às teorias estéticas chegou a expressar-se nos seguintes termos:

O Chico de Assis queria aplicar técnicas de Brecht e eu disse: “Nada de Brecht por aqui”. Quer dizer, nós tínhamos tanta auto-confiança que vinha alguém falar de Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamento, mas o máximo de aproximação possível (MARTINS, 1980, p.81).

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

A gente andava com o livro *Teatro político* de Piscator debaixo do braço o tempo todo. Afinal, ele propunha um teatro de agitação, deliberadamente proletário, que procurava levantar as massas[...]Não estou querendo reduzir o CPC a Piscator, mas sim querendo dizer que essa noção meio sectarizada, meio dogmática que o Piscator tinha, penetrou muito no CPC. Piscator foi a primeira Bíblia de teatro político que caiu nas nossas mãos. (BARCELLOS, 1994, p.203).

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

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

Quando Brecht chegou, começou a nos problematizar, já que ele propunha um teatro político oposto a esse. Brecht não colocava como norma a agitação, o esquematismo. Ao contrário, exigia aprofundamento[...]Brecht instaurou a questão da dúvida, da reflexão com a platéia, da relação produtiva e crítica entre palco e platéia não mais cenocrática (de uma sendo superior à outra), mas de igual para igual, dialética (BARCELLOS, 1994, pp.203-204).

Oduvaldo Vianna Filho, membro ativo do setor teatral cepecista, já apresentava uma admiração pelo trabalho de Bertolt Brecht, declarando que esse dramaturgo era consciente de suas responsabilidades, pois faz um teatro ético. “A arte para ele é o que trata da ética instintiva do homem que ele apanha empiricamente da realidade” (VIANNA FILHO Apud PEIXOTO, 1983, p.60). Kathrin Saringen aponta que “não é o material temático de Brecht o que em primeira linha interessa a Oduvaldo Vianna Filho, mas as idéias sobre construção e concepção dos diálogos, cenas e episódios” (1998, pp.244-245).

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

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

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

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

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

Na peça *A Vez da Recusa* (1961), Martins denunciou o imperialismo e projetou no palco a mensagem da luta revolucionária finalizando o enredo com o hino da Juventude Socialista. Em *Brasil-Versão Brasileira* (1962), Vianinha também denunciou o imperialismo, a partir da luta de um empresário brasileiro contra os interesses estrangeiros que desejavam sabotar a Petrobrás. Martins destacou as divergências políticas entre os estudantes e Vianinha abordou as diferentes posições no interior do PCB. As temáticas trabalhadas pelos dois cepecistas citados, permitiram concluir que o teatro era visto por eles como representação dos problemas sociais, capaz de estimular questionamento e participação do público no processo histórico. O emprego de coros, slides e vozes revelam o caráter narrativo de suas obras, influência do teatro épico⁴⁹, desenvolvido pelos dois teatrólogos alemães.

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

⁴⁹ Segundo o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, na década de 1920, Bertolt Brecht, e, antes dele, Erwin Piscator deram o nome de Teatro Épico a uma prática de representação baseada na tensão dramática, no conflito e na progressão regular da ação. Entre as características do Teatro Épico estão: a encenação de questões públicas e de interesse coletivo, o emprego de recursos narrativos e a constituição fragmentada das cenas, contendo elas um valor em si e um significado no conjunto da obra.

sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar” (VIANNA FILHO Apud MICHALSKI, 1981, p.13).

Para esse dramaturgo o CPC da UNE, antes de ter sido colocado na ilegalidade, já tinha assumido essa posição de conceitualizar a obra de arte, deixando de aceitar o dilema que freqüentemente estava em pauta – para que houvesse mensagem, não seria possível fazer arte. Vianinha afirmou que o momento exigia um debate com o público e que dessa interação artista e povo deveria ocorrer o aprimoramento do instrumento de comunicação, pois teatro popular, naquele instante, só existia enquanto um teatro que estava falando a linguagem do povo, enfocando os problemas coletivos. Como forma artística o teatro popular “não desce ao povo, sobe ao povo como coletividade, como problemática geral, e se instala no homem popular” (VIANNA FILHO Apud MICHALSKI, 1981, p.15).

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

A importância de Piscator e de Brecht está no sentido social que deram ao teatro brasileiro, transformando a cena teatral no processo político vigente, ora como meio de conscientização, ora como mobilização e intervenção. As influências de ambos se alternam conforme as limitações históricas e podem ser analisadas nos próprios textos teatrais construídos a partir de diferentes temáticas, mas de natureza e intenções muitas vezes semelhantes (2006, p.34).

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

O teatro brasileiro de hoje tem um limite histórico e social. É preciso levá-lo a esse limite. Arte só é arte na história. De qualquer maneira o novo teatro brasileiro que surge não pretende em primeiro lugar ser imortal: pretende, em primeiro lugar, alistar-se na luta de libertação do povo brasileiro. Uma infinita série de condições sociais, psicológicas, econômicas, etc. podem fazer desse teatro um teatro mais ou menos expressivo. Poderemos ficar na periférica, no esquema. Mas na periferia da luta. Jamais freando, fugindo ou negando a luta (*O Metropolitano*, 1962, p.3).

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

O teatro é a exposição de um personagem que enfrente um obstáculo qualquer, um obstáculo que fere os limites em que o personagem faz coexistir seus critérios de comportamento morais, políticos, religiosos, com suas necessidades etc. Uma peça será tanto mais teatral quanto mais impossível for a manutenção desse limite, quanto mais insustentável for a adaptação. O teatro é o movimento mesmo em que esse limite transparece para o público na sua tensão mais violenta. O nosso teatro social brasileiro investiga esse limite sempre subjetivamente. São sempre os critérios morais e as necessidades morais que se chocam. É sempre o que o personagem acha que deve ser feito, e o que deve ser feito que é fixado. O teatro político popular precisa ir além. É necessário um outro personagem, não tão próximo do realismo impressionista, que seja fixado no momento em que enfrenta um obstáculo que força, que rompe seus limites naturais de existência. O natural, o necessário, o irrefutável, o certo, em choque dentro de um mesmo personagem. As opções serão sempre as do sacrifício de alguma coisa absolutamente necessária. Para isso é necessária a fábula. Diminuir os desenhos subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares. Fazer teatro com evidências (VIANNA FILHO, 1962, p.33).

Portanto, para Vianinha o teatro não poderia ficar limitado em conduzir o povo para uma determinada ação ou direção. O espaço teatral, concebido por ele, é o lugar no qual o espectador entra em conflito com seu próprio eu, e a partir disso pode tomar suas próprias decisões. Dênis de Moraes destacou que esse artista, ao mesmo tempo em que participava das atividades cepecistas, “intensificava a militância no Comitê Cultural do PCB” (2000, p.114), o que, no nosso entendimento, favoreceu a sua postura política diante da realidade, colocando assim a sua arte a serviço das reivindicações populares.

Partindo das informações presentes no Relatório do CPC, podemos dizer que a entidade cepecista, no ano de 1963, estava repensando seus projetos. Na última parte desse documento, a equipe registrou seus planos futuros que consistia na inauguração de uma casa de espetáculo, destinada à pequena burguesia e à liderança operária e a criação de núcleos de cultura popular, espaços onde os artistas iriam atuar com os grupos sociais

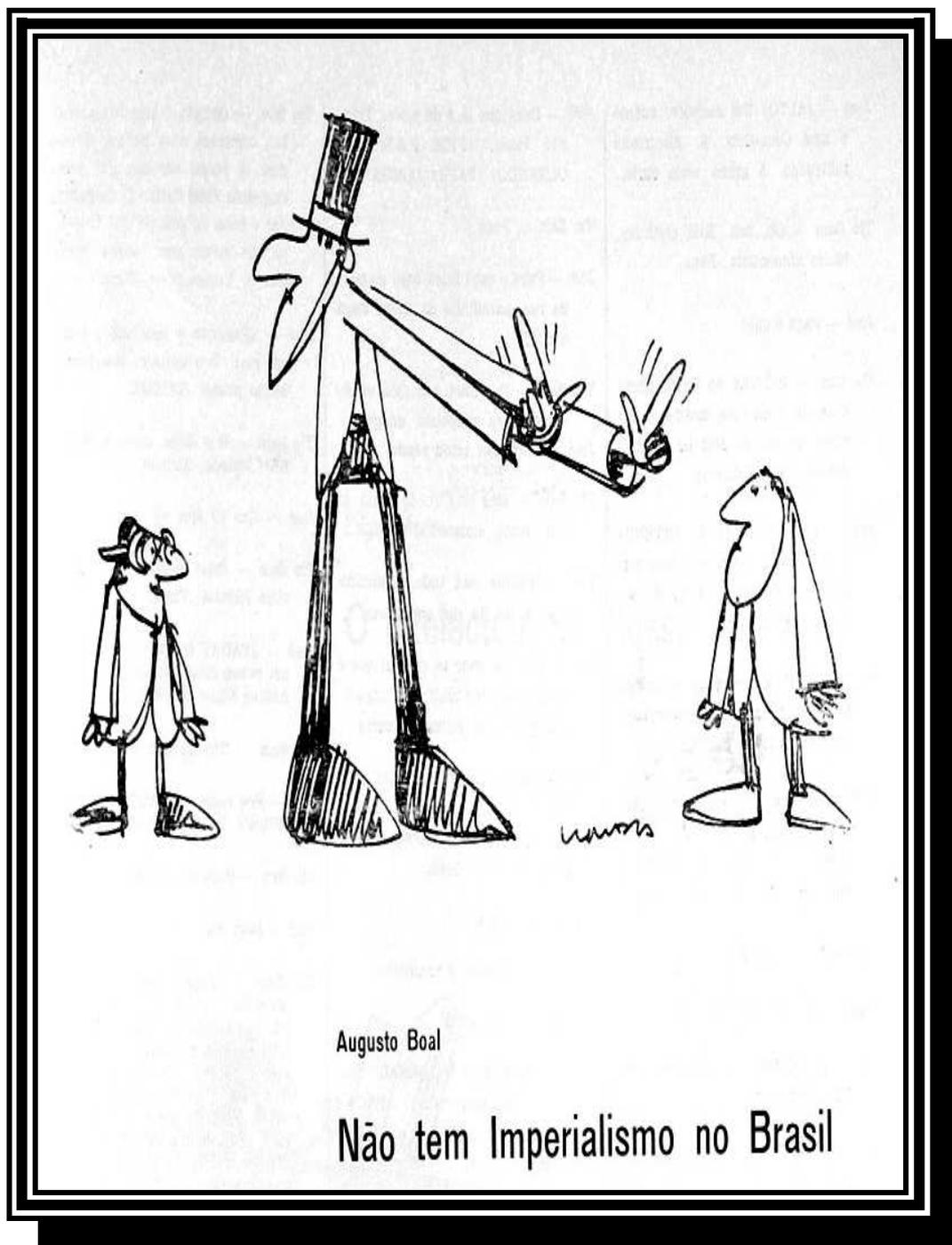
mobilizando o povo em suas vanguardas⁵⁰. O período de atuação até aquele momento foi definido da seguinte maneira:

O CPC da UNE vê esses dois anos e meio de atividades como um longo período de consolidação. A luta para garantir a sua existência. Nada foi realizado com a necessária continuidade, muitos erros só puderam ser verificados, não houve a possibilidade material de refazer a experiência. A flutuação de quadros, inevitável, obrigou-nos a começar de novo uma série de atividades, muitas vezes (Relatório do CPC Apud BARCELLOS, 1994, p.455).

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

⁵⁰ As primeiras atividades artísticas do CPC da UNE foram realizadas a partir da perspectiva de levar cultura às camadas populares, ou seja, arte “para o povo” e não “com o povo”. Os artistas que eram da classe média pretendiam se comunicar como o povo, utilizando uma linguagem popular que eles próprios criavam. Partindo dessa idéia podemos entender porque a entidade não se auto-definiu como Centro de Cultura Popular e sim como Centro Popular de Cultura. Sobre a discussão que ocorreu em torno da definição do nome do grupo, ver o depoimento de Carlos Lyra em BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

4. O REPERTÓRIO DE CONSCIÊNCIA E DE MILITÂNCIA DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE



Mas é importante que se diga que os espetáculos realizados pelo CPC representaram pesquisas de teatro popular num nível que poucas vezes esse país presenciou. As relações que eles estabeleceram entre palco e platéia, mesmo com todos os seus equívocos, foram extremamente instrutivas.

Fernando Peixoto

A revista *Movimento* de março de 1962, publicou a peça de teatro *Não tem Imperialismo no Brasil*, de Augusto Boal. Antes do texto aparece uma imagem representando os três personagens da peça, destaque para o personagem Tio Sam que está localizado entre dois homens fazendo sinal para um deste de que não existe algo – nesse caso, o que o Tio Sam está dizendo é que não existe imperialismo. A escolha da imagem ocorreu devido ao fato de que nesta parte do trabalho nosso foco serão os textos teatrais.

Segundo o relatório do CPC, mencionado anteriormente, o qual foi elaborado pela equipe cepecista, o CPC da UNE possuía dois tipos de ação no setor teatral. O primeiro consistia em práticas teatrais para os grupos sociais, ou seja, “um teatro de agitação política, focalizando temas imediatos de reivindicações populares e denúncias de ações políticas, contrárias aos interesses nacionais” (Apud BARCELLOS, 1994, p.448). A partir desse trabalho a entidade visava aprofundar essa experiência na tentativa de elevar o grau de comunicação e ao mesmo tempo colocar em pauta os principais problemas da libertação do povo brasileiro. O segundo tipo de ação era o teatro com os grupos sociais, no qual o CPC da UNE procurava encenar peças de autores brasileiros como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, no intuito de formar destacamentos de vanguarda dentro do próprio povo.

As peças cepecistas abordavam questões que estavam sendo discutidas pelas organizações partidárias, estudantis e até mesmo pelos setores culturais da época. Diante do exposto, a dramaturgia do CPC da UNE representava noções e sentidos que os dramaturgos tinham daquele momento histórico, não somente em relação ao conteúdo presente nas peças, mas também ao utilizar determinados elementos cênicos para a criação de uma obra que pudesse servir ao projeto de emancipação do povo, ação última pretendida pelo CPC da UNE.

O teatro, na presente proposta de estudo, é o meio que encontramos para identificarmos algumas preocupações da classe intelectual e artística sobre o papel da obra de arte num período marcado por intensas lutas em defesa do nacionalismo. Como o CPC da

UNE defendeu a idéia de que era preciso despertar a consciência política do povo, as peças produzidas almejavam responder a essa aspiração. Os conteúdos, portanto, eram oriundos da pretensão de colocar o público em contato com problemáticas, por meio das quais os espectadores poderiam perceber com mais clareza as causas da realidade em que viviam.

De acordo com um documento da época de atuação do CPC da UNE, constante do acervo Arquivo Edgar Leuenroth e já mencionado, a equipe cepecista invés de esperar que o povo viesse até ela, resolveu ir até o povo, principalmente às classes proletárias, politizando-as, mostrando que seus problemas eram resultados de um contexto político-econômico regido pelo sistema imperialista.

Através dessa politização, o CPC, procurará dar ao homem suburbano, ao homem da favela, ao explorado, uma consciência objetiva de seus problemas que lhe permitirá identificar na complicada trama política, seus amigos e inimigos, as causas justas e aquelas que são manobras do imperialismo econômico, e isso o Centro Popular de Cultura ajudará a integrar politicamente – vale dizer, culturalmente na vida nacional, toda uma vasta população marginal. (CPC, s/d).

Os autores das obras teatrais assumiram, pois, o discurso nacionalista e passaram a denunciar a ação do imperialismo no país e suas conseqüências na vida da população brasileira. Nas peças cepecistas, é possível identificar a crítica ao sistema imperialista e verificar como os autores abordavam sua presença em nossa sociedade. O setor teatral do CPC da UNE era um espaço bastante heterogêneo, as diferentes concepções acerca da função do teatro foram retratadas nas próprias peças, através da linguagem, dos elementos cênicos e das representações dos personagens.

O Brasil, no período que a entidade cepecista atuou no cenário político-cultural, era governado por João Goulart. Esse período foi bastante conturbado, a *priori* devido a tentativa de setores políticos conservadores em impedir sua posse afirmando ser Goulart um defensor das idéias comunistas. Entre os anos de 1961 e 1963, esses setores conservadores conseguiram uma emenda que aprovava o Parlamentarismo, sistema que foi derrubado em 1963 por meio de um plebiscito que declarou a volta do Presidencialismo. Dessa forma, Jango – como era conhecido –, passou a defender reformas no setor agrário, educacional e bancário.

O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) havia possibilitado a ampliação de investimentos estrangeiros no país, fato intensamente criticado por setores

partidários e sociais no decorrer da década de 1960. Nas cidades havia movimentos organizados de trabalhadores e estudantes, assim como no campo.

As peças cepecistas abordaram questões, problemas e situações decorrentes dessa realidade. O teatro retratou o homem, os seus anseios, as suas condições, a sua história e sua luta diária. A proposta dos artistas e dos estudantes era utilizar o teatro para elevar a consciência e a postura crítica do público.

Procuramos analisar, num primeiro momento, as peças que possuem críticas ao sistema imperialista, observando a maneira como alguns membros do CPC da UNE conceberam as questões sócio-econômicas dos primeiros anos da década de 1960, enfatizando aquelas que mostravam, na concepção dos cepecistas, ligações diretas com a posição “servil”, de “atraso” e de “subdesenvolvimento” do país. Em seguida, buscamos verificar como os dramaturgos trabalharam a questão da militância no enredo da peça, focalizando os elementos cênicos (personagem, coro, voz, slide) que utilizaram, bem como as idéias que desejavam transmitir ao público. Por fim, procuramos identificar em algumas peças o momento em que os autores empregaram recursos narrativos e sua finalidade no enredo da peça.

Tanto a questão do imperialismo, quanto a idéia da militância estão relacionadas às propostas da arte teatral do CPC da UNE em levar consciência política ao povo e mobilizá-lo a transformar a estrutura que passou a compreender. Ao realizar esse estudo, por meio das peças, procuramos situar essas questões no campo da cultura popular, pois nas peças estão presentes concepções acerca do teatro, o conceito de povo e a perspectiva da função do artista, desenvolvida pelos dramaturgos que participaram do projeto político-cultural cepecista.

É preciso salientar que não analisamos todas as peças do CPC da UNE, até porque não tivemos acesso a tudo que foi elaborado pela sua equipe de dramaturgia. Portanto, as considerações desse capítulo revelam uma parte das concepções políticas e das práticas culturais da organização cepecista. Das obras teatrais estudadas, estão: *A Estória do Formiguinho e Deus Ajuda os Bão* de Arnaldo Jabor⁵¹; *A Vez da Recusa* (1961) de Carlos Estevam Martins; *Auto dos 99%*⁵² (1962) de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa⁵³,

⁵¹ Arnaldo Jabor nasceu no Rio de Janeiro em 1940. Na década de 1960 foi um dos editores da revista *Movimento* e do jornal *O Metropolitano*. Dedicou-se ao cinema, mas já foi crítico de teatro, comentarista de telejornal e colunista. Atualmente faz palestras refletindo a política brasileira.

⁵² Publicado também na revista *Tempo Brasileiro*, em setembro de 1962.

⁵³ Armando Costa nasceu no Rio de Janeiro em 1933 e faleceu também nessa cidade em 1984. Participou ativamente no setor teatral do CPC da UNE. Foi um dos membros do Grupo Opinião, companhia teatral que atuou no Brasil durante os anos de 1960. Roteirista de televisão e de cinema, realizou trabalhos como cartunista, poeta, letrista e músico.

Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré⁵⁴, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho; *Brasil-Versão Brasileira* (1962) de Oduvaldo Vianna Filho; *Clara do Paraguai* e *O Petróleo Ficou Nosso* de Armando Costa; *Não tem Imperialismo no Brasil* de Augusto Boal⁵⁵.

As referidas peças foram publicadas no livro *O melhor teatro do CPC da UNE*, de Fernando Peixoto em 1989. Além das peças, sua obra fez uma análise geral da prática, da teoria, da organização, e das atividades do CPC. O autor também mencionou as peças que ficaram de fora e fez uma síntese dos textos teatrais selecionados. Peixoto destacou que na época da edição do seu livro era extremamente útil promover a revisão crítica da trajetória do Centro Popular de Cultura, sem perder de vista que essa trajetória foi interrompida pelas armas militares.

Realizamos também a análise da peça *Eles Não Usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Esta obra teatral está presente no livro *Eles Não Usam Black-tie* (1987), publicado pelo próprio dramaturgo. Estão presentes no livro em pauta, comentários referentes à peça, editados em jornais e revistas, no período de suas encenações pelo Teatro de Arena de São Paulo.

4.1 O TEATRO E O DESPERTAR DA CONSCIÊNCIA POLÍTICA

Em *A Vez da Recusa* de Carlos Estevam Martins, a crítica ao sistema imperialista aparece no prólogo do texto, ou seja, no prefácio da peça. Certamente, na pretensão de que já em um primeiro momento os espectadores pudessem identificar que o Brasil era um país explorado pelos países mais ricos há 460 anos. O autor utilizou coros e vozes para satirizar a questão da liberdade. Enquanto o coro canta “Já raiou a liberdade, já raiou a liberdade no horizonte do Brasil”, o Americano avança em sua direção dizendo “Thank you. Pay me. Pay me. Thank you, thank you. Now you have liberty. Now you have liberty. Come on. Sing with me. Everybody singing”.

O coro fica assustado ao perceber que o Americano está se aproximando, o medo é demonstrado através da mudança no tom de voz da canção. Essa ação demonstra a

⁵⁴ Cecil Thiré nasceu no Rio de Janeiro em 1943. Participou do Teatro Oficina, na década de 1960. Nos anos de 1970 passa a dirigir diversas peças. Atualmente trabalha como professor de interpretação em cursos profissionalizantes.

⁵⁵ Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro em 1931. Diretor, autor e teórico da dramaturgia brasileira, Boal foi uma das lideranças do Teatro de Arena de São Paulo na década de 1960. Criador da metodologia “Teatro do Oprimido” que une teatro e ação social, estudou teatro na Universidade de Columbia, regressando para o Brasil em 1956. Durante o período da ditadura militar, foi exilado e passou a desenvolver os procedimentos do Teatro do Oprimido. Retornou ao país em 1984 e começou a realizar cursos e escrever obras na área teatral.

liberdade brasileira ameaçada diante do personagem Americano, que na peça está representando o imperialismo. Ainda no prólogo, Martins sintetizou alguns acontecimentos da história do país como a Abertura dos Portos, por D. João e o Dia do Fico. Em relação à Abertura dos Portos enfatizou que o Brasil era um país de poucos amigos e a Inglaterra seria a única nação amiga. Posteriormente, ressaltam-se as conseqüências dessa amizade: “E no porto da boa esperança? (Coro: Atracou o navio da desolação.) E no porto das boas vindas? (Coro: Atracou o navio do imperialismo.) Os barcos dos pescadores nordestinos são apenas jangadas indefesas”.

O que poderia, então, ter sido benéfico para o desenvolvimento da economia brasileira acabou sendo a ruína, pois o navio do imperialismo, nesse caso o imperialismo inglês, atracou em nossos portos transformando os barcos dos pescadores em jangadas indefesas. A concorrência injusta entre o navio e a jangada revela que a ação imperialista nada podia oferecer a não ser a posição subordinada dos recursos nacionais.

Na primeira cena do Ato I, o autor abordou as reivindicações salariais dos operários e as divergências internas dessa classe social acerca das lutas por melhores condições de vida. Esperando uma resposta do governo sobre a proposta de aumento salarial, levada por Dioclesiano e caracterizado como pelego pelos outros companheiros, Juventino, secretário do sindicato dos portuários, defende a ação grevista. Ele lembra, aos seus colegas, de trabalho que se estivessem vivendo na Colômbia não haveria tal necessidade, uma vez que nesse país os operários já estavam no poder, conquista essa oriunda do processo revolucionário. Os outros operários temem a repressão no caso de greve, enquanto Juventino insiste na luta, colocando esperança na aliança operário-estudantil.

O personagem Juventino apresenta ao público um aspecto positivo da revolução socialista para a classe operária, pois ao tomar o poder, essa classe não precisaria mais realizar reivindicações de caráter político, ou seja, lutar por mudanças na estrutura do país, uma vez que a vitória socialista teria proporcionado conquistas sociais e econômicas à população trabalhadora. Como Piscator, que propôs um teatro propagandístico, Martins desejava levar às classes estudantis a idéia da revolução, provocando agitação em torno da luta revolucionária.

A fragmentação aumenta na classe operária quando Dioclesiano chega comemorando os 20% de reajuste, dos 40% solicitados. Alguns operários se satisfazem com a proposta, enquanto Juventino, Aurélio, líder operário, e Rogério, presidente de um diretório acadêmico, discutem a situação. Aurélio não entende o porquê do aumento para os portuários, se dias antes o governo não cedeu aos motoristas. Juventino quer forçar a convocação da

assembléia, pois percebeu que o aumento oferecido pelo governo era uma estratégia para dividir a classe, num momento em que o governo precisava dos portuários para exportar café aos EUA, rompendo o apoio à Colômbia. Rogério não entende a insistência na greve, acreditando na solidariedade do Brasil com a revolução colombiana.

Aurélio é o operário que questiona a ação do governo e Juventino é aquele que tem consciência dos fatores que levaram o governo a aumentar o salário dos portuários, chegando a explicar para Rogério “Você já morou o quê que portuário e marítimo faz? Mexe com navio, né? E dois e dois são quatro! O governo vai exportar os estoques de café”. Rogério representa o povo alienado, que não entende o que está em jogo naquele momento, e passa a ver a atitude de Juventino como aventureirismo. A cena é finalizada quando Aurélio exclama “É isso, Juventino! O Governo vai trair a revolução”. Com essa frase, Martins não pretende deixar uma dúvida, se o governo iria trair ou não a revolução. Ao contrário, essa finalização apresenta somente uma interpretação da ação do governo, atitude que o autor da peça deseja que suscite reflexão na platéia.

Carlos Estevam Martins introduziu nessa parte da peça, problemáticas que estavam em pauta no Brasil na época. As divisões que existiam nos setores operários são reveladas a partir da satisfação de alguns operários, os quais se preocupavam somente com o aumento de salário, e pelas vanguardas trabalhadoras, representadas por Juventino e Aurélio, que percebem que a postura do governo em oferecer o reajuste salarial nada mais é do que uma estratégia para evitar uma possível greve que prejudicaria a exportação de café aos Estados Unidos. Enquanto alguns operários se contentavam em lutar por melhorias pessoais, outros, como o secretário do sindicato, defendia uma postura mais radical em relação às lutas revolucionárias e ao governo socialista colombiano.

A greve para Juventino era uma necessidade política e social, por isso seria preciso intensificá-la por meio de uma aliança entre operários e estudantes. Embora o presidente do diretório acadêmico não compreendesse o motivo da persistência na paralisação, uma vez que o governo já teria concedido o aumento salarial, a vanguarda operária insistia em convocar uma assembléia para “tirar” a greve em prol da revolução socialista na Colômbia. Essa postura demonstrava o quanto a idéia de revolução estava inserida em determinados segmentos do movimento organizado, e ao mesmo tempo a peça aponta que muitos trabalhadores e até líderes estudantis não entendiam a complexidade das forças imperialistas no país.

No decorrer da peça, Rogério se envolve com questões ligadas à expulsão de dois alunos da faculdade e, durante uma assembléia que proclama a greve estudantil em

decorrência dessa questão, diz aos colegas que não devem continuar naquela paralisação voltada a questões internas da universidade, pois precisariam apoiar o movimento dos portuários e dos marítimos e para isso teriam que organizar um comício. Mais uma vez, Martins empregou meios para passar a idéia da aliança operário-estudantil através do personagem Rogério, o qual explica aos outros estudantes seu objetivo, através do apontamento, aos espectadores, da existência de lutas mais importantes do que aquelas travadas por interesses exclusivos de uma classe. A tentativa de Rogério é convencer os colegas daquilo que ele acreditava como essencial. Martins, assim, estava propondo um teatro de caráter didático, pois através dessa arte pretendia passar ao público uma série de posicionamentos de cunho político.

Os colegas não entendem essa decisão e criticam com tom de sarcasmo o posicionamento do estudante, o qual responde:

Rogério: - Não é isso, Marcus. É que a gente pode fazer alguma coisa que conta pra aqueles colombianos que a gente nem conhece, mas que fizeram a revolução. A gente também pode sustentar a revolução junto com eles. Vamos ficar parados, Marcus, vendo esses filhos da mãe derrubando a revolução.

O público se depara com a nova postura de Rogério, o qual inicialmente acreditava que o Brasil apoiaria a Colômbia, não necessitando assim da paralisação dos operários. A platéia é convidada a perceber que somente uma intensa movimentação operário-estudantil é capaz de evitar a traição brasileira à revolução socialista.

No terceiro ato da peça Rogério indaga por que os sindicatos não conseguem juntar forças para organizar a greve a qual deveria impedir que o Brasil exportasse café aos EUA, obrigando esses país a adquirir a mercadoria da Colômbia. Para esse estudante, a greve dos portuários e dos marítimos brasileiros ajudaria os colombianos, pois o “americano ia ceder: ou comprava o café da Colômbia ou ficava sem café”. Marcus, aluno da faculdade, que havia trazido a notícia de que a maioria dos portuários não tinha aderido à ação grevista, responde a Rogério que essa luta é puro idealismo, o “lance tá todo na mão do americano: ele faz o que bem entender” .

Marcus, não acreditando na possibilidade do Brasil acabar com a dominação americana, chega a afirmar que essa tentativa de mobilização é puro idealismo. O personagem em pauta, nesse momento da peça, representa setores da sociedade contrários à política imperialista, mas que ao mesmo tempo sentem-se frágeis diante da força por ela

representada; embora tentem fazer algo em defesa dos interesses das nações subjugadas, sabem que tudo é em vão.

A greve, no sentido de reivindicações salariais e no sentido de campanha revolucionária, bem como as divergências na classe operária e estudantil e o apoio à luta pela revolução socialista, demonstram a concepção do primeiro diretor do CPC da UNE acerca das problemáticas que envolviam as vanguardas trabalhadoras e estudantes da época. Apresentada em congressos estudantis a peça colocava em pauta, principalmente a aliança operário-estudantil, idéia que setores da UNE desejavam então difundir. A função do teatro, para Martins era transformar o espectador num ser politizado, agente crítico e consciente. Para isso, o palco não deveria apenas apresentar problemáticas sociais, caber-lhe-ia denunciar ações políticas, defender concepções, mostrar caminhos para as mudanças, não permitindo ao público ficar em dúvida, mas aceitar a idéia que está transmitida.

Em 1962, através da peça *Miséria ao alcance de todos*, o CPC da UNE pretendeu “fixar o imperialismo como sistema político, econômico e cultural” (PELÁEZ, s/d). Uma das cenas desse quadro é *Não tem Imperialismo no Brasil*⁵⁶ de Augusto Boal. O texto teatral apresenta dois homens numa discussão, o primeiro diz que não tem e o segundo afirma que tem imperialismo no Brasil.. Entre as falas iniciais dos dois homens o personagem Ele (Tio Sam) faz colocações em defesa do Homem 1, este argumenta que o discurso da existência do imperialismo é coisa de comunista. O Homem 2 responde “Vai te fiando nisso, vai. Termina de cueca na mão, rindo sorriso Kolynos, que é americano”.

A dominação imperialista era ponto de discussão dos partidos e organizações de esquerda no Brasil. No início da década de 1960, o Partido Comunista Brasileiro teceu várias considerações sobre a política imperialista.

O desenvolvimento econômico dos últimos anos, deformado e entravado pela dominação imperialista e pelo monopólio da propriedade da terra, aguçou extremamente as contradições da sociedade brasileira, exigindo imediatas reformas de estrutura. Esta é a causa mais profunda do agravamento da situação política (PCB, 1962 Apud CARONE, 1982, p.250).

Portanto, a fala do Homem 1, ao afirmar que o discurso imperialista é discurso de comunista, fazia sentido, pois naquela época o PCB elaborou esse e muitos outros documentos denunciando as mazelas sociais causadas pelo sistema imperialista, colocando-se

⁵⁶Essa peça aparece na edição número 1 da revista *Movimento*, publicada em março de 1962. Nessa transcrição o Homem 1 chama-se José, o Homem 2 chama-se João e o personagem Ele é denominado de Tio Sam, como referência ao imperialismo estadunidense.

contra essa prática. O Homem 2 sai da cena depois de não ter conseguido convencer o primeiro homem da existência do imperialismo e a partir daí o diálogo se desenvolve entre o Homem 1 e Ele, que na peça representa o imperialismo. Esse último personagem começa a cobrar do homem as mercadorias que ele consome, primeiramente o cigarro, pois a companhia British American Tobacco acabara de comprar a empresa brasileira Souza Cruz. Depois a salsicha, coca-cola, farinha do pão e o fermento, todos esses produtos fabricados pelas seguintes empresas estrangeiras: Swift, Coca-Cola, Moinho Inglês e Bhering.

Ao pedir um café, o Homem 1 percebe que Ele estende a mão para receber o pagamento, e aí diz que o café é feito no Brasil. O personagem Ele então exclama: “Feito aqui mas controlado pela American Coffe Company”. Em vez de ficar revoltado, o homem ainda sussurra que é por esse motivo que o café brasileiro é tão bom. Outras mercadorias como a sola do sapato, fita da máquina, almofada, iluminação da rua, filme, ar refrigerado, noticiário, sonho com Marilyn Monroe, despertador, pasta e escova de dente, sabonete, gilete, água quente, talco e calça são cobrados.

Toda vez que o Homem 1 tinha acesso a algo, o personagem Ele cobrava um pagamento e mesmo assim o homem ainda tinha uma visão positiva do excesso de produtos estadunidenses, o que podemos observar através da fala “Puxa. Vocês pensam no nosso conforto, hein? Não sei o que seria do Brasil sem vocês na supervisão”. O personagem que acaba ficando nu, deixando claro para o público que o Tio Sam é quem controlava a economia brasileira, embora não se admita a existência do imperialismo. A última fala do personagem Ele “Non tem, no Brasil non tem”, procura deixar claro que a ação imperialista está difundida de uma maneira tão articulada, fazendo que parte da população desconheça sua extensão.

O que Augusto Boal pretendeu através da peça, foi mostrar como o sistema imperialista estava presente na economia, na política e na cultura do nosso país, revelando por meio de atitudes cotidianas a relação humana com mercadorias estrangeiras, até o ponto de não possuímos praticamente nada proveniente da produção nacional. Essa peça está dentro das propostas agitacionais que impulsionaram boa parte das atividades do CPC da UNE. A crítica ao imperialismo está presente nas cobranças do Tio Sam. A obra em análise, como já foi mencionado, procurou fixar às pessoas a intervenção do imperialismo, passar uma idéia, no sentido de agitar o público acerca do tema. O fato do autor ter denunciado o imperialismo contando a história de um cidadão da classe média pagando *royalties* aos produtos que consumia, durante o dia, mostra sua preocupação em usar uma linguagem e uma forma que estivesse próxima do público. Como aquele cidadão, o espectador, consumista de alguns

produtos retratados na peça, poderia perceber que também estava preso naquela estrutura econômica.

Em 1961, foi muito divulgado um livreto chamado *Um dia na vida de Brasilino*, escrito por Paulo Guilherme Martins. No texto em questão, narra-se a vida de Brasilino, cidadão que desde o momento que acordava, pagava *royalties* por todos os produtos que consumia, desde o ato de acender a luz até as ações cotidianas de comer, fumar, tomar o elevador ou andar de carro. O livreto se inicia com uma epígrafe reproduzindo uma frase de Carlos Lacerda – “Não existe imperialismo no Brasil”, e outra retirada do jornal O Estado de São Paulo, remetendo essa idéia à “invenção de falsos nacionalistas que pretendem impedir o progresso da nação”.

Na peça *Clara do Paraguai*, de Armando Costa, a questão é colocada em pauta é a postura de um delegado ao prender três fugitivos do Paraguai e receber a ordem de matá-los. No jogo das forças imperialistas, o Delegado acaba não compreendendo que a sua atitude faz parte de uma rede de ligações entre as elites conservadoras e os grupos que representam o imperialismo. Assim, durante o diálogo entre o Delegado e um dos prisioneiros, passa-se a idéia de que determinados setores da sociedade favorecem a manutenção do imperialismo e, conseqüentemente, a posição de subordinação do seu país.

O Delegado, ao afirmar ao fugitivo Lenço que no Brasil há uma democracia, enquanto que no Paraguai havia uma ditadura, ouve o seguinte questionamento:

No Brasil! O Brasil e o Paraguai estão na mesma situação. São dominados, sugados, roubados. O Paraguai é mais pobre que o Brasil e está acontecendo uma coisa muito simples. O Brasil está entrando na vida econômica do Paraguai da mesma maneira que os países imperialistas intervêm na economia do Brasil.

Armando Costa procurava desvincular a questão política da econômica, mostrando que o fato do Brasil ser uma nação democrática, com eleições livres, não queria dizer que ele compartilhava de uma independência econômica. Para o Delegado, a intervenção de um país sobre o outro era resultado da lei do mais forte. O personagem Lenço revela que ambos os países, Brasil e Paraguai, são dominados, sugados e roubados através da intervenção imperialista, e que o Brasil, ao apoiar o governo ditatorial do Paraguai, estava fazendo papel de suicida, pois “aquele governo ditador defende diretamente os interesses dos países que exploram o próprio Brasil”.

Na conversa entre Lenço e o Delegado, prevalece a tentativa do primeiro personagem mostrar que as forças imperialistas agem em diferentes nações, usando de meios

para que entre eles não ocorra uma aliança de cooperação. Nota-se um delegado representante de um poder local, impedindo um revolucionário paraguaio de fugir da prisão e de lutar contra o sistema de governo vigente em seu país. Essa atitude do Delegado impossibilita a concretização da mobilização revolucionária contra a ditadura e conseqüentemente contra o imperialismo, seja no Paraguai e até mesmo no Brasil.

O Delegado e o guarda Xiru acabam matando Lenço, Clara e Hernando, os três fugitivos paraguaios que vieram pedir asilo político no Brasil. A ação do delegado foi realizada a mando do Prefeito, que por sua vez recebeu a ordem de um agente federal, o qual, na peça, é descrito da seguinte maneira: “Sujeito de terno, óculos escuros, aparência irracional, extra-humana, automática. Não propriamente de estúpido nem mal-educado. Simplesmente um homem-máquina, emissário de alguma força oculta”.

As características do Agente - personagem que decreta a morte de Lenço -, provavelmente foram utilizadas para demonstrar como ocorria a intervenção imperialista. O uso de óculos escuros pode revelar que, muitas vezes, não é possível visualizar a verdadeira intenção de determinados acordos entre nações ricas e países mais pobres. A aparência irracional, extra-humana e automática pode ser reflexo da visão de que algumas ações imperialistas, como o monopólio comercial, a entrada maciça de capitais estrangeiros e a exclusividade de exploração de riquezas naturais, acabam criando um alto grau de dependência, prejudicando a economia local e impedindo o desenvolvimento nacional. Talvez para enfatizar que o imperialismo não age de um jeito sentimental e que é dissimulado, Armando Costa empregou as duas últimas características do Agente, como um homem máquina, enviado de alguma força oculta.

Na peça em tela, predomina o discurso de que as forças imperialistas criam entre os países divergências para que estes não possam unir-se para lutar contra a mesma força que os subordina. Evidencia-se também, o fato de, às vezes, alguns setores sociais de um país ajudar na consolidação dos interesses do imperialismo, sem nem mesmo perceber o que estão fazendo. Nas últimas palavras do Delegado, essa postura pode ser observada, quando o personagem, ao atirar no último prisioneiro, exclama: “Não sou eu. Não sou eu. Não sou eu. Eu não queria... Não...”.

Clara do Paraguai é uma peça cuja problemática centra-se na postura de um delegado, o qual age sem compreender que sua ação está diretamente ligada à intervenção imperialista no país. A questão que está em pauta é a execução de atos comandados pelas forças imperialistas. Diferente da obra *Não tem Imperialismo no Brasil*, o texto teatral em foco, não só mostra como o imperialismo está presente na sociedade, como relata também o

seu papel na tentativa de evitar identificações entre os países e, portanto, entre os seus cidadãos. O personagem Lenço, ao mostrar ao Delegado, como o imperialismo ocorre nos países, transmite ao público as informações necessárias para que se compreenda a ação imperialista através do Delegado.

Na peça *Auto dos 99%*, além da crítica à elitização do ensino superior no Brasil, questão central da obra, é possível encontrar denúncias da prática imperialista no país no decorrer dos séculos, ao mesmo tempo em que se discutem as formas de metodologia educacional, as quais na visão dos autores, encontravam-se desvinculadas das necessidades reais da classe estudantil. As forças imperialistas e as conseqüências de sua atuação aparecem no início da peça, quando uma voz descreve a imagem de um Brasil verde a prometer futuro, um território rico em fauna e flora, com uma imensidão de água, até que:

cá chegaram os portugueses. E então... Então começou o pega-pracapar. Começou a nossa história do “salve quem puder”. Começou a História do Brasil, que já foi história de todo o mundo, de tudo quanto é país grande, de tudo quanto é baronete, condessa, peralvilho, mandrião que se espalharam pelos séculos.

Na peça, os autores destacaram, portanto, que a política imperialista em terras brasileiras teve início com a chegada dos portugueses na região e, conseqüentemente, essa intervenção causou problemas como o desmatamento, a extinção de animais e a exploração do trabalho indígena. Na citação acima não aparece somente a intervenção imperialista portuguesa, pois a história do Brasil, como foi assinalada, teria sido história de tudo quanto é país grande, espalhado pelos séculos. Nessa concepção, os autores do texto teatral procuraram destacar as diversas intervenções do imperialismo no país, com o objetivo de criar uma insatisfação no público diante dessa realidade. O descobrimento do Brasil é o marco dessas intervenções, como é possível perceber através do coro: “Foi seu Cabral, Foi seu Cabral, No dia 21 de abril, Dois meses depois do Carnaval, Começando a exploração nacional”.

O coro dos índios enfatiza a chegada de Cabral e o início da exploração portuguesa em terras americanas. No auto mencionado, a política imperialista vem acompanhada da denúncia de exploração, a qual dá o sentido ao enredo da peça e aborda a elitização do ensino superior. O público, na maioria estudantil, teve contato com o processo histórico brasileiro marcado por várias injustiças e ações de caráter exploratório. Além disso, a peça retrata fatos históricos que não contribuíram para que mudanças profundas fossem concretizadas no país, em relação ao acesso à educação. Como exemplo, foi priorizada a

transferência da corte real portuguesa em 1808 para o Brasil, possibilitando a criação de escolas, todavia com admissão somente para os descendentes de portugueses. Outro fato foi a proclamação da República, sistema que inicialmente privilegiou a entrada de filhos de cafeicultores nas universidades.

Nessa parte da peça, na qual a platéia tem contato com denúncias de exploração, o coro tem a função de narrar o passado com o intuito de esclarecer o presente. O narrador interpreta a chegada dos portugueses como o começo do processo de exploração que se estende, no Brasil, até os dias atuais, não deixando campo para outras interpretações, porquanto não revela nenhuma forma de resistência. O caráter didático dessa peça transforma-a em um instrumento que pretende colocar o público em uma situação de escuta, não possibilitando sua interferência na narrativa.

A intenção dos autores dessa peça era fazer com que platéia pudesse relacionar a ação imperialista e os problemas educacionais brasileiros, observando que o imperialismo é um sistema delimitador de qualquer tipo de desenvolvimento no país, seja na dependência econômica, seja na pobreza intelectual da população, a qual acaba por se tornar um elemento passivo diante dessa situação. O coro, ao afirmar que no Brasil só 1% do povo entra na faculdade, enfatiza a noção de que no país cursar esse grau de ensino é um privilégio. O espaço acadêmico é representado na peça como um ambiente de contradições, os autores destacaram as metodologias de ensino dos professores e demonstraram que essas não estavam condizentes com as aspirações dos estudantes. As denúncias da elitização do ensino se mesclam com as questões didáticas no cotidiano da própria universidade.

Por exemplo, o professor de Arquitetura durante a aula mostra uma gravura de uma coluna jônica e diz:

Professor: - Nos três últimos anos fizemos um estudo até certo ponto aprofundado da coluna jônica. Pena que o curso só tenha cinco anos. Para absorver o significado íntimo desta coluna é preciso uma vida, uma eternidade. Às vezes chego a pensar: a humanidade existe para conter a coluna jônica. Sei que é frescura...mas, que posso fazer? Vamos agora aos detalhes desta maravilha!

No momento em que esse professor está apresentando as gravuras, eis que aparece a figura de uma favela. Os alunos perguntam ao professor o que representa aquela imagem e ele responde: é “uma favela, uma habitação popular que não sofre a mínima interferência de arquitetos, adquirindo assim esse aspecto rude e desagradável”. O docente

aponta que essa estrutura estava fora da profissão deles, portanto, não valeria perder tempo discutindo a favela e deveriam seguir a análise dos capitéis jônicos.

O fato do professor não ter dado valor na discussão sobre a favela e ter continuado o estudo sobre a coluna jônica revela, no interior da peça, a demonstração clara de uma falta de compromisso do docente para com a sociedade da época. Uma aula sobre as moradias das favelas poderia trazer à tona questões sociais, levando o aluno a compreender as causas do surgimento e do crescimento desse conjunto habitacional, preparando o futuro arquiteto para interferir na realidade brasileira. Além de criticar os métodos de ensino, tradicionais e centrados na fala do professor, os autores denunciaram as mazelas da universidade brasileira:

Estudante: - Professor. Me entenda, professor. Sou eu que sei. A Universidade é minha, não é sua. Sou eu que sei. É ruim. Não está certa. Falta tudo. É chata, é burra, é melancólica, é desinteressada, é covarde. Nós somos gente. Tem que respeitar a minha vida, professor. É preciso fazer os outros viverem! Todos viverem!...Quanto mais estiverem lúcidos de sua vida e de seu destino, mais homens seremos.

Em várias partes da peça, a universidade é apresentada como cabide de emprego, lugar de sossego, onde os professores se acomodam, não pesquisam e nem sabem o que falam. Lugar no qual se aprende a maldade e a infelicidade, espaço onde resistem os cátedras do Brasil, apresentadas como parasitas da nação. Dessa forma, a própria estrutura da universidade tipifica e reforça a exclusão social, devendo, nesse sentido, sofrer uma reforma radical.

A primeira encenação dessa peça se deu durante o II Seminário Nacional de Reforma Universitária, o qual aconteceu em Curitiba durante a I UNE-Volante entre os dias 14 a 24 de março de 1962. Segundo Carlos Estevam Martins, o texto foi construído em uma semana a sua estruturação se dava durante as apresentações. A reforma universitária era uma das bandeiras, inserida no interior das chamadas Reformas de Base (agrária, urbana, fiscal, educacional, bancária etc.). As concepções da UNE acerca do ensino superior brasileiro podem ser observadas nos documentos produzidos por essa entidade e pelas entidades regionais na época da campanha pela reforma universitária. Num documento de 1962, produzido pela assessoria de assuntos educacionais da UNE, referente ao seminário, citado anteriormente, e que pode ser encontrado no Arquivo Edgar Leuenroth, podemos verificar uma dessas concepções sobre o universo acadêmico:

Além da universidade formar uma elite privilegiada, esta limita-se a servir a si própria em detrimento das classes menos favorecidas. Médicos que só atendem clientes que podem pagar. Engenheiros que só constroem habitações luxuosas, e por preços astronômicos, economistas que favorecem os interesses da classe burguesa. Advogados que só defendem os interesses desta mesma classe. Professores que fazem comércio do ensino. Finalmente, a universidade brasileira não está formando os profissionais que o Brasil necessita no momento atual para a sua emancipação econômica (UNE, 1962, p.06).

Podemos observar no documento acima, críticas à formação educacional da universidade brasileira, uma vez que esta não estava formando profissionais a partir das necessidades da época. Na visão dos autores do documento, o Brasil precisaria de profissionais que ajudassem o país no processo de emancipação econômica. Essa concepção, debatida em congressos estudantis, está presente na peça *Auto dos 99%*, pois através dela a diretoria da UNE desejava se comunicar com um público que geralmente não sentia prazer em participar das discussões e palestras que aconteciam nos congressos universitários.

A questão das mazelas do ensino brasileiro vinculadas à situação de dependência externa e da exploração imperialista também esteve presente em outras peças apresentadas pelo CPC da UNE. Em *Brasil-Versão Brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho, foram discutidos os interesses dos EUA na produção de petróleo no Brasil, a luta de um empresário brasileiro em defender os interesses da Petrobrás, os conflitos entre o PCB e um partido de esquerda de tendência cristã e também as divergências entre Diógenes, comunista que estava no partido há vinte anos, e seu filho Espártaco, o qual defendia uma postura mais aberta do partido.

O personagem Lincoln, representante da Esso no Brasil, desempenha o papel do imperialismo estadunidense. Ele defende o desaparecimento lento e gradual da Petrobrás, quando afirma “Somos nós que temos o poder político em mais da metade do mundo” pretende mostrar a Vidigal, empresário brasileiro contrário as irregularidades que se processam na produção petrolífera nacional, que sem os empréstimos dos EUA, “o Brasil cairá nas mãos do povo faminto e desesperado”.

Nessa peça, a ação imperialista conta com a ajuda de setores nacionais como o governo, representado pelo Presidente da República, e organizações bancárias através de Prudente, presidente do Banco do Brasil. Espártaco, operário comunista que trabalha na fábrica de Vidigal, ao se dirigir ao público aponta:

A Comissão de Inquérito saiu, sim senhor. Foi bom. Mostrou a mão do americano em todo o lugar, enforcando a gente. Americano em todo lugar.

Dono do Brasil, Nossa Senhora.... Brasileiro não é só nascer no Brasil não. Brasileiro é ser explorado. A nova linha do Partido estava certa, certa. Todo mundo tem conta pra ajustar com americano. E a gente trabalhando mais e ganhando menos.

As palavras de Espártaco, proferidas diretamente para a platéia, denunciam que o americano, ou melhor, os EUA, como os donos do Brasil e atuantes em diversos setores. O enforcamento, citado pelo personagem Espártaco, está colocado no sentido de demonstrar os operários estrangulados e submetidos às piores condições por causa dos interesses externos.

As divergências entre os partidos e no interior deles, foram destacadas pelo autor. Diógenes deseja 50% e abono de reajuste salarial, caso isso não ocorra ele defende a greve. Para Claudionor, presidente do sindicato dos metalúrgicos, a greve deve ser evitada, pois ela representa fome, miséria e anarquia. Essa postura de Claudionor faz com que Diógenes o conceba como pelego, chegando a dizer: “os comunistas querem aprender a fazer um mundo sem patrão!”.

Além das diferentes posições políticas dos partidos, também é retratado na peça o conflito entre o pai Diógenes, ligado à linha tradicional do partido comunista e que não acreditava em uma possível aliança do operariado com a classe burguesa e o seu filho Espártaco, representante da nova linha que aponta a possibilidade de ligação da classe operária com a classe burguesa. Em um diálogo, é possível compreender essa divergência.

Diógenes: - Sou contra. Sou contra... Isso é baboseira. Sou contra essa nova linha do Partido. 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.

Na resolução política dos comunistas elaborada em dezembro de 1962 os militantes fizeram um balanço da política brasileira e concluíram que a burguesia ligada aos interesses nacionais é favorável às reformas, mas de uma maneira limitada e sem excluir concessões ao imperialismo. “Embora suas posições não importem na eliminação efetiva desses fatores de atraso do País e não tenham caráter revolucionário, levam este setor da burguesia a chocar-se com o imperialismo e as forças reacionárias” (PCB, 1962 Apud CARONE, 1982, p.250). Esta contradição é vista pelos comunistas como elemento marcante

de sua política conciliadora e fator que determina sua incapacidade de liderar uma luta revolucionária.

Diante do exposto, Vianinha coloca uma trama na peça que está relacionada aos posicionamentos do PCB diante das alianças a favor do nacionalismo e da democracia, questões centrais enfocadas nos documentos do partido. Para esse dramaturgo a arte representava o conjunto da manifestação do povo, portanto, nada mais natural do que colocar no palco uma questão relacionada aos seus interesses.

Na peça, Vianinha procurou destacar que o imperialismo possuía aliados internos e que isso acabava criando um ambiente mais favorável para a consolidação dos interesses estadunidenses no país. Também registrou que o choque entre os partidos dificultava a unidade da massa operária, e conseqüentemente, uma luta que pudesse trazer transformações mais radicais na estrutura social brasileira, pois enquanto os líderes operários estavam se desentendendo, os setores que representam o imperialismo ganhavam forças para articular um golpe contra a Petrobrás. A postura de Diógenes e de Espártaco revelava a diversidade de concepções políticas no interior do partido comunista, mas apontava também para outras questões, para além da própria militância.. As falas proferidas por Espártaco ao seu pai denunciam uma atitude autoritária e sectária de um militante, que se sente dono da razão e quer impor decisões a base do partido.

A peça *Brasil-Versão Brasileira*, foi elaborada em fevereiro de 1962 e fez parte da I UNE Volante, embora possua elementos que a coloquem no campo da dramaturgia agitational, que marcou as primeiras atividades do CPC da UNE, podemos observar, nessa obra, que o dramaturgo trabalhou com mais profundidade os fatores condicionantes da postura política das pessoas, bem como a engrenagem das ações de intervenção imperialista na sociedade. Em outubro desse mesmo ano, Vianinha publicou dois textos, *Do Arena ao CPC* (revista *Movimento*) e *Novo crítico com velha crítica* (Jornal *O Metropolitano*) tecendo comentários acerca do teatro brasileiro. Neles podem ser observados uma auto-avaliação nos rumos dessa arte no país. Nesse momento, acreditamos que o dramaturgo começa a repensar a função do teatro, apostando numa arte que estivesse mais próxima da realidade do povo e não tivesse atrelada somente aos interesses de organizações políticas.

Arnaldo Jabor na peça *A Estória do Formiguinho e Deus Ajuda os Bão*, procurou relatar a história de um favelado que resolve fazer uma porta no seu barraco. Mas para fazer essa modificação ele precisa conseguir uma licença, pois sem ela Formiguinho pode ser despejado. Para conseguir a permissão o favelado resolve procurar o encarregado da favela, o qual explica que o regulamento proíbe mudanças na estrutura da moradia, portanto,

não é possível construir. Nesse momento da peça, o encarregado, que é conhecido por Doutor, tece uma série de considerações negativas a respeito da favela, concluindo que a solução dos problemas que acontecem nesse espaço da cidade é cessar o êxodo rural.

O Doutor então propõe que Formiguinho vá conversar com os homens mais inteligentes do país, pedindo a eles que impeçam a chegada de nordestinos e camponeses na cidade, pois só assim poderá oferecer a tão almejada porta. O diálogo discute o posicionamento de que o crescimento desordenado da favela não é oriundo da inexistência de uma política pública habitacional e sim da saída de pessoas do campo e do sertão nordestino em direção aos grandes núcleos urbanos.

Formiguinho resolve procurar essas pessoas inteligentes pedindo o fim do êxodo rural. Nessa viagem ele se encontra com monstros intelectualizados, os quais usam um cérebro eletrônico para saber a solução do problema. A resposta da máquina é a reforma agrária. Formiguinho não entende o significado disso e, então, os monstros explicam que é a divisão das terras de quem tem com quem não tem e ainda revela que só quem pode fazer isso é o governador. Nesse momento, Formiguinho, que era um ser desinformado, já tem consciência de que o único jeito de fazer parar de chegar gente na favela é a divisão das terras. O público percebe neste instante que este favelado começa a compreender as razões da grande quantidade de pessoas que se dirigem aos morros.

Descontente com aquela situação e desejando resolvê-la, Formiguinho vai atrás do governador e solicita a ele que faça a reforma agrária. O Governador responde que essa reforma contraria o direito divino da propriedade privada e por isso, que se danem as pessoas que morrem de fome. Menciona ainda que não pode fazer nada, e pede a ele para procurar os responsáveis pela terra. Agora Formiguinho aprendeu que o governo brasileiro não se preocupa com os miseráveis e segue sua viagem até o nordeste do país a procura dos donos das terras. No caminho, ele encontra um camponês e juntos constroem um dueto enfatizando as circunstâncias vividas por ambos.

Ao se deparar com o Coronel e com o Bispo, Formiguinho insiste que façam a reforma agrária. O Coronel explica que se o americano comprar mais caro o açúcar brasileiro, ele pode lucrar mais, então poderá construir casas para os camponeses, evitando assim o êxodo rural. Formiguinho pergunta como se chega à América do Norte, e o Bispo responde que é só seguir os postos da Esso. O favelado, então, aprendeu que as condições de vida dos camponeses são semelhantes aos pobres da cidade, e também verificou que a produção do açúcar está sob o domínio do capital estadunidense.

Nos EUA, Formiguinho observa vários homens requerendo ao Presidente do país dinheiro para invadir e retirar as tropas de Cuba, para comprar senadores e para realizações pessoais. Enquanto acontece essa movimentação no gabinete, o Presidente diz à Formiguinho que não é possível pagar mais caro pelo açúcar do nordeste brasileiro, pois isso afetaria outros acordos e levaria o país a uma crise financeira. De volta para o morro, Formiguinho lembra-se de tudo o que aconteceu e começa a construir sua porta, mesmo sem a licença do Doutor.

Nessa peça, Arnaldo Jabor trabalhou com a questão da formação da consciência política. Formiguinho ao viajar por diferentes lugares, falar com diferentes pessoas e discutir diferentes concepções, passou a compreender como a sociedade brasileira estava organizada: políticos que não se preocupam com o povo, camponeses que vivem em péssimas condições, latifundiários que só pensam em seu lucro e os Estados Unidos no comando da economia brasileira. Sabemos que uma das propostas teatrais do CPC da UNE era proporcionar aos espectadores informações que os ajudaria a avaliar com uma consciência mais crítica a realidade a sua volta. Portanto, essa peça acaba respondendo a esta proposta, pois através da tomada de consciência, Formiguinho passou a lutar por melhores condições de moradia.

Embora não tenha sido criada pelo CPC da UNE, a peça *Eles Não Usam Black-Tie*, apresentada pela primeira vez em 1958, de Gianfrancesco Guarnieri trazia uma problemática social para o palco, além de possuir uma linguagem bem próxima do pessoal da favela. O teatro retratando a classe operária, os moradores do morro, o cotidiano da esposa que tem que trabalhar para ajudar no orçamento familiar, as contradições entre aqueles que afirmam ser a greve a única maneira de mudar de vida e outros que definem a paralisação como atitude de vagabundos.

No enredo, o conflito entre o pai, Otávio, e o filho, Tião, oriundo de seus posicionamentos em relação à greve, marca praticamente toda a encenação. O pai defende a greve, sem medo de perder o emprego, enquanto Tião, que estava noivo, preocupado com o futuro da sua esposa e do bebê que estava por vir, resolvera furar a greve, contrariando a opinião de seu grupo. A peça procura por em relevo que o fato de Tião não aderir à greve não estava relacionado somente ao amor que sentia por sua noiva - Maria -, uma vez que Tião não se identifica com o morro e nem com a fábrica onde trabalha e despreza a amizade do pessoal do morro.

Otávio se culpa, atribuindo a atitude de Tião ao fato de ter mandado o filho ainda adolescente para a casa de seus padrinhos na cidade. A personagem Romana, esposa de

Otávio, representa a mulher companheira que mesmo nas dificuldades está ao lado do marido, defendendo os interesses da família. Quando tomou conhecimento da atitude de Tião, permaneceu ao lado do marido, quando este tomou a decisão de não aceitar mais o filho em casa, mas nem por isso perdeu o carisma de mãe: questionando, mas não condenando.

No momento final da peça, Tião tenta convencer Maria de que furar a greve foi a melhor maneira de não perder o emprego e que a mudança para a cidade seria uma mudança positiva para o casal. A noiva questionou o valor de companheirismo do rapaz, acreditando que fora do morro não haveria felicidade e por isso resolveu permanecer na favela, ali pretendendo educar o filho, o qual receberia o nome do avô.

A separação de Maria e Tião não significa ausência de postura por parte do autor; a intenção deste no decorrer da peça é mostrar os interesses divergentes entre pai e filho na intenção de caracterizar cada parte que as duas personagens representam (coletivo x individualismo). Em vários momentos da peça é exaltado o valor da amizade, da luta reivindicatória e do convívio comunitário, enquanto, o *peleguismo*, o medo de perder o emprego e o individualismo são questionados.

Diferentemente das outras peças analisadas, *Eles Não Usam Black-tie* de Guarnieri, não possui uma linguagem didática, ou seja, ela não passa idéia de alianças políticas, de reformas, de ação revolucionária, não trabalha com a questão da consciência e não incita à mobilização. Embora, esteja um pouco distante daquilo que o CPC produziu, acreditamos que a temática da greve e o conflito entre um operário que determina essa ação como único meio de melhorar de vida e outro operário que não vê vantagens na paralisação, foram fatores determinantes para que esse texto teatral fosse montado e apresentado em sindicatos, bairros e faculdades. Pois essas duas questões registravam o povo da favela, a classe operária com suas lutas e seus problemas, assuntos que os cepecistas acreditavam que deveriam ser valorizados na dramaturgia brasileira. A encenação dessa obra, nos locais já citados, permitiu às camadas mais pobres terem acesso à produção artística nacional.

4.2 TEATRO PARA A LIBERTAÇÃO

Diante tudo já exposto, vimos que um dos propósitos do setor teatral do CPC da UNE era levar ao público informações, as quais, na visão dos artistas, conduziram o público a uma tomada de consciência, possibilitando a este uma compreensão mais nítida da realidade que o cercava. Na intenção de elevar a consciência política da platéia e gerar um

posicionamento crítico do mesmo diante dos problemas que atingiam a sociedade, os dramaturgos inseriram em suas peças elementos mostrando que a vitória do povo só seria possível através da organização e da luta.

Na peça *O Petróleo Ficou Nosso*, de Armando Costa, durante uma pancadaria entre nacionalistas e policiais na praça pública, a personagem Mulher, segurando uma torre, símbolo do petróleo, pede para os companheiros agüentar firmes, pois o petróleo do Brasil deve ser retirado da terra pelos próprios brasileiros e assegura: “Povo que não produz petróleo não tem perna para andar! Fica sem rumo, andando emprestado, pagando miséria!”. No momento em que a Mulher faz esses comentários os nacionalistas reagem contra os policiais. O público percebe nas falas da Mulher a força da massa que, seguindo o seu conselho, permanece enfrentando a polícia, que na peça está representando os interesses do imperialismo.

A mobilização é apresentada na peça como meio de promover o desenvolvimento do país:

Mulher: - Tem brasileiro morrendo, comendo lama lá no norte; enquanto isso o petróleo está lá embaixo, tão morto como brasileiro que morreu sem dar risada. De pé, companheiros! Riqueza a gente só puxa, puxando a gente primeiro. Não tem dinheiro para tirar petróleo do fundo da terra? E os oitenta bilhões para pagar café estocado apodrecendo?

Colocar-se de pé significa lutar contra as forças que impedem o crescimento econômico e a erradicação da miséria no Brasil. A riqueza mencionada pela personagem é o petróleo, o qual no drama da peça representa o recurso que deveria ser explorado pelos brasileiros e não por empresas estrangeiras. Mesmo atingida por um tiro, a Mulher persiste no discurso, gritando para os companheiros salvá-la e ao mesmo tempo tempo para que eles insistissem no confronto.

No meio da confusão o Velhinho que aparece somente em alguns momentos e que fica quase toda a encenação atrás do muro, também incita o povo à mobilização “Vamo lá, minha gente. Tem medo, não!... Viva a Petrobrás!”. Ele não participa da agitação que se processa na praça. No final da peça, quando a Mulher é retirada pelos policiais e acaba a manifestação, o Velhinho sai de trás do muro, pega a lata de tinta e escreve a seguinte frase: O Petróleo é nosso.

Duas questões podem ser problematizadas a partir desse personagem e da sua participação naquela situação. Primeiramente, o fato de ser uma pessoa idosa e não um jovem ou um adulto. Por que utilizar um velho? O que o velho está representando?

Esse personagem aparece no início da peça com um jornal aberto, escondendo o resto de lata de tinta e, disfarçadamente, esconde o objeto atrás do muro. Daí pra frente ele só reaparece durante a movimentação dos nacionalistas que resolvem construir uma torre representando a Petrobrás. Por que entra em cena nesses instantes, início e final, da peça? O que simboliza a frase escrita por ele no muro?

Acreditamos que é possível lançar algumas possibilidades de respostas, até por que esse texto fez parte do mural *Imperialismo e Petróleo*, apresentação que Peixoto (1989) observou ter sido elaborada para ser encenada nas ruas e no caminhão.

A luta pela nacionalização da exploração do petróleo no país cresceu a partir da Campanha *O Petróleo é Nosso* durante o governo de Eurico Gaspar Dutra. Sendo assim, é possível que a figura do Velhinho represente uma campanha que há muitos anos têm marcado as reivindicações sociais, ou seja, não é uma problemática daquela atual situação. Pode ser que em sua vivência tenha percebido que a Petrobrás não recebeu os recursos públicos necessários para que ampliasse suas atividades, pelo fato de ser um obstáculo para aqueles setores da sociedade ligados aos interesses exteriores.

A peça, nesse sentido, retoma a memória da participação da UNE na campanha *O Petróleo é Nosso*, lançada pela entidade estudantil em 1947, durante a gestão do estudante Roberto Gusmão. Entre os anos de 1947 e 1953, os “nacionalistas” defendiam que o petróleo deveria ser explorado por uma empresa estatal brasileira, enquanto os “entreguistas” achavam que empresas estrangeiras privadas teriam que realizar a exploração⁵⁷. Essa campanha resultou na criação da Petrobrás em 1953, durante o governo de Getúlio Vargas.

Portanto, esse personagem tem uma atitude de cautela e resolve agir de uma maneira que não vai ocasionar a sua morte, como aconteceu com a Mulher. Embora sua ação no enredo não tenha criado um grande impacto no público, sua postura, ao escrever a frase, deixou a impressão de que não interessa como se luta, o importante é participar da luta. A mensagem da peça, por conseguinte, está contida na atuação deste personagem. Levando ao público uma temática bastante discutida nos partidos e nas organizações sociais, Armando Costa projetou no palco a idéia de que, mesmo quanto tudo parece ter sucumbido e o interesse imperialista ter se sobressaído, é necessário ficar em pé e usar os seus próprios meios para se manter na luta.

⁵⁷ Essa concepção pode ser encontrada no texto *UNE 70 anos: “O petróleo é nosso!”* de Angélica Muller, no seguinte endereço eletrônico:
www.une.org.br/home3/movimento_estudantil/movimento_estudantil_2007/m_9354.html

Em *Auto dos 99%* o personagem Estudante diante dos problemas que atingem a universidade brasileira, resolve entrar na Reunião da Congregação, assembléia composta pelos professores mais velhos e que estabelece as diretrizes da academia. O Estudante diz que tem coisas importantes para falar. O Bedel, funcionário da instituição educacional, tenta impedi-lo e mesmo assim o personagem se dirige aos docentes pronunciando:

Estudante: - É preciso mudar tudo, professor. As coisas que se ensinam aqui nós não usamos, ou não são verdadeiras, ou são mentidas ou são esquecidas ou são roubadas! Nós saímos daqui jovens e ficamos velhos em duas semanas numa monotonia de estupidez que ninguém agüenta!

Essa peça, como ressaltamos, foi encenada em congressos estudantis, sendo assim, o público era constituído por universitários e intelectuais. Ao se deparar com as falas desse personagem, a platéia é convidada a fazer relações entre aquilo que está sendo representado no palco e a sua própria realidade, e ao mesmo tempo observar na atitude do Estudante um caminho de futuras transformações. Os professores questionam os argumentos do Estudante e desconsideram suas opiniões. Em vez de desistir o personagem resolve ir à forra, alegando que há de haver alguém no Brasil que se interessa pelos universitários.

A peça procura focalizar a situação que se encontrava a universidade brasileira, questão abordada nas assembléias estudantis durante os anos de 1960. Visando atingir um público que muitas vezes não se identificava com os debates políticos realizados nas assembléias, a UNE utilizava do CPC para que através do teatro os temas polemizados nos congressos alcançassem a classe universitária. A postura do Estudante, em não fraquejar diante da cúpula docente, mostrava aos estudante que deveriam se organizar para transformar aquela realidade. As sugestões que a união estudantil apresentava para a solução dos problemas educacionais podem ser compreendidas no relatório do II Seminário Nacional de Reforma Universitária.

Que os órgãos estudantis dêem também sua imprescindível contribuição, através de:

- I- organização de centro de estudos ligado à realidade nacional e regional.
- II- organização pela imprensa falada ou escrita de programas com a finalidade de esclarecimento das massas.
- III- organização de grupos de teatro voltados para os problemas sociais.
- IV- organização de equipes volantes para visitarem os bairros afastados, bem como o interior do Estado, com universitários das diversas faculdades (UNE, 1962, p.11).

A peça *Auto dos 99%* possui um caráter didático e está inserida dentro das perspectivas teatrais de Erwin Piscator, na qual a arte é colocada a serviço de um projeto político. Usada para politizar o público universitário, a peça foi utilizada como meio de comunicação entre as vanguardas estudantis e a sua massa. Esteticamente, a obra utiliza uma linguagem sarcástica e o emprego do coro realça a idéia que se pretende passar. O Coro tem várias funções na peça, faz o papel de narrador, denunciando, informando ou ligando os fatos encenados às denúncias sobre as condições reais do espaço acadêmico e também age como um comentarista, fazendo referências diante daquilo que se passa no palco.

Carlos Estevam Martins, em *A Vez da Recusa*, inicia a peça com uma série de slides e entre eles o Coro, apontando a ação imperialista no Brasil e a posição servil e colonial do país. Após essas informações, as quais são colocadas ao público em forma de denúncias, são projetados slides que apresentam uma posição diante das circunstâncias opressoras da sociedade.

- Estamos há cinco séculos nesse país de coisas velhas.
- Cansamos de implorar.
- Depois de tantos séculos creio que há de vir a vez da recusa.
- Um dia, nós oprimidos, lutaremos.
- Coro (E se lutarmos venceremos.)
- Em nossas mãos as nossas enxadas se transformarão nos fuzis da nossa redenção.

Os slides apresentam ao espectador o despertar daqueles que recusam continuar observando um Brasil colonial, feudal e capitalista. Ao afirmar que a redenção estaria “em nossas mãos”, o autor direciona apresenta à platéia a responsabilidade da luta. É possível perceber que, entre os slides, o autor da obra apresenta a solução para a transformação daquela realidade, a fala do Coro, portanto, é o caminho que deve ser tomado pelo público, que no caso dessa peça foi basicamente estudantil. Na frase “e se lutarmos venceremos” o resultado da organização irá possibilitar a vitória, e neste sentido a militância se faz necessária e urgente para os que desejam acabar com os séculos de miséria e opressão.

Para inculcar a idéia de que a mobilização poderia trazer benefícios à sociedade, Martins colocou o exemplo da revolução socialista em Cuba e na Colômbia. Por meio de quatro vozes, o autor direciona ao público as conseqüências da implantação desse sistema político nesses países:

Voz I: - Na segunda metade do século vinte, os povos da América despertavam para a consciência e para a luta.

Voz II: - Tudo começou numa ilha chamada Cuba.

Voz III: - Seguiu-se a Colômbia. Seguiu-se a vitória da revolução socialista colombiana.

Voz IV: - Reforma Agrária na Colômbia. Encampação em massa das empresas estrangeiras radicadas na Colômbia. Dentro de um ano não haverá mais analfabetos na Colômbia.

A ordem dos elementos aqui citados – slide, coro e voz - revelam que Martins iniciou a problemática apresentando os frutos negativos da ação imperialista no Brasil desde a colonização portuguesa na região, depois focalizou as denúncias que são acompanhadas de falas de esperança, demonstrando o despertar da consciência revolucionária, ou seja, a vontade de atuação visando à transformação da realidade. Por fim, o espectador se depara com a vitória socialista, exemplo dado a partir de argumentos que apontam um sistema benéfico para a população em geral. Ao finalizar essa parte com a menção à proposta de implantação do socialismo na Colômbia, o cepecista determina o fio condutor da peça: a ação revolucionária.

Ao apresentar a peça, Martins já expõe sua concepção acerca daquilo que definia como teatro popular. Para o autor, por meio do teatro acontece o processo pelo qual o povo poderia se superar e compreender que seu drama faz parte de um drama coletivo. Diante dessa compreensão, caberia ao espectador engajar-se em uma luta maior, mobilização essa que ofereceria a si e aos seus demais companheiros as condições de vida que mereciam. Mediante o exposto, uma das temáticas abordadas nesse texto teatral é a aliança operário-estudantil.

Na peça em tela, a maioria dos personagens está mobilizada em torno de uma causa. É Aurélio, líder operário, quem não entende o aumento oferecido pelo governo aos portuários; é Juventino, secretário do sindicato, quem defende a paralisação da classe portuária e marítima; é Rogério, presidente de um diretório acadêmico quem luta pela união dos estudantes com os operários; é Felipe, vice-presidente do diretório acadêmico quem questiona o sistema de cátedras na universidade; é Airton, assistente do Partido Comunista, quem procura Rogério para saber o que o movimento estudantil pode fazer para impedir que o governo brasileiro exporte café aos EUA e Jorge, presidente da Associação Brasileira dos Estudantes (ABE), quem está presente na greve dos universitários.

Todos esses personagens citados já aparecem no enredo da peça como militantes de alguma associação. No decorrer da peça, a estudante Teresa resolve participar da mobilização em defesa a paralisação dos portuários e no diálogo com o namorado expressa: “Luís, olha pro mundo. Você não é Robson Crusoe. Nós vamos nos unir a muitos outros e

fazer um esforço e levantar um peso. Vamos mexer com o mundo, Luís!”. Luís tenta impedir Teresa e pergunta se sua atitude não é por impulso ou por capricho. A estudante responde:

Não, claro que não, Há quanto tempo isto está maduro dentro de mim... Meu Deus, eu tenho a minha juventude, ela é minha e eu nunca poderei ter nada melhor, por mais que eu viva. Não, Luís, não posso. Não vou diminuir quando a chance cresce. Nós estamos na idade de fazer as coisas que vão muito mais longe do que nós. Nós podemos, Luís.

A mudança de posicionamento de Teresa é projetada, por Martins, dentro de uma situação penosa, pois a estudante antes de enfrentar o namorado, também encarou o pai, e mesmo assim, resolveu empenhar-se na causa revolucionária. Como Teresa, os espectadores deveriam lançar fora tudo aquilo que os impedissem de engajar-se e passar a se organizarem coletivamente.

Rogério se envolve com a expulsão de Marcus e Teresa, deixando de lado a movimentação dos portuários e marítimos que defendiam a paralisação. Jorge não queria abandonar a greve na universidade para organizar um comício para intensificar essa mesma luta. Marcus, Felipe e Teresa, no começo, não entendem por que Rogério quer abandonar a frente grevista na universidade e ir se juntar aos operários. Todas essas divergências entre os militantes estudantis contribuíram para que não ocorresse uma aliança de forças, levando a polícia a invadir a sede da ABE, colocando fim à manifestação.

O estudante Luís pergunta para Rogério “Mas pra quê tudo isso?” Rogério questiona “Você ainda não sabe?” e uma Voz discursa:

- Ninguém sabe. Vocês sabem, vocês viram. Ninguém escolheu, vocês escolheram. Os estudantes de Tóquio estão em luta. Os estudantes da França, da Venezuela, da Argentina. Há o povo, os amigos, os inimigos. Existe a vida, que bem pode ser a única vida. Os estudantes brasileiros, os nossos estudantes brasileiros estão em luta. Estão perdendo, estão lutando, estão ganhando. Por que morrer? Para que morrer? Quem morrerá. Todos aqui são responsáveis. Ficar parado é escolher. Ficar calado é escolher. Ficar sem lado é escolher. Todos aqui são responsáveis. Ninguém sabe. Ninguém sabe. Você sabe?

A responsabilidade da invasão, no tocante da peça, era de todos. A atuação política seria uma escolha, como não aderir à luta também. A Voz destaca que os estudantes de Tóquio, da França, da Venezuela e da Argentina estavam em luta, motivando o público a aderir à mobilização. O hino da juventude socialista, finalizando a peça, mostra que a derrota daqueles que estavam na ABE não representava o fim. Ao contrário, a sensação que permanecia é da esperança.

Em *Brasil-Versão Brasileira* de Oduvaldo Vianna Filho, os operários da Fundação Vidigal buscam se organizar para conseguirem aumento de salário. O operariado está dividido; uma parte é conduzida pelo personagem Claudionor, operário, católico e presidente do sindicato dos metalúrgicos, associação que defende um acréscimo de 30% aos salários. A outra parte, a minoria, é composta por comunistas e chefiada por Diógenes, não tendo conseguido aprovar na assembléia a luta pelos 50% e mais abono.

Na peça, o ambiente da fábrica é o lugar onde os trabalhadores se organizam, pois nela ocorrem reuniões da base do Partido Comunista, e isso não era uma realidade somente da Fundação Vidigal. Durante uma reunião o operário José prefere não votar, porquanto vai se desligar da base devido à mudança de emprego, e destaca que quando começar a trabalhar na Refinaria Duque de Caxias desligar-se-á da base partidária daquela fábrica. Após Diógenes ter conseguido o apoio dos operários para denunciar Claudionor, são projetados cinco slides focalizando as seguintes situações:

- 74 – Uma assembléia de operários. Sala esfumada. À cunha.
- 75 – Um velho operário falando. Sem dentes.
- 76 – Um operário jovem. Punhos cerrados.
- 77 – Uma mulher amamenta seu filho.
- 78 – Operários batem palmas de pé.
- 79 – Um velhinho e uma velhinha ouvem.

Estes slides introduzem questões as quais serão abordadas nas próximas cenas, nesse caso, enfatiza-se a discussão entre Diógenes e Claudionor na assembléia dos operários. Mas a função dos slides, no momento em questão, como em outros instantes da peça é realçar na platéia a idéia de que aquilo que está sendo encenado está sendo vivenciado fora do palco. Outro exemplo é quando o Policial 1 prende Espártaco. Antes da cena que retrata as torturas feitas nesse operário, os slides mostram as imagens:

- 102 – Presos engavetados numa cela.
- 103 – Presos de motim de presídio ajoelhados.
- 104 – Um homem pendurado no pau de arara. Os olhos esbugalhados.
- 105 – Um corpo de homem. Queimaduras de cigarro.

Além disso, outros slides já tinham sido apresentados no início da peça registrando a visão de Vianinha sobre assuntos polêmicos da época e as condições materiais da sociedade brasileira de então. São exemplos: o símbolo da Esso superpondo-se ao símbolo da Petrobrás; Juscelino Kubistchek rindo ao lado de autoridades internacionais; poço de petróleo pegando fogo e operários chorando; operários trabalhando e Vidigal em piscinas,

aviões e automóveis. Entre os slides, vozes surgem relatando dados sobre a exploração de petróleo no Brasil: “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”.

Tanto os slides quanto as vozes na introdução da peça, querem esclarecer ao público que a Petrobrás é importante para o desenvolvimento do país e que está ameaçada. A partir desse dilema é que o drama será processado no palco. Sendo assim, o dramaturgo, já insere a discussão, antes mesmo dos personagens entrarem em cena.

A questão da militância não está inserida somente nos papéis dos personagens. Nas falas dirigidas aos colegas, os operários destacam que é preciso se mobilizar. Espártaco diz que o operário “só aprende alguma porra se agir politicamente”. Claudionor chega a afirmar que apesar de ser contra greves, às vezes patrão esquece dos trabalhadores, portanto, precisam falar sem fazer baderna. A organização também é registrada nos slides que aparecem após a morte de Diógenes, durante uma manifestação grevista:

107 – Um estudante fala. Atrás dele, o símbolo da UNE.

108 – Um padre com camponeses. Discurso.

109 – Brizola fala.

110 – Sérgio Magalhães fala.

111 – Francisco Julião fala.

112 – Luís Carlos Prestes fala.

A morte do comunista Diógenes não significa o fim da luta operária, e esta idéia é transmitida para a platéia por meio desses slides que representam as organizações estudantil, católica, governamental, social e partidária. Vianna, não só destaca que a mobilização existe como aponta exemplos de pessoas e grupos que estão engajados na campanha pela defesa da Petrobrás. Como em outras peças que também finalizam o enredo deixando uma mensagem de esperança, *Brasil-Versão Brasileira* é concluída com o Coro avançando para o público e cantando:

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!

Essa peça foi encenada na Primeira UNE-Volante para estudantes de várias capitais brasileiras. A obra não faz menção à classe estudantil, não discute a questão da reforma universitária e não trabalha com a aliança operário-estudantil, mas apesar disso, acreditamos que ela tenha sido levada aos estudantes por mexer com questões que a UNE acreditava que deveriam fazer parte dos debates travados por essa categoria, como a discussão da intervenção imperialista e a sobrevivência da Petrobrás. Através desse texto teatral, os universitários também têm contato com a mobilização dos operários no interior das fábricas, o que poderia, na concepção da vanguarda estudantil, levá-los a participar dos diretórios acadêmicos e realizar assembleias dentro da universidade, lutando assim por seus interesses.

Vianinha, no artigo *Do Arena ao CPC* (1962), defendeu que o teatro deveria ser otimista e nessa peça demonstra a sua teoria através das falas de Tiago e Espártaco ambos diante do cadáver de Diógenes. Tiago, filho de Claudionor, possuía uma concepção política diferente do comunista morto a sua frente, mas discursa: “Aprendemos muito com você, companheiro. Aprendemos a falar forte. Aprendemos a confiar em nós. Descobrimos que temos obrigação de mandar em tudo”. Espártaco, filho de Claudionor, prossegue dizendo: “Belo camarada. Você está em nós. Tua luta é nossa. Eles não sabem, camarada Diógenes. Eles não sabem que nós não paramos nunca! Você está morto, camarada. Mas deixou quantos no seu lugar?”. A arte teatral a serviço da libertação do povo, levando consciência política e incitando mobilizações.

Na peça *A Estória do Formiguinho e Deus Ajuda os Bão* de Arnaldo Jabor, o favelado Formiguinho passa por uma viagem na qual vai percebendo que ninguém quer ajudá-lo a conseguir a licença para construir uma porta em seu barraco, solicitada pelo encarregado do morro chamado Doutor. Ao regressar para casa, o favelado resolve fazer a porta “no peito, na raça e na valentia”. Formiguinho já não é mais aquele favelado subordinado do início da peça, agora tem coragem de enfrentar, pois ao viajar descobriu que todo mundo está explorando o povo da favela e ninguém se interessa por eles. O Doutor observa essa atitude e o chama de delinqüente e agitador. Os dois se enfrentam, caído no chão, o Doutor é retirado pelos favelados. Depois desse episódio, Formiguinho se dirige aos colegas dizendo:

- Viu pessoal? Viu só como a gente pode fazer o que quiser, que o mundo não cai. E o negócio é esse, pessoal. É lutar e lutar. Eu descobri isso. No Brasil inteiro o povo inteiro morre, morre mesmo. Esses caras são assassinos. Deputado é assassino, político é assassino, padre é assassino, milionário é assassino, americano é assassino.

Na fala de Formiguinho, Arnaldo Jabor destacou o caminho para as transformações: a luta. E, através dela muitas outras conquistas poderiam vir. As três últimas frases são de denúncias e elas estão sobrecarregadas de conceitos. Ao afirmar que no Brasil o povo todo morre, anuncia que não é só no morro que o povo sofre, identificando certa semelhança entre os pobres da favela e outros pobres espalhados pelo país inteiro. Ao acusar político, padre, milionário e americano de assassinos, a intenção é de esclarecer ao público quem são os inimigos do povo. Sabendo quem são seus rivais, o povo da favela agora poderia se organizar e lutar por aquilo que desejava.

Os favelados questionam as afirmações do colega, algo natural devido ao fato de não terem passado pela mesma experiência que ele. Formiguinho não desiste do discurso e quando o Governador entra em cena questionando a ordem, os favelados, liderados por ele, cercam a autoridade e o levam de cabeça para baixo para fora do palco.

Diferente das outras peças já analisadas, esta obra é finalizada com a ação heróica do povo da favela, o qual age a partir da solicitação à luta, feita por Formiguinho. O Doutor e o Governador representam as estruturas que oprimem os moradores do morro, e atingi-las é mostrar ao público a possibilidade de modificá-las. Sozinho, Formiguinho tem a consciência de que não conseguiria derrotá-los, uma vez que não possui a força para concretizar a luta. Desamparados, os favelados também não conseguiriam, pois não possuem a consciência capaz de permitir-lhes entender o processo de dominação que ocorre no morro. Portanto, a união de consciência e espírito de coletividade é a proposta do dramaturgo como meio mais eficiente para a construção da porta, que nada mais é do que a liberdade do cidadão e o respeito aos seus direitos.

A peça de Guarnieri, *Eles Não Usam Black-tie*, foi apresentada em várias organizações sindicais do Rio de Janeiro. Nessa obra, o operário Otávio entra em cena, dizendo ao seu filho, Tião, que o aumento sai nem que seja no tiro. Tião diz que o pai parece ter gosto em preparar greve. Seu pai responde:

Otávio: - E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não! É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminuiu o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa...(GUARNIERI, 1987, p.29).

Para Otávio, a greve é um instrumento de luta da classe operária e um meio de mostrar aos patrões que os trabalhadores estão organizados. Mediante as afirmações de Otávio dirigidas à sua esposa, Romana, somente por meio de muita luta a vida pode melhorar

e sem greve o aumento não sai. Na peça, o conflito entre Otávio, defensor da greve e Tião, o qual acaba furando-a porque não queria perder o emprego, mostra pontos de vista diferentes sobre a ação grevista. Embora tenha apresentado através desses dois personagens essa divisão, Guarnieri ao focalizar as conseqüências da atitude de Tião depois de ter furado a greve, valoriza que o caminho mais apropriado para o trabalhador e morador de um morro seria a postura exatamente ao lado dos grevistas.

Otávio representa o operário que acorda cedo para organizar um piquete, que enfrenta a polícia, que faz leitura de muitos livros, que faz comércio, que acaba sendo preso mas que sempre está pronto para uma outra mobilização. Tião, ao contrário do pai, não se identifica com o morro. Educado pelos padrinhos da cidade, este operário deseja sair daquele lugar e dar um jeito de “subir na vida”. Por isso resolve não entrar em greve e acaba desprezado pelos moradores do morro, pela sua família e por sua noiva. Tião acredita que o aumento solicitado pelos operários há de vir, uma vez que a greve foi um sucesso, mas agora tem que deixar o seu lar e a vida ao lado de Maria.

Romana, ao despedir-se do filho, diz que ele ainda vai ver que é melhor passar fome no meio de amigos do que no meio de estranhos. Maria resolve não acompanhar o noivo, triste, mas com esperança, termina o diálogo pedindo para ele voltar ao morro quando passar a acreditar na sua gente. Otávio ao consolar sua esposa expressa “enxergando melhora a vida, ele volta” (GUARNIERI, 1987, p.115). Essas três falas se unem à decepção e a expectativa de um dia Tião regressar ao lar e ao mundo ao qual pertencia.

A peça de Guarnieri não é criada a partir das perspectivas teatrais de Piscator e, portanto, não é uma obra de agitação política. O dramaturgo coloca no palco duas perspectivas sobre a greve e deixa a cargo do público a conclusão. Ao contrário de Carlos Estevam Martins, que definiu o teatro popular como ação revolucionária, Guarnieri pensou o teatro popular como expressão das problemáticas nacionais e não como instrumento político.

O diretor do departamento de publicidade do CPC da UNE, Eduardo Mendível Peláez, salientou que essa peça foi encenada no sindicato dos rodoviários, em 03 de dezembro de 1961, alcançando grande sucesso entre os sindicalizados. Levada aos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, associações sindicais e faculdades, a obra em tela trabalhava com a questão da greve, tema bastante valorizado entre as vanguardas operárias e estudantis as quais desejavam apresentar às massas a eficiência da ação grevista. Apesar das divergências, podemos considerar que essa peça estava dentro das concepções trabalhadas pelo CPC, pois possuía uma linguagem popular, abordava um assunto próximo da realidade de muitos trabalhadores urbanos e possuía uma mensagem militante.

A questão da militância aparece nessas peças por meio dos personagens ligados diretamente aos partidos políticos e associações estudantis, como no caso de Rogério e de Jorge (*A Vez da Recusa*), de Diógenes e Claudionor (*Brasil-Versão Brasileira*) e Otávio (*Eles Não Usam Black-tie*) e também através do engajamento na luta como no caso do Velhinho, da Mulher e dos Nacionalistas (*O Petróleo Ficou Nosso*), do Formiguinho e dos Favelados (*A Estória do Formiguinho ou Deus Ajuda os Bão*), de Teresa (*A Vez da Recusa*) e de Espártaco e Tiago (*Brasil-Versão Brasileira*).

Excetuando a peça *A Estória do Formiguinho ou Deus Ajuda os Bão*, a qual é finalizada com a derrota daqueles que oprimem o povo da favela, as demais são concluídas com a permanência de um conflito. Na peça *A Vez da Recusa*, é o incêndio do prédio onde estão localizados os estudantes; em *Brasil-Versão Brasileira* é a morte de Diógenes pelos policiais durante a greve; na obra *O Petróleo Ficou Nosso* é a morte da Mulher que lidera a manifestação em favor da exploração nacional do petróleo; na peça *Auto dos 99%* os velhinhos não aceitam as opiniões do Estudante; em *Eles Não Usam Black-tie* é a separação entre pai e filho.

Apesar da perda ou da aparente derrota, nos textos teatrais mencionados, os autores deixaram a mensagem da organização, mostrando para o público que embora ocorram confrontos armados, mortes e desavenças familiares é preciso persistir na luta. Espártaco em *Brasil-Versão Brasileira*, ao observar seu pai morto, depois de um confronto com a polícia, declara que a luta não pára. A Voz, em *A Vez da Recusa*, destaca que os estudantes brasileiros estão em luta. O Velhinho em *O Petróleo Ficou Nosso*, pega a sua lata de tinta e escreve no muro a frase “O Petróleo é Nosso”. Em *Auto dos 99%*, o Estudante resolve buscar ajuda para conseguir mudar a universidade brasileira. Na peça *Eles Não Usam Black-tie*, Otávio acredita que quando o filho enxergar melhor a vida ele voltará ao morro e se associará aos operários.

4.3 A FUNÇÃO NARRATIVA NA DRAMATURGIA DO CPC DA UNE

A influência de Piscator e Brecht na dramaturgia do CPC da UNE pode ser compreendida através do caráter narrativo, presente em obras como *A Estória do Formiguinho ou Deus Ajuda os Bão*, *A Vez da Recusa*, *Auto dos 99%* e *Brasil-Versão Brasileira*.

Os procedimentos narrativos como: projeção de slides, introdução de coros e vozes – com o intuito de comentar a ação que se processa no palco –, emprego de

personagens – que tomam posições diante dos acontecimentos –, podem interromper o sentimento de comoção do público permitindo que este mantenha certa distância dos fatos narrados e conseqüentemente consiga ter uma atitude de reflexão diante dos fatos encenados.

Em *A Estória do Formiguinho ou Deus Ajuda os Bão*, Arnaldo Jabor após ter apresentado Formiguinho diante das críticas dos moradores, tentando abrir uma porta no seu barraco, inseriu no palco uma Fada-Narradora. Nesse momento, as luzes são apagadas e os personagens da cena ficam estáticos. De maneira súbita o público é colocado diante de uma narração. Isso permite ao espectador a refletir sobre as informações pronunciadas pela Fada, que inicia sua fala dizendo “Boa Noite” e continua:

Este é o início de uma linda história. A história do Formiguinho, um homenzinho muito bonzinho que morava no alto de uma bela favelinha perto do mar, láááá no Rio de Janeiro, onde tem o Pão de Açúcar, o Carlos Lacerda, o Corcovado... Entre todas estas maravilhas, morava o bom Formiguinho, com seus onze filhinhos, quinze ratinhos, três gatos e sua mulher tuberculozinha. Moravam todos num barraco pequenininho, onde nunca chegava um pãozinho.

A Fada-Narradora não tem nenhuma relação com Formiguinho, ela só entra na peça nesse momento. Sua função é relatar ao público a história desse favelado. Essa personagem apresenta dados de Formiguinho ao público, pois os outros personagens estão estáticos, não participam da encenação e, portanto, é a Fada e a platéia. Nessa comunicação, o espectador é convidado a conhecer a história de um homenzinho pobre, com muitos problemas, mas alguém ciente de “que tudo que é feito dentro da lei, tudo que é feito em nome do Bem, é recompensado. Por isso, ele confiava em sua vitória. Sua vida iria melhorar, porque ele era bom e Deus ajuda os bons...”

A narração é colocada no sentido de apresentar uma história ocorrida com um favelado, uma história que não é inédita, portanto, não é uma ficção, ao contrário, é um fato que aconteceu de verdade. O palco se transforma a partir daí, num ambiente de transmissão de conhecimento, o autor que fala e a platéia que escuta, observa e aprende. Essa peça possui caráter didático que pretende, através da história de Formiguinho construir uma porta, mostrar a formação da consciência.

A peça *A Vez da Recusa* procura mostrar ao público que, desde a colonização portuguesa, o Brasil vem sendo explorado pelas nações estrangeiras. Essa idéia é passada por meio de slides no prólogo da obra. Os slides vêm acompanhados de coros. Logo no começo, o coro pronuncia pequenos trechos de canções de liberdade e os slides denunciam

a intervenção imperialista no país e suas conseqüências econômicas e sociais. No decorrer da encenação o coro passa a assumir o papel de um observador crítico e os slides vão reproduzindo a idéia da luta revolucionária. Durante os slides finais, Martins empregou vozes que pronunciavam, no escuro, informações sobre a revolução socialista na América Latina, citando Cuba e Colômbia. Sobre este último, o autor chegou a detalhar as mudanças ocorridas na economia e na sociedade com a revolução. Essas vozes mencionam que “Toda a economia colombiana repousa sobre a produção de café” e que os “Estados Unidos recusam-se a reconhecer o governo revolucionário colombiano”.

A função narrativa relatada, a qual possui o coro e a projeção de slides, tem como intuito trazer ao palco a idéia de que fora dele existe uma luta revolucionária. Assim, o público pode perceber que a encenação possui trechos da história real, permitindo que seu olhar não fique fixo somente naquilo que se processa no tablado.

A problemática que vai estar presente nas cenas posteriores é a postura do Brasil frente à luta revolucionária. Pois, se o Brasil não vender café aos EUA, este será obrigado adquirir esse produto da Colômbia e, assim, o governo revolucionário pode ser consolidado. O teatro, nesse caso, é a arte que possibilita não só conscientizar o público acerca do processo revolucionário na região latino-americana, como também pretende participar dessa luta. Martins, em depoimento, revelou que era preciso sacrificar o artístico, pois “as classes populares vão chegar ao poder logo, logo. A avaliação de conjuntura levava a conclusão de que havia um ascenso do movimento de massas e que tudo só dependeria do esforço que empregássemos para multiplicar essas forças sociais em ascensão” (1980, p.79). Para Martins, o teatro, deveria, portanto, participar do processo de transformação, mobilizando as pessoas a aderirem à luta revolucionária.

Nesse sentido, o que vale no palco não é apresentar conflitos emocionais, fatos cotidianos e diferentes visões acerca dos problemas sociais, e sim, como dizia Piscator comunicar “esclarecimento, saber, reconhecimento” (1968, p.53). A arte teatral empregada como instrumento didático em prol de lutas políticas. Essa concepção de Martins, coloca-se distante daquelas que foram debatidas pelos outros artistas que estavam no CPC da UNE e que vieram do Teatro de Arena, como Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho e João das Neves, e até mesmo de pessoas que possuíam atuação na área artística como Ferreira Gullar, Leon Hirszman e Armando Costa. Ao contrário dessas pessoas que estavam atuando no campo cultural e discutiam a questão da estética e o teatro como expressão da sociedade, Martins, um intelectual ligado às questões de nível teórico, via no teatro um meio informativo e educacional.

Na peça *Auto dos 99%*, a encenação começa com uma voz narrando as belezas naturais do Brasil e as mudanças que ocorreram com a chegada dos portugueses na região. A voz apresenta somente uma interpretação do fato, denunciando a exploração que foi sendo consolidada no território a partir da vinda dos portugueses. Não deixa espaço para o público questionar, analisar e escolher um caminho. Essa concepção que coloca o país como uma região explorada desde os tempos da colonização portuguesa também aparece na peça *A Vez da Recusa* de Carlos Estevam Martins.

Os autores, em vários momentos da peça, introduzem coros cuja função é intervir na cena, comentando, denunciando ou até mesmo fazendo uma avaliação das ações que estão sendo encenadas. Piscator e Brecht utilizavam esse recurso para levar o público à reflexão, posicionando-se criticamente diante dos fatos.

Após ter apresentado resumidamente a história do Brasil, marcada pela exploração estrangeira, os autores inseriram o coro para dar início à outra parte da peça, a qual trabalha diretamente a questão da elitização do ensino e propaga a idéia da reforma universitária. O coro faz uma avaliação do que foi apresentado até aquele momento:

E então a gente viu pela peça até agora que aqui no Brasil fica sempre de fora, nessa coisa estudantil de entrar para a faculdade, uma parte ponderável de nossa mocidade. Salve! Salve! Quem é analfabeto 57%, 57%, 57%, não vai pra faculdade. Quem não fez ginásial 67%, 67%, 67%, não vai pra faculdade. Quem não fez científico 71%, 71%, 71%, não vai pra faculdade. Quem não tem dinheiro ou vira beatnik, não vai pra faculdade. Deu: 99%, 99%, 99%. Logo, entra na faculdade um por cento do povo brasileiro! Viva o um por cento! Viva o um por cento! Do povo do Brasil! E o resto... e o resto... e o resto... Vai ficar sem estudar...

O coro se coloca distante do mundo narrado, ao expressar “então a gente viu pela peça até agora”. Sem este envolvimento ele se aproxima do espectador, que também está observando a peça. Se até aquele momento o espectador não conseguiu compreender que durante os séculos somente a elite teve acesso à universidade, ele passa ter essa consciência, pois o coro destacou que, no Brasil, fica sempre de fora da faculdade uma parte ponderável da sociedade. Através de dados percentuais, o coro transmite ao público informações que revelam: 99% da população brasileira não têm acesso à faculdade.

Em uma outra parte da peça, o personagem Estudante, assume a função narrativa ao exclamar “Pra quem nunca soube, pra quem nunca ouviu, deixa que eu conto como é que surgiu a Universidade no Brasil”, e começa a relatar a história de um sujeito que ao ser perguntado por um turista onde era a universidade, não sabia ao certo onde ficava.

Chegando em casa, esse sujeito brincou com a mulher dizendo que tinha encontrado um turista e pergunta a ela onde o teria encontrado, a mulher respondeu “vai ver que foi na Universidade!”.

O Estudante, ao mesmo tempo, que está dentro do enredo da peça, toma em alguns momentos a postura de narrador, interrompendo assim as cenas com comentários. Essa peça, como já salientamos, foi apresentada em seminários estudantis durante a campanha pela reforma universitária e elaborada no intuito de estimular os estudantes a aderir essas propostas de mudanças, pois, como afirmava Piscator (1968) era preciso agarrar a multidão no seu ambiente.

Para Oduvaldo Vianna Filho, o teatro deveria buscar sua forma e seu conteúdo nas condições vivenciadas pelo público e o seu desejo era “fazer um teatro que pretende enriquecer o instrumento do homem, com que ele enfrenta a realidade, permitindo-lhe uma intervenção direta no seio mesmo das próprias condições que originam sua trágica existência” (Apud PEIXOTO, 1983, pp.73-74). Em sua peça *Brasil-Versão Brasileira*, Vianinha também empregou recursos narrativos com a intenção de utilizar a história encenada para levar o público a compreender a realidade que o cercava.

Ao contrário de Carlos Estevam Martins que empregou coros, slides e vozes na introdução da peça, Vianinha utilizou desses recursos, tanto no início da encenação, quanto no decorrer dela. Os slides e as vozes foram colocados no começo da peça no sentido de relatar ao público a idéia de que a Petrobrás estava ameaçada. Entre os slides nos quais aparecem cenas de petroleiros e manifestantes, símbolos da Esso e imagens de governantes com empresários estrangeiros, as vozes passam informações sobre o papel da Petrobrás para a economia nacional. O coro canta para a platéia:

Brasil. Servil. Brasil. Sem glória... A Petrobrás foi nossa vitória, nossa primeira vitória... A Petrobrás está ameaçada, brasileiro.... A Petrobrás está ameaçada... A Petrobrás é da massa. A Petrobrás é tua.... É preciso nova vitória, outra vitória, em cima da vitória, para outra vitória; é assim que se escreve história – com vitória sobre vitória, para outra vitória, em cima de vitória.

O coro passa a idéia de Brasil servil e que a Petrobrás seria a primeira vitória de muitas outras que deveriam acontecer. Antes das cenas apresentarem o enredo da peça, abordando a questão da ameaça que a Petrobrás sofre, o coro já transmite essa informação. Assim, resta ao público é compreender quem são os agentes ameaçadores dessa empresa. Vianinha não apresenta se a Petrobrás está ameaçada ou não, o dramaturgo só lança

uma interpretação do fato: “A Petrobrás está ameaçada”. Quando o autor destaca que a “Petrobrás é tua”, o coro na função de narrador, joga a responsabilidade de defender a empresa para a platéia, no sentido de politizá-la.

A narração também aparece nas primeiras falas dos personagens Vidigal, Claudionor e Espártaco no momento em que estes entram na encenação. Vidigal se apresenta antes de ir em direção aos outros personagens que estão em cena, relata seu nome, a nacionalidade, a profissão e destaca que em sua fábrica “não há um centavo estrangeiro”. Diz ao público que foi chamado para uma reunião com o presidente da república, juntamente com o representante da Esso no Brasil e o presidente do Banco do Brasil. No intento de apresentar esses três personagens e possibilitar ao público reconhecer quem é quem na trama, ao pronunciar os referidos nomes, os mesmos se levantam.

Vidigal narra o início da sua própria história e dirige suas palavras à platéia, com a intenção de anunciar sua posição diante do que será encenado e marcar as posturas dos outros personagens. Com isso, o espectador poderá perceber quais são os agentes que ameaçam a Petrobrás.

Após uma seleção de slides que mostra o ambiente dos operários na fábrica de Vidigal e o escritório com “bolachinhas e wisky”, Claudionor se dirige ao público e se apresenta como presidente do sindicato dos metalúrgicos e diz o motivo de estar ali “Vim saber a resposta do doutor Hipólito Vidigal sobre o pedido de aumento de salário feito pelos operários da empresa”. Este personagem indica a sua função na peça, naquele instante. O mesmo acontece com o personagem Espártaco. Este entra no palco após cinco slides que mostram Vidigal embarcando num avião, numa piscina, com smoking e num automóvel. Espártaco adianta-se ao público e tece comentário sobre seu nome, aponta seu pai, menciona que os dois trabalham na Fundação Vidigal e anuncia que “Essa é uma reunião da base do Partido Comunista na fábrica” e a função deles ali é “decidir o que é que os comunistas vão dizer na assembléia”.

É interessante registrar que nos três casos citados, os personagens divulgam os principais acontecimentos existentes na peça: a reunião do Conselho Nacional do Petróleo, na qual Vidigal enfrenta os agentes do imperialismo; o pedido de aumento dos operários que trabalham na Fundação Vidigal, fato gerador do conflito entre Diógenes e Claudionor; e a reunião do Partido Comunista realizada na fábrica, que põe em relevo as divergências políticas no interior desse partido. Através disso, podemos entender que a função da fala narrativa desses três personagens é estabelecer marcos dentro da peça, ou seja, projetar ao

público uma nova trama que, apesar de se apresentar como um episódio novo, faz parte do conjunto da obra.

Essa peça, construída para ser encenada ao público estudantil e em concentrações populares informou a ação imperialista nos rumos da exploração de petróleo no país, o que na opinião dos grupos defensores dos interesses nacionais teria que ser denunciado. Esse caráter agitational pode ser observado através dos recursos cênicos (empregados também no teatro político de Piscator) com o objetivo de levar a idéia de que a Petrobrás estava ameaçada. Vianinha finalizou essa obra com o coro incitando o público a tomar uma posição diante do que foi encenado.

Embora esse texto teatral possa ser analisado dentro das perspectivas do teatro de agitação política, ele vai um pouco além das concepções artísticas que estão presentes em peças como *A Estória do Formiguinho ou Deus Ajuda os Bão*, *Auto dos 99%* e *A Vez da Recusa*, pois introduz com mais intensidade conflitos ideológicos, seja no interior de partidos, entre partidos e na postura de um empresário brasileiro, que defende os interesses nacionais, mas que percebe que sua empresa pode entrar em falência se não apoiar os interesses estrangeiros.

Os recursos narrativos empregados nas peças analisadas anteriormente tinham a função de criar entre o público e o fato narrado uma distância, que na concepção dos dramaturgos permitiria ao espectador um momento de reflexão, assumindo diante do que está sendo encenado um posicionamento crítico. Para os autores das peças, o teatro era um meio de comunicação, portanto, deveria agir na elevação da consciência política da população, estimulando assim a sua participação no processo histórico. A concepção de história, presente nos textos teatrais enfatizados, é aquela que ensina no sentido de esclarecer, politizar e mobilizar. Nesse sentido, essa visão apresenta uma única interpretação dos fatos, não permitindo a dúvida e a escolha.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

ATOR - Poderia me dizer o que você entende por historiador?...

ESPECTADOR - O historiador se interessa pela mudança das coisas...

ATOR - O espectador é, então, um historiador da sociedade?

ESPECTADOR – Sim.

Brecht

Inicialmente, a proposta de trabalho era estudar a postura política assumida pelo Centro Popular de Cultura da UNE durante o período que atuou no cenário cultural brasileiro e analisar as peças *A Vez da Recusa* de Carlos Estevam Martins e *Auto dos 99%* de autoria coletiva, verificando através desses dois textos teatrais as concepções artísticas da equipe cepecista. No decorrer do curso de mestrado, através das discussões sobre história, cultura e principalmente cultura popular, percebemos que não poderíamos realizar uma pesquisa que captasse o CPC a partir da sua existência, mas sim, olhar as discussões que estavam em pauta no Brasil, em especial no campo da cultura, e tentar relacioná-las com o surgimento da entidade.

Os estudos elaborados na década de 1970 e 1980 sobre o CPC da UNE, citados no primeiro capítulo da dissertação em tela, analisam o grupo a partir das teorias produzidas por Carlos Estevam Martins e do contexto de sua atuação. Esta pesquisa procurou compreender a entidade cepecista através de diversas perspectivas problematizadas no cenário brasileiro. E, na tentativa de não elaborarmos uma história oficial do CPC da UNE, procuramos dar vozes aos próprios integrantes do grupo, os quais por meio de suas obras e de seus textos teóricos registraram suas concepções acerca da arte popular.

A documentação sobre o CPC da UNE é limitada, por isso utilizamos depoimentos de artistas e intelectuais que participaram da equipe e textos produzidos pelos seus membros na época anterior à sua formação e durante a própria atuação. O texto conhecido como *Anteprojeto do Manifesto do CPC* foi destacado nessa pesquisa como sendo um artigo do primeiro presidente cepecista e não como um manifesto da entidade. Isso permitiu abrir a discussão acerca dos conceitos de arte existentes no interior do Centro Popular de Cultura.

Diante do exposto, ressaltamos que não partimos da concepção desenvolvida no documento citado; ao contrário, tentamos problematizar outras definições e o debate travado no espaço cepecista sobre cultura popular.

Os vários sentidos de cultura popular que estavam presentes no CPC da UNE são oriundos das perspectivas artísticas e políticas que foram sendo desenvolvidas por setores culturais, intelectuais, partidários e sociais a partir da segunda metade da década de 1950 e que floresceram durante o governo de João Goulart. Isso nos levou a identificar relações entre a equipe cepecista com o Teatro de Arena, o Movimento de Cultura Popular, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros e o Partido Comunista Brasileiro. O cenário cultural e político foram valorizados no intuito de compreender as práticas culturais cepecistas dentro de um processo de transformações.

Na presente dissertação, a cultura não é vista como reflexo da estrutura social do país, mas sim como expressão das mudanças que estão ocorrendo, por isso que as obras de arte se tornam, na nossa interpretação, uma referência para os estudos históricos.

O Centro Popular de Cultura da UNE foi compreendido neste trabalho como uma organização cultural de militância, pois as atividades artísticas desenvolvidas tinham como propósitos ir em busca de platéias populares; elevar a consciência política do público e incitar mobilização. Esses projetos só foram realizados porque nos primeiros quatro anos da década de 1960 muitas organizações passaram a defender mudanças na estrutura do país. A arte passou a servir aos interesses desses grupos que desejavam politizar a população, como instrumento de agitação política. Com o golpe militar em 1964, essas atividades perderam forças, pois a ação se volta para a resistência contra o governo ditatorial.

Jalusa Barcellos ao perguntar a Ferreira Gullar sobre o impacto do golpe militar nas atividades promovidas pelo CPC da UNE, recebeu a seguinte resposta:

...acho que, quando veio o golpe, o CPC estava se reformulando. Certas posições que o CPC tinha adotado, como superestimar a questão ideológica em detrimento da qualidade artística, estavam sendo revistas. Na verdade, nós estávamos, mesmo, era fazendo uma autocrítica da nossa posição e estávamos revalorizando o trabalho artístico, tentando recuperar os padrões de qualidade (BARCELLOS, 1994, p.216).

Quando a UNE foi colocada na ilegalidade e sua sede foi incendiada pelos militares, o que restou do Centro Popular de Cultura foram seus artistas e suas produções. Alguns participantes que tinham vindo do Teatro de Arena continuaram na carreira artística e participaram do chamado teatro de resistência, como é o caso de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Ferreira Gullar, enquanto outros, como Carlos Estevam Martins, voltaram-se para outras inserções fora da perspectiva artística.

Nosso intuito não era concluir se o projeto cepecista fracassou ou foi bem sucedido, até porque o CPC da UNE atuou nos limites que aquela realidade dos primeiros anos da década de 1960 possibilitou. Ponderamos válida justamente a avaliação das problemáticas, das resistências e dos avanços que estiveram presentes nas práticas daqueles que se empenharam na luta pela elevação da consciência política do povo brasileiro. Na busca por um meio mais eficiente de alcançar o povo, vimos que militantes do CPC da UNE projetaram teses fundamentadas na questão da cultura popular, teorias que eram heterogêneas devido às questões e perspectivas assumidas por cada um deles. Essas diferenças podem ser compreendidas nas produções artísticas que fizeram parte das ações concretizadas pela entidade.

O Centro Popular de Cultura da UNE não surgiu dos projetos estudantis de politização, não foi uma entidade subordinada aos interesses do Partido Comunista, não reproduziu na íntegra as ideologias do Instituto Superior de Estudos Brasileiros e tão pouco foi um reflexo das experiências culturais do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco. Acreditamos que o que faz o CPC da UNE levantar tantos questionamentos no espaço acadêmico até os dias atuais é que essa organização apresenta em suas teorias e práticas questões que estão presentes em todas essas experiências citadas acima. Um dos fatores que nos fez olhar para o CPC da UNE é o fato de ser sido até aquele momento um trabalho com pretensões radicais. Por um período curto, acreditava-se que poderia fazer a revolução utilizando a arte.

A dissertação em pauta, procurou analisar alguns textos teatrais elaborados pela equipe cepecista. Sabemos que muitas obras ficaram de fora e que muitas questões não foram problematizadas. Outro item que merece ser destacado quando se estuda as atividades realizadas pelo CPC, é a recepção das obras, mas por falta de disponibilidade de tempo para sair em busca desses protagonistas da história, acabamos nos voltando para o texto escrito. Mas, como não pretendíamos construir uma história oficial do CPC da UNE, deixamos para os futuros pesquisadores a tarefa de abordar diferentes problemáticas e questionamentos que podem trazer muitos frutos para produção histórica brasileira.

As peças teatrais foram escolhidas a partir dos elementos que priorizamos identificar: as temáticas que os autores utilizaram para elevar a consciência política do público; os elementos cênicos empregados para transmitir a idéia de mobilização; os recursos narrativos com o intuito de promover nos espectadores momentos de reflexão. Foram analisadas oito peças, dentre elas, somente uma não foi elaborada na época da atuação do

grupo, *Eles Não Usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri. As outras são: *A Estória do Formiguinho e Deus Ajuda os Bão* de Arnaldo Jabor; *A Vez da Recusa* de Carlos Estevam Martins; *Auto dos 99%* de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho; *Brasil-Versão Brasileira* de Oduvaldo Vianna Filho; *Clara do Paraguai* e *O Petróleo Ficou Nosso* de Armando Costa; *Não tem Imperialismo no Brasil* de Augusto Boal.

Nas peças analisadas, enfatizamos as influências estéticas da dramaturgia alemã de Erwin Piscator e Bertolt Brecht e percebemos que entre essas influências estão: o emprego de coros e slides, a linguagem didática e a encenação de temas de interesses coletivos. Por meio da forma que a peça foi conduzida, concluímos que cada autor possuía um conceito acerca da função do teatro e que este estava diretamente ligado às experiências artísticas dos mesmos. Por exemplo, a peça de Carlos Estevam Martins tem um apelo revolucionário bem mais explícito que a peça de Oduvaldo Vianna Filho, pois enquanto este último era um artista preocupado com as questões em torno da arte, o primeiro era um intelectual que estava propondo o teatro como instrumento político.

Algumas peças possuem uma linguagem bastante didática como *A Estória do Formiguinho e Deus Ajuda os Bão*, *Não tem Imperialismo no Brasil* e *Clara do Paraguai*. As três obras referidas procuram conscientizar o público sobre questões relacionadas à exploração imperialista no país. Outras colocam como principal pretensão à mobilização, como é o caso do texto teatral *O Petróleo Ficou Nosso* e *Auto dos 99%*. A peça *Eles Não Usam Black-tie* focaliza um tema social, todavia não está dentro das concepções de agitação política, visto que não apresenta somente uma interpretação da ação grevista, deixando a cargo do público a conclusão.

O espaço cepecista era bastante heterogêneo, porque a própria formação política e cultural dos seus integrantes era diferente. Essa divergência pode ser encontrada nas obras teatrais, pois enquanto uns criaram obras de agitação, aproximando das teorias de Piscator, outros usando os mesmo elementos cênicos (coros, slides, vozes, músicas) realizaram uma dramaturgia mais voltada para as problemáticas colocadas por Brecht. A forma empregada e os conteúdos valorizados pelos autores mostram que alguns artistas pensavam no teatro como instrumento pedagógico, não colocando o problema do teatro popular, ao passo que outros estavam discutindo o teatro como expressão da sociedade, ou seja, a arte teatral nacional, elaborada com linguagem brasileira e para os interesses do país, e nesse sentido o popular deveria ser discutido.

Nas peças teatrais mencionadas, existe a concepção de História como “mestra da vida”, ou seja, a narrativa do passado tentando esclarecer o presente, explicando-o. Exceto na peça *Eles Não Usam Black-tie*, a narrativa também segue um fio interpretativo, não deixando campo para outras interpretações. É sempre a denúncia de exploração que é transmitida. Esse caráter didático da História – contar para ensinar algo – coloca o espectador na posição de aprendiz e como não tem outro caminho, porque o autor da obra não mostrou, o que lhe resta é aderir ao que está sendo apresentado.

Essas mesmas peças podem ser observadas por outros ângulos e através de outros direcionamentos, o que fizemos é resultado de debates travados no campo da cultura popular. Se ela é “do povo”, ou “feita para o povo” não nos interessa nesse momento, até porque não é trabalho do historiador classificar o certo e o errado. O que cabe a nós, pesquisadores ainda iniciantes, é levantar questões, focalizar diferentes interpretações, valorizar as inúmeras perspectivas e chegar à conclusão de que nada podemos diante do que já ocorreu, a não ser relatar. O passado está ao nosso alcance toda vez que questionamos os rumos do nosso presente.

REFERÊNCIAS

FONTES

ABEND, Arond. Povo-Cultura Popular-Intelectuais. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 10/10/1962.

AÇÃO POPULAR. AP/Cultura Popular. 1963. In: OSMAR, Fávero (org.). **Cultura popular e educação popular**: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Edições Graall, 1983.

ARANTES, Aldo S. e CHAVES, Francisco Nelson. **Ofício nº 17/61 do Centro Popular de Cultura**. Rio de Janeiro, 12 de Dezembro de 1961.

ARTE POPULAR É NOITE NA UNE. In: **O Metropolitano**. Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 19/09/1962.

UNE-ASSESSORIA DE ASSUNTOS EDUCACIONAIS. **II Seminário Nacional de Reforma Universitária**. Curitiba, 17 a 24 de Março de 1962. Arquivo Edgar Leuenroth.

BORBA FILHO, Hermilo. Um teatro brasileiro. In: **Revista Brasiliense**. nº12. São Paulo: Brasiliense, pp.180-188, Jul.-Ago., 1957.

BRANDÃO, Octavio. Pelo realismo revolucionário. In: **Revista Brasiliense**. nº35. São Paulo: Brasiliense, pp.95-119, Maio-Jun., 1961.

CENTRO POPULAR DE CULTURA DO PARANÁ. **Setor de Teatro**. Curitiba. S/d. Arquivo Edgar Leuenroth.

C.P.C. Texto anexado no Relatório do 1º Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular e impresso pelo Projeto de Editorial e Imprensa – Movimento de Cultura Popular – Recife, Pernambuco.

CPC da UNE. **Resoluções do Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular**. 1963. Arquivo Edgar Leuenroth.

CPC É META. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 03/10/1962.

CINCO X FAVELA. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, p.3, 31/03 – 01/04/1962.

CULTURA POPULAR: CONCEITO E ARTICULAÇÃO. **Movimento**, Rio de Janeiro, nº4, pp.10-11, Jul., 1962.

CULTURA POPULAR: MANIFESTO DE INTELECTUAIS. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 26/09/1962.

DIEGUES, Carlos. Cinco Vezes Favela – CN 62. **Movimento**, Rio de Janeiro, nº8, pp.25-26, Fev., 1963.

_____. Do salão à média. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 08/01/1961.

E.C.N. Centro Popular de Cultura. In: **Revista Brasiliense**. nº42. São Paulo: Brasiliense, pp.141-142, Jul.-Ago., 1962.

_____. Experimento de um teatro popular. In: **Revista Brasiliense**. nº38. São Paulo: Brasiliense, pp.168-169, Nov.-Dez., 1961.

EM CONSTRUÇÃO O TEATRO DO CPC. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 17/10/1962.

ESTATUTO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DO PARANÁ. S/d. Arquivo Edgar Leuenroth.

ESTEVAM, Carlos. A questão da cultura popular. In: OSMAR, Fávero (org.). **Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro: Edições Graall, 1983.

ESTEVAM, Carlos. Teatro popular. In: **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 19/03/1961.

ESTEVAM, Carlos. Teatro popular depois de um bilhete. In: **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 12/03/1961.

ESTUDANTES FAZEM CINEMA (NOVO). **Fora de Foco**, Cinelândia, Rio de Janeiro, p.72, Março/1962.

FARIA, Alvaro de. *Os trabalhadores e a nação*. In: **Revista Brasiliense**. nº17. São Paulo: Brasiliense, pp.55-69, Maio-Junh., 1958.

FAVELA É PERSONAGEM DE CINCO HISTÓRIAS EM CINEMA DE ESTUDANTES. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 23/01/1962.

FERNANDES, Eva. Da grandeza de Brecht. In: **Revista Brasiliense**. nº36. São Paulo: Brasiliense, pp.177-183, Jul.-Ago., 1961.

FRANCIS, Paulo. Revista Sr. – janeiro de 1960. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles Não Usam Black-Tie**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GONÇALVES, Delmiro. Folha da Manhã. 27/02/1958. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles Não Usam Black-Tie**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. In: **Revista Brasiliense**. nº25. São Paulo: Brasiliense, pp.121-126, Set.-Out., 1959.

GUILHERME. Contribuição à arte popular. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 12/09/1962.

GUIMARÃES, César. Cultura Popular. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 05/02/1961.

GULLAR, Ferreira. Cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03/04/1962.

_____. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

JABOR, Arnaldo. Roteiro. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 12/09/1962.

LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura popular: esboço de uma resenha crítica. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano 1, nº4, pp.269-289, Set. 1965.

MACIEL, Luis Carlos. A crise atual do teatro. **Movimento**, Rio de Janeiro, nº8, pp.09-13, Fev., 1963.

MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. 1962. pp. 229-231. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles Não Usam Black-Tie**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

MARTINS, Carlos Estevam. Por uma arte popular revolucionária. **Movimento**, Rio de Janeiro, nº2, Encarte 1, maio, 1962.

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

MCP. O que é o MCP? 1964. In: **Arte em Revista**, nº 3, São Paulo: Kairós, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma teoria da arte empenhada. **Movimento**, Rio de Janeiro, nº9, pp.13-17, Mar., 1963.

NO TBC “A SEMENTE” GERMINA COM SUCESSO. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 14/05/1960.

OGATA, Roberto Mikio. **Centro Popular de Cultura do Paraná**. 28/09/1962. Arquivo Edgar Leuenroth.

OS COMUNISTAS E O GOVERNO JÂNIO QUADROS. *Novos Rumos*, 17/03/1961. In: CARONE, Edgard. **O PCB (1943 a 1964)**. Volume II. São Paulo. Difel, 1982.

OS ESTUDANTES E O PRESIDENTE JÂNIO. In: **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 29/01/1961.

PCB. Os comunistas e o governo de Jânio Quadros (10-03-1961). In: CARONE, Edgard. **O PCB (1943 a 1964)**. Volume II. São Paulo. Difel, 1982.

PELÁEZ, Eduardo Mendívil. **Matéria sobre o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes**. Rio de Janeiro. S/d.

PINTO, Paulo F. Alves. “Êles não usam black-tie”, peça de Gianfrancesco Guarnieri. In: **Revista Brasiliense**. nº16. São Paulo: Brasiliense, pp.179-182, Mar.-Abr., 1958.

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

PONTUAL, Roberto. Visão crítica da cultura popular. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 10/10/1962.

PRADO, Décio de Almeida. Teatro em Progresso. Editora Martins. pp.132-134. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles Não Usam Black-Tie**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

PRESTES, Luís Carlos. Os comunistas e a sucessão presidencial. Novos Rumos, 04 a 10/09/1959. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1943 a 1964)**. Volume II. São Paulo. Difel, 1982.

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

RESOLUÇÃO POLÍTICA DOS COMUNISTAS. Dezembro/1962. In: CARONE, Edgard. **O P.C.B. (1943 a 1964)**. Volume II. São Paulo. Difel, 1982.

CPC da UNE. **Resoluções do Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular**. 1963. Arquivo Edgar Leuenroth.

RIBEIRO, Camila. Novos caminhos do teatro universitário. In: **Revista Brasiliense**. nº43. São Paulo: Brasiliense, pp.188-190, Set.-Out., 1962.

SANTIAGO, Haroldo. Teatro e nacionalismo. In: **Revista Brasiliense**. nº27. São Paulo: Brasiliense, pp.186-189, Jan.-Fev., 1960.

SANTIAGO, Haroldo. Teatro nacional popular. In: **Revista Brasiliense**. nº26. São Paulo: Brasiliense, pp.198-201, Nov.-Dez., 1959.

SANTOS, José de Oliveira. “Mutirão em Novo Sol” no 1º Congresso Nacional de Camponeses. In: **Revista Brasiliense**. nº27. São Paulo: Brasiliense, pp.186-189, Jan.-Fev., 1960.

SANTOS, José de Oliveira. O Testamento do Cangaceiro. In: **Revista Brasiliense**. nº36. São Paulo: Brasiliense, pp.183-185, Jul.-Ago., 1961.

SEMINÁRIOS E ENCONTROS: CULTURA É TEMA NA UNE. **Movimento**, Rio de Janeiro, pp.24-27, Jul., 1961.

U.E.B. **Tese da Bahia**: III Seminário de Estudos do Nordeste. João Pessoa, Outubro de 1962.

VARGAS, Maria Thereza. O Registro dos fatos. In: **Dionysos**. Ministério da Educação e Cultura DAC- FUNARTE. Serviço Nacional de Teatro, nº24, Outubro de 1978.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. **Movimento**, Rio de Janeiro, nº6, pp.30-33, Out., 1962.

_____. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Teatro-Televisão-Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Teatro-Televisão-Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Novo crítico com velha crítica. In: **O Metropolitano**, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 03/10/1962.

_____. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Teatro-Televisão-Política**. São Paulo: Brasiliense: 1983.

_____. Teatro de Arena: histórico e objetivo. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Teatro-Televisão-Política**. São Paulo: Brasiliense: 1983.

_____. Teatro de rua. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Teatro-Televisão-Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

PEÇAS TEATRAIS

BOAL, Augusto. Não tem Imperialismo no Brasil. In: PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

COSTA, Armando. Clara do Paraguai. In: PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

_____. O Petróleo Ficou Nosso. In: PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

COSTA, Armando; FONTOURA, Antônio Carlos; GARCIA, Marcos Aurélio; MARTINS, Carlos Estevam; THIRÉ, Cecil; VIANNA FILHO, Oduvaldo. Auto dos 99%. In: PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles Não Usam Black-tie. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles Não Usam Black-Tie**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

JABOR, Arnaldo. A Estória do Formiguinho e Deus Ajuda os Bão. In: PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

MARTINS, Carlos Estevam. A Vez da Recusa. In: PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

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

_____. Brasil-Versão Brasileira. In: PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

BIBLIOGRAFIA

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular?** 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ARRABAL, José. O CPC da UNE (notas sem nostalgia). In: ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves de. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BANDEIRA, Moniz L. A. **O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil, 1961-1964**. Rio de Janeiro: Revan, Brasília: Ed. UNB, 2001.

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

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

BOLLÈME, Geneviève. **O povo por escrito**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.

CALDAS, Ana Carolina. **Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964) encontros e desencontros em arte, educação e política**. Curitiba, 2003. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná.

CALIXTO MARQUES, Maria do Pêrpétuo Socorro. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Editora Bertrand Brasil, 1990

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993

_____. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.8, nº15, pp.107-122, Set.1987/Fev.1988.

CUNHA, Maria de Fátima. A arte popular e revolucionária nos anos 60. **História**. São Paulo: UNESP, vol. 11, pp.171-180, 1992.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia teatral em Brecht**: o teatro épico. Disponível em: <[www. www.fabricasaopaulo.com.br/download/a_pedagogia_em_brecht.doc](http://www.fabricasaopaulo.com.br/download/a_pedagogia_em_brecht.doc)>

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

FERREIRA, Jorge e DELEGADO, Lucilia de Almeida. (orgs.). **O Brasil republicano**: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

GARCIA, Silvana. **Teatro de militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro. LTC, 1989.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles Não Usam Black-Tie**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERNANDO, César de Vicente. La revolución estética de Erwin Piscator. In: ADE – Teatro. **Revista de la Asociación de Directos de Escena de España**. nº 86, julho/septiembre, 2001.

HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981.

IANNI, Octavio. **Pensamento social no Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

LENIN, V. I. . **Que fazer?** Lisboa: Editorial Avante, 1978.

LIMA, Mariângela Alves. História das idéias In: **Dionysos**. Ministério da Educação e Cultura DAC- FUNARTE. Serviço Nacional de Teatro, nº24, Outubro de 1978.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS FILHO, João Roberto. **Movimento estudantil e ditadura militar: 1964-1968**. Campinas, SP: Papyrus, 1987.

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

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta editorial, 1982.

MULLER, Angélica. **UNE 70 anos: “O petróleo é nosso”**. Disponível em: <www.une.org.br/home3/movimento_estudantil/movimento_estudantil_2007/m_9354.html>

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº28, 2001.

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PATRIOTA, Rosângela. História, Memória e Teatro: a historiografia do teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2001.

_____. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

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

_____. **O que é teatro**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

_____. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Vianinha: Teatro-Televisão-Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. A Reforma Educacional da UNE nos anos 60. In: SILVA, Zélia Lopes da. (org.) **Cultura histórica em debate. Seminários & Debates**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995. p.135-146.

_____. **A UNE nos anos 60: utopias e práticas políticas no Brasil**. Londrina: Ed. da UEL, 1997.

_____. Os anos 60: um projeto político cultural em debate. **História**. São Paulo: Ed. UNESP, vol.10, 1991.

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

POERNER, Artur José. **O poder jovem**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

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

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

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SOUZA, Miliandre Garcia. **Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)**. Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná.

THOMPSON, E. P.. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: fábrica de ideologias**. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1997.

_____. **O governo Goulart e o golpe de 64**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

TREVISAN, Maria José. Anos 50: os empresários e a produção cultural. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, nº15, pp.139-156, Set.1987/Fev.1988.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira (1962)**. Uberlândia, 2005 (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.