



Nota do Organizador: Depoimento publicado em *Arte em Revista* v. 2, n. 3, março 1980, p. 77-82.

HISTÓRIA DO CPC

Depoimento de Cartos Estevam Martins*

Poderíamos começar contando a origem do CPC: 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. Segundo eles, o Arena não passava de um teatro classe média, convencional, fazendo o que o TBC também fazia, e o importante naquele momento era conseguir uma comunicação direta com as massas populares, através de um teatro feito diretamente para o povo. 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. Era um texto musicado com

canções de Carlos Lyra, chamava-se *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. A peça era didática e tinha a intenção de explicar como funcionava o mecanismo da mais-valia. Minha ligação com o pessoal do teatro de Arena começou nesse momento. Isto aconteceu em fins de 61, mais precisamente em agosto de 1961, logo após a queda do Jânio. Eu, na ocasião, trabalhava no ISEB, (instituição aliás muito mal compreendida aqui em S. Paulo). A idéia central da peça era esta: quatro operários trabalhavam juntos em uma unidade fabril qualquer, um deles tem um ataque cardíaco e agonizante faz um pedido a seus três colegas: que saíssem pelo mundo para descobrir aquilo que ele havia tentado descobrir a vida inteira - de onde vinha o lucro. Cada um dos companheiros fez um caminho diferente, mas só o terceiro acaba descobrindo de onde vem o lucro, ou seja, a produção da mais-valia. A peça então pretendia explicar didaticamente o processo. Acontece que o Vianinha e o Chico de Assis não sabiam direito qual a melhor maneira de explicar de onde vinha o lucro e foram procurar alguém no ISEB para uma explicação ao mesmo tempo científica e didática; assim nasceu minha associação com eles. A peça foi montada e aconteceu um fenômeno interessantíssimo. O teatro da faculdade de Arquitetura do Rio funcionava em um prédio antigo, colonial, avarandado e a peça era encenada na parte central do

prédio cercada de arquibancadas. Como as músicas da peça, feitas por Carlos Lyra, eram muito boas, muito engraçadas, o pessoal que já havia assistido acabava voltando uma segunda vez e ficavam circulando entre a platéia e a varanda, conversando entre si, constituindo uma espécie de público constante, que freqüentava o local todas as noites. Estas pessoas que estavam ali eram na verdade Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Carlos Lyra, Joel Barcelos, Armando Costa, e assim por diante, isto é, rapazes e moças que queriam fazer cinema, pintura, música, teatro. Quando foi chegando o fim da temporada do espetáculo de Vianinha, Leon Hirszman e eu chegamos a conclusão que havia um número enorme de pessoas, supostamente bem dotadas para as artes, em uma perspectiva nova e entusiasmada, e que se não houvesse alguma organização que canalizasse aquele potencial, tudo se perderia com o fim da temporada. A única coisa que nos ocorreu, por incrível que pareça, foi dar continuidade ao agrupamento montando um curso de filosofia. Convidamos então um professor do Rio, chamado José Américo Peçanha, que foi aposentado em 1968, e que na época era uma espécie de filósofo das multidões. Cada aula ou palestra sua era assistida por centenas de pessoas, não só estudantes, mas profissionais, professores, artistas, inclusive gente que já era ou se tornou famosa. Pelo fato então de ser um curso dado pelo José

* Transcrição resumida (realizada por Vera Cintia Alvarez) de depoimento concedido por Carlos Estevam Martins - 1º presidente do CPC - ao CEAC, em 23 de outubro de 1978.

Américo, o número de alunos chegou a duzentos, o que causou problema de espaço. Procuramos então a UNE e foi-nos cedido um auditório. Durante o desenrolar do curso, começou a surgir a idéia de fazer algo realmente novo. Uma influência importante para isso foi a de Paulo Freire, que freqüentava o ISEB e ali fez algumas conferências divulgando o trabalho do MCP. Ocorreu-nos que poderíamos fazer algo parecido com o MCP, que já estava repercutindo positivamente em Pernambuco. No nosso caso, no entanto, a coisa teria que ser diferente, já que o MCP era um aparelho de Estado, um órgão da Secretaria de Educação da Prefeitura de Recife. Nós, no Rio, tínhamos que criar alguma coisa que fosse como uma entidade privada e contar - ao contrário do MCP que foi inicialmente montado via mobilização de professores primários - com pessoal de outro tipo: basicamente pessoas que queriam ser artistas. Nós tínhamos duas diferenças essenciais com relação ao MCP: em primeiro lugar, não tínhamos nenhuma ligação com o Estado e, em segundo lugar, o grosso do pessoal estava ligado às artes, coisa que não ocorria no MCP. O MCP só posteriormente desenvolveu o setor de teatro que acabou revelando o José Wilker, que era uma das pessoas ativas dentro do MCP. O MCP fez um trabalho excelente com relação a alfabetização e outros bons trabalhos baseados na utilização do rádio, do teatro e das associações populares, mas fracassaram incrivelmente com as praças de cultura. Como o MCP era vinculado à Prefeitura, tinha acesso às praças urbanas que eram então transformadas em praças de cultura; foram três ou quatro e um gasto enorme de verba, sem que os locais realmente atraíssem gente. Seus melhores resultados foram obtidos junto aos clubes de bairro, clubes de damas, de xadrez, a montagem de cursos de corte e costura, enfim, coisas bastante atomizadas, envolvendo pequenos grupos e resultando num trabalho muito fragmentado, embora rico em termos de comunicação real com a vida cotidiana da população.

Voltando ao CPC. Com base na relação que mantínhamos com a UNE, pedimos um lugar qualquer para que começássemos a nos reunir. A UNE nos cedeu uma saletazinha que ficava no fundo de um auditório, com cerca de dez metros quadrados. Havendo uma variedade muito grande de interesses por parte do pessoal que compunha o grupo inicial do CPC, organizamos vários departamentos. Criamos inicialmente o de teatro, que foi um dos mais importantes, e, logo em seguida, os departamentos de cinema, música, artes plásticas, mais tarde o de alfabetização de adultos, e, finalmente, acabamos criando o departamento de arquitetura para resolver problemas como a construção do teatro do CPC e da carreta para apresentações itinerantes.

Tínhamos também o departamento de literatura, que trabalhava com literatura de cordel. Abrimos o leque em vários

departamentos, que depois se dividiram em subsetores, etc...

Vejam o que aconteceu com o departamento de teatro. Este departamento era constituído, inicialmente, por um grupo de intérpretes e atores dirigidos por Vianinha. O propósito inicial era aquele de que já falamos: mudar de um público de classe média para um público popular. Encontramos aí várias dificuldades; tínhamos a ilusão na época de que poderíamos entrar facilmente em contato com o povo, mas a decepção foi terrível. Tivemos duas surpresas desagradáveis. A primeira delas foi a descoberta de que, na periferia, a polícia era mais ativa do que em Copacabana. Fizemos várias tentativas, mas, muitas vezes, fomos interrompidos pela polícia de Lacerda, que invadia o local da apresentação ou impedia nossos espetáculos por outros meios. A segunda surpresa foi a ausência do operário nos locais onde supúnhamos que ele deveria estar: os sindicatos. Montamos muitos espetáculos em sindicatos mas não aparecia ninguém para assisti-los. É interessante observar que coisas como estas nunca são mencionadas pelos intelectuais e pelas novas gerações que fizeram a famosa "crítica do populismo". Assim, a dificuldade não estava em montar espetáculos que pudessem ser levados à massa: a dificuldade estava em entrar em contato com o povo, uma vez que não existiam estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas. Não existia uma sociedade civil desenvolvida o bastante para oferecer associações ou organizações populares que fossem vividas e freqüentadas pela população. A partir dessas decepções, desenvolvemos aquilo que viria a ser chamado "Teatro de Rua". João das Neves e Carlos Vereza, seus idealizadores, saíam às ruas e, com os recursos que o local oferecia, montavam cinco, seis pequenos esquetes por dia, subindo em árvores, subindo em postes, na Central do Brasil, em portas de fábrica, etc... Com base nos bons resultados deste tipo de esquema é que surgiu a idéia da carreta. O departamento de arquitetura surgiu com dois objetivos: bolar a carreta e conseguir recursos junto ao Serviço Nacional de Teatro para transformar o auditório da UNE em um teatro. Em pouco tempo, o auditório, que não tinha acústica nenhuma, foi transformado em um teatro para valer: palco, som, maquinaria perfeita, camarins, etc... tudo feito para funcionar a contento. A outra tarefa do departamento de arquitetura foi a carreta; ela tinha todos os recursos de som e iluminação e era transportada por jipe até o local da apresentação; o teatro de rua começou a operar com base nesta carreta. Uma coisa que nós tentamos mas não conseguimos fazer, a terceira ambição do departamento de arquitetura, era fazer um circo, na esperança de que o circo se transformasse num lugar privilegiado de encontro com o povo. Um dos empecilhos foi a polícia, o outro foi a penúria de recursos. A idéia do circo é viável inclusive hoje, a tentativa de criar um espaço que

ofereça possibilidade de comunicação direta sem violentar os usos e costumes populares.

Apesar de termos feito algumas incursões interessantes junto aos trabalhadores, o CPC acabou mesmo conquistando o público estudantil. A UNE, como todo mundo sabe, não tinha uma vinculação direta com a massa dos estudantes, poucos estudantes sabiam o que era a UNE. A direção da entidade percebeu então que teria seu acesso facilitado junto às suas bases via CPC. O CPC fazia peças especiais para a abertura de cada congresso, além disso participamos de várias UNE-rolantes, corremos o Brasil todo com a UNE, levados pela UNE e levando a UNE à massa estudantil. Só não fizemos esse trabalho em S. Paulo, isto por causa da nossa origem como dissidência do Arena. Embora mantivéssemos boas relações com o grupo, nunca penetramos em S. Paulo, justamente para manter em bons termos estas relações. Houve uma iniciativa do Caio Graco e do Guarnieri de introduzir o CPC em S. Paulo, mas não foi bem sucedida; a hegemonia do Arena no cenário artístico paulista era marcante e o CPC tinha uma proposta que colidia com a do Arena.

Foi nessa época que a UNE conseguiu tirar a famosa greve do 1/3. As necessidades políticas da UNE, desta forma, conduziram-nos a um contato estreito com o público estudantil. Nas condições da época era um trabalho muitíssimo importante porque, na realidade, o corpo estudantil era tremendamente despolitizado, tanto no que se refere às questões fundamentais da sociedade brasileira, quanto no que diz respeito ao próprio movimento estudantil.

Uma experiência estética interessante foi a do teatro camponês, quando se desenvolveram as ligas camponesas do Julião no Rio de Janeiro. Joel Barcelos, grande ator popular, liderou a equipe que se locomovia para o Estado do Rio. Os primeiros espetáculos que foram feitos na área rural foram fracassos lamentáveis. Diante disso, Joel Barcelos teve a feliz inspiração de rejeitar os textos prontos e exteriores à realidade do local, sugerindo que o grupo chegasse ao local da apresentação uns dias antes e se dedicasse a estudar os problemas e os tipos humanos mais característicos do local; cada ator elegia um tipo, e o grupo montava um texto em que aparecessem estes tipos com os nomes ligeiramente alterados, e os problemas que a população do local enfrentava. Isso funcionou otimamente. Outra atividade interessante desenvolvida pelo CPC foi a literatura de cordel. Dessa experiência participaram Félix de Athayde, que trabalha atualmente no Pasquim, e Ferreira Gullar (este, aliás, foi uma das grandes conquistas do CPC pois, antes de existirmos, ele escrevia no *Jornal do Brasil* e estava ligado ao movimento concretista, mas, finalmente, acabou sendo meu sucessor como presidente do CPC, quando acabou meu mandato). A idéia básica era aquela a que tínhamos chegado através dos nossos

primeiros contatos com platéias populares, a de que se deveria colocar conteúdos políticos dentro de formas de cultura popular, e a literatura de cordel era uma delas. Outra coisa que pretendíamos fazer era montar uma Universidade Popular; chegamos a projetar seu primeiro curso, que, tinha como base o curso de filosofia que originara o CPC. O curso era constituído de cinco matérias: História, Política, Economia, Filosofia e Sociologia. As aulas eram bastante simples e seriam distribuídas através dos sindicatos, visando recolher em resposta críticas e questões que seriam discutidas em aulas subseqüentes. Mas isso não foi possível realizar nos curtos dois anos e pouco de vida do CPC. No departamento de cinema conseguimos produzir quatro filmes, que depois foram juntados na longa-metragem *Cinco vezes favela*, com Carlos Diegues, Leon Hirszman, Miguel Borja e Marcos Farias. A produção de cinema era feita sem recurso



enquanto fui presidente, foi a idéia de que o CPC devia funcionar em termos empresariais. Um grupo de teatro argentino, com o qual tivemos contato antes mesmo da criação do CPC, nos ensinou uma coisa muito importante: o nosso público, que iria usufruir de nossa criação cultural, é que deveria pagar por ela, pois só assim tiraríamos, como de fato tiramos, o Estado da jogada e não ficaríamos, como os sindicatos, atrelados ao Estado pelo umbigo da dependência econômica. Naquela época não se dava a importância que se dá hoje ao conceito de sociedade civil (jamais ouvi quem quer que seja criticar o MCP pelo fato dele fazer parte de uma Secretaria de Educação). Mesmo assim, intuitivamente, ou, quem sabe, forçado pelas circunstâncias, o CPC constituiu-se como órgão da sociedade civil, foi criado por ela e sustentado por ela o tempo todo. Daí a importância da tese que sempre defendi de funcionarmos como empresa, sem fins

atrás do MCP. Este funcionamento em termos de empresa possibilitou a criação da PRODAC, que era uma subsidiária do CPC, para a distribuição de livros e discos através de uma rede informal instalada por nós pelo Brasil afora. Tal era a eficácia da PRODAC, que a Editora Civilização Brasileira chegou a querer colocar seus livros através dela. Fazendo as contas, a PRODAC chegou a vender mais discos que a Elizeth Cardoso e isto sem entrar em nenhuma loja de discos. Isto foi principalmente facilitado por nosso propósito de criar CPCs em todos os lugares: não só em outras capitais, como dentro da própria Guanabara (criamos sete CPCs na Guanabara), e foi através desses outros CPCs que conseguimos uma ligação mais efetiva com a classe operária, como o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André em S. P., no qual os operários produziam seus próprios textos, adaptações, etc... Nós do Rio acabamos assumindo o papel de abastecedores de outros CPCs. É



financeiro nenhum, sem Embrafilme e sem coisa nenhuma. Um dos aspectos mais sensacionais do CPC foi justamente este, o entusiasmo com que se realizavam as coisas, em qualquer setor, sem nenhum recurso financeiro. O setor de música promovia feiras lítero-musicais, que eram feiras de livros previamente escolhidos por nós, mais a nossa própria produção e armávamos um palco para o show musical. Através dessa feira foram lançados vários compositores populares como Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, Cartola. Estes artistas eram desconhecidos e o CPC os descobriu nos morros, trazendo-os para as feiras. Por causa do sucesso destas promoções lítero-musicais conseguimos a adesão de Vinícius de Moraes, que participou destes shows e compôs o hino da UNE.

Um problema que discutimos com frequência era o de saber se o CPC devia funcionar como um movimento social, ou como uma empresa. O que prevaleceu,

lucrativos, é claro; mas como empresa. Em alguns momentos, o CPC chegou a ter de 300 a 400 pessoas envolvidas ativamente no seu trabalho, fazendo, portanto, parte do Centro, embora nem todas fizessem parte da folha de pagamentos. Havia pessoas que largavam seus empregos para dar tempo integral dedicado ao CPC; estas pessoas naturalmente ganhavam no CPC o mínimo para sobreviver e continuar o trabalho. Para poder pagá-las era necessário cobrar pelo que fazíamos. Tivemos discussões sérias com candidatos populares que queriam que ajudássemos nas campanhas políticas gratuitamente. Quando estive em Recife para fazer a avaliação do MCP, fiquei assustado ao ver a desproporção de recursos; o MCP tinha seguramente umas 30 vezes mais recursos que o CPC, e se formos comparar o trabalho de um e de outro, verificamos que o CPC, com uma produção efetiva muito grande, não ficou

como se constituíssemos o CPC-mãe, donde vertiam idéias e temas que os outros CPCs aproveitavam para dar início a seus trabalhos. Hoje em dia há muita gente que acusa o CPC de ter sido autoritário e populista. A prática que acabei de mencionar, a política que tínhamos de criar outros CPCs por todo o Brasil e dentro da Guanabara, deveria fazer esta gente pensar duas vezes. Que autoritarismo é esse que sai pelo país afora criando e apoiando o funcionamento de entidades congêneres, cada uma das quais seguindo seus próprios caminhos e fazendo o que bem entendia, de acordo com suas próprias concepções a respeito do trabalho de cultura popular? E que populismo é esse que fez tudo o que sabia num esforço penosíssimo para criar CPCs nas organizações de massa como os sindicatos por exemplo, CPCs que eram dirigidos e desenvolvidos pelos próprios

trabalhadores? Não só tínhamos essa política, como a praticávamos para valer. A prova disto é que fundamos, logo no princípio, um departamento chamado de Relações Externas, exclusivamente encarregado desse trabalho, que era conduzido sob o lema "crescei-vos e multiplicai-vos". Recordo-me, inclusive, que cheguei a destituir de suas funções, mediante aprovação da Assembléia Geral do CPC, um dos chefes deste departamento (hoje pessoa famosa no mundo cultural brasileiro), pelo fato de considerarmos que ele não estava dando tudo o que podia dar para a criação de um número cada vez maior de CPCs. As pessoas que atacam o CPC, como também o ISEB, fazem suas críticas quase sempre com base na leitura desse ou daquele texto que, acreditam, seria equivalente à história da instituição criticada. Este método me parece muito precário, simplesmente porque a vida não é igual aos textos e, no caso daquelas instituições, das quais participei, a vida foi incrivelmente diferente dos textos.

Outro lado interessante com relação ao CPC é o que podemos chamar de efeito boomerang do CPC com relação ao ISEB. O CPC começa sob o impacto da presença do ISEB. Isso num primeiro momento mas, com o tempo, a ligação se inverteu: o CPC passa a influenciar o ISEB. O ISEB muda, pelo menos em parte, sua linha de trabalho; se antes seu público é um público de elite, após o surgimento do CPC o ISEB lança duas coleções voltadas para o público popular: os *Cadernos Brasileiros*, produzidos pelo ISEB e editados pelo Ênio Silveira, e a *História Nova*, feito por gente ligada ao CPC e por Nelson Werneck Sodré, onde se pretendia contar a história do Brasil a partir do ponto de vista das classes populares e através de uma linguagem popular. Estas publicações tiveram enorme sucesso, tanto as sim que os autores foram presos ou se exilaram em 64.

Para avaliar os resultados do CPC, devemos primeiro examinar alguns dados. Primeiramente, com relação à produção, é interessante observar como foi possível, dispondo de um tempo tão curto, criar uma produção tão grande. A explicação para isto está na vontade, na disposição para fazer e na crença nos resultados. A análise de conjuntura está relacionada com este entusiasmo. A queda de Jânio foi fundamental para o surgimento do clima que originou o CPC, todo aquele fervor só tinha uma justificação: a idéia de que íamos chegar lá, e muito rapidamente. Com a renúncia de Jânio, armou-se um golpe de direita para impedir a posse de Jango e instalar uma ditadura de direita, e todos os que depois viriam a fazer parte do CPC participaram da luta pela legalidade, junto com Brizola, o III Exército, a UNE, a CGT, os sindicatos, o movimento camponês, etc... Durante esse período, até 1964, tínhamos a perfeita sensação de que as classes populares haviam vencido, uma sensação que há 14 anos está enterrada. O CPC surge daí,

decorrente da idéia de que era necessário aumentar as fileiras, politizando as pessoas a toque de caixa, para engrossar e enraizar o movimento pela transformação estrutural da sociedade brasileira. É preciso sacrificar o artístico? Claro que sim, porque as classes populares vão chegar ao poder logo, logo. A avaliação de conjuntura levava à 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. Enfrentamos o MAC - Movimento Anti-Comunista, que um dia chegou a metralhar nossa equipe de cinema, e a polícia o tempo todo, mas a sensação permanecia, daí esta paixão e esta dedicação ao trabalho. No caso do teatro, a gente fazia uma peça com uma rapidez espantosa, peças que fizeram sucesso como o *Auto dos 99%*, que chegou a deslocar o maxilar de um espectador de tanto rir, em Alagoas. Fizemos este texto em uma semana, cinco pessoas sentaram e fizeram o trabalho: Vianinha, Armando Costa, Marco Aurélio, eu e mais outro, e a montagem do espetáculo foi feita não antes, mas durante, isto mesmo, durante as sucessivas apresentações da peça. No caso do *Auto dos 99%* havia uma UNE-volante marcada e tínhamos feito duas peças: *Brasil, versão brasileira*, do Vianinha, sobre a luta operária e a aliança com a burguesia nacional, e *O formiguinha*, de Arnaldo Jabor, sobre as lutas camponesas e o problema agrário. Quando a UNE-volante estava pronta para sair, lembramos que estava faltando uma peça sobre o movimento estudantil. Aí surgiu o *Auto dos 99%*. A primeira apresentação foi feita em Curitiba, sem nada ensaiado, distribuimos os papéis entre os atores e fizemos só a leitura da peça, e já na leitura vimos que a peça ia colar. E, de fato, no Brasil todo, mesmo com a montagem sendo improvisada aos poucos, a peça funcionou às mil maravilhas. A efervescência que havia no CPC foi fantástica. Eu próprio, que nunca tinha feito nada em termos de teatro, redigi dois textos; um deles era uma peça em três atos com 40 personagens e música de Sérgio Ricardo, um negócio maluco. Foi inclusive uma peça profética. Era sobre o movimento estudantil, e terminava com um golpe de Estado e a UNE cercada e incendiada. Uma das idéias básicas da peça era que, numa situação difícil como esta do golpe de Estado, as bases tenderiam a passar por cima das direções estabelecidas, no caso do movimento estudantil, a diretoria da UNE seria ultrapassada se não fosse suficientemente agressiva. A peça foi montada numa produção caríssima, com músicas de Sérgio Ricardo, direção de Arnaldo Jabor, com 40 personagens e com Helena Ignez e Joel Barcelos nos dois principais papéis. No dia do ensaio geral, com tudo pronto, a direção da UNE assistiu à peça e proibiu sua encenação, censurou a peça. Para a geração AI-5 o grande censor foi o Armando Falcão. A nossa geração conheceu a censura feita e aplicada pela própria vanguarda do movimento estudantil.

Daí o pavor das patrulhas ideológicas que marca, até hoje, a vida de alguns. Mas, para a maioria, isto era normal. Eu, por exemplo, lembro-me de que nem liguei, não achei nada de mais. Tínhamos apenas perdido uma parada para a direção da UNE. E nós, que perdemos simplesmente, partimos para outra. Nós não dávamos nenhum valor especial aos textos, à autoria, à subjetividade. Quer dizer, um autor qualquer, vindo sua peça impugnada, vetada, censurada, iria tentar montá-la de qualquer jeito. Nós simplesmente esquecíamos o incidente. Só fui reencontrar esse texto porque o Fernando Peixoto tinha, por acaso, uma cópia. Era muito fácil esquecer os percalços, porque havia uma facilidade enorme em criar, em fazer as coisas novas, uma atrás da outra. A explicação disto só pode estar na vibração contagiante que o CPC propiciava. É difícil explicar o que acontecia, mas era realmente uma coisa sensacional. Música, por exemplo, o sujeito começava a fazer uma musiquinha, entrava um outro fazia um retoque qualquer, entrava outro que remexia mais um pouquinho; o primeiro, que havia bolado o início, refazia sua inspiração e, de repente, estava pronta a música. Em seguida, a gente cantava uma vez num show e logo a platéia estava cantando junto, eram coisas que tinham capacidade de promover identificação. O fantástico é isto, a enorme variedade de coisas realizadas num tempo tão pequeno. Nós fizemos, por exemplo, vários folhetins de cordel, pegamos o jeito daquilo e fomos fazendo. Outro exemplo: havia um rapazinho que dormia lá na UNE em um quartinho. Era um secundarista. Ele começou mexendo com mimeógrafo, dali passou a mexer com a parte de eletricidade dos nossos espetáculos e, rapidamente, se transformou num expert de luz e som; quando acabou o CPC ele foi trabalhar numa companhia de teatro como eletricitista profissional.

A avaliação do CPC também tem que levar em conta o fato de que o CPC não era um partido político. O nosso objetivo era motivar, predispor, criar atitudes favoráveis à participação política das pessoas. Os avaliadores da importância do trabalho do CPC eram os partidos e os partidos adoravam o CPC. Disputavam inclusive o poder lá dentro, não havia ninguém dentro do CPC que não estivesse sob o assédio dos partidos. A UNE, quando percebeu o que significava o CPC em termos de introdução a um trabalho posterior de organização, que aliás não cabia ao CPC desempenhar, facilitou tudo para o CPC. O CPC não iria organizar ninguém, o máximo que fazíamos era organizar outros CPCs; o trabalho de organização política corria por conta dos partidos, dos sindicatos, das ligas, dos diretórios, etc. Os partidos chegaram inclusive a programar nossa atividade, nós trabalhávamos a pedido, não precisávamos programar nada; o que nós não tínhamos era capacidade de atender a todas as solicitações. Vinha a solicitação de fazer alguma coisa em algum lugar e, se a gente

puдesse, a gente ia.

Essa rede da PRODAC, por exemplo, no fundo ela foi dinamizada pelos partidos e pelas organizações de massa. Assim, o principal critério para avaliar o nosso trabalho era o volume de pedidos que recebíamos; a percepção dos lucros políticos, no caso, era fundamental para que nos solicitassem. Mas a nossa intenção inicial não era essa; o que aconteceu foi por conta da vida - o que nós pretendíamos ser era uma companhia de teatro. Uma companhia de teatro diferente, para o povo, como se isto fosse possível. E tivemos que ir descobrindo o caminho sozinhos: inicialmente, pensamos que o povo estivesse nos sindicatos, fracassamos; partimos para o trabalho de rua, que nos tornou conhecidos rapidamente, e foi aí então que não precisamos mais nos preocupar com o que tínhamos que fazer. Vinham os pedidos e nós só precisávamos atendê-los na pressuposição de que quem estava fazendo o pedido tinha a intenção de fazer um trabalho político que a nossa atuação iria potencializar. A convicção de cada um que trabalhava no CPC era de que o que se fazia era de uma utilidade enorme e que cada um era absolutamente indispensável à marcha da História; não havia nenhuma dúvida, nenhuma hesitação. O problema que havia era o da carreira artística dos que eram mais talentosos. Havia falta de espaço para a criação artística propriamente dita. Aqueles que tinham talento, e continuaram depois o trabalho artístico, mantinham a ilusão, e eu alimentei esta ilusão, de que era possível fazer arte ali dentro. Eu dizia que o problema estava na falta de talento deles, em não terem ainda descoberto um jeito de fazer alguma coisa que fosse popular e, ao mesmo tempo, com valor artístico. Eu sempre defendi esta posição lá - "Dá para fazer, é que vocês não descobriram ainda como, vamos lá, vamos descobrir". Mas eu estava careca de saber que não ia dar nunca. Que a tendência era cada vez mais baixar o nível, e eu lutei para que cada vez mais se baixasse o nível, não do conteúdo, mas da forma. Plagiávamos, por exemplo. Para um artista isto é de chorar, o artista não admite plagiar o trabalho do outro e, no entanto, nós plagiávamos. Outro exemplo: 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. É importante sublinhar este conflito interno que percorreu a história do CPC. As pessoas faziam parte do CPC porque eram artistas ou porque queriam fazer uma carreira artística e entraram na aventura do CPC porque achavam que era possível ser artista e, ao mesmo tempo, fazer arte para o povo. As pessoas que não tinham pretensões artísticas, como era meu caso, perceberam rapidamente que isto era um barco furado.

Quer dizer, ou se fazia pedagogia política, usando a arte para produzir conscientização política, ou então nada feito, voltava-se para o teatro de elite, a música, a literatura, o cinema de elite. Esta tensão percorreu toda a história do CPC e teve momentos muito dramáticos. Vianinha, por exemplo, era uma pessoa extremamente talentosa, muito bem dotado como dramaturgo e era obrigado a fazer coisas tão simples que fazia dúzias por dia. Não havia exigências em termos de criação estética, e a filosofia dominante no CPC era essa: a forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público, com o nosso público. Uma vez, fomos com a carreta para o Largo do Machado, estávamos fazendo um espetáculo em um dos lados da praça, enquanto que no outro havia um sanfoneiro e um sujeito tocando pandeiro. Apesar de todo nosso equipamento de som e luz, o sanfoneiro e o pandeirista juntavam mais gente que nós. Saímos dali para fazer uma reunião de avaliação e saiu uma pauleira fenomenal. Lembro-me de que pus aos berros: "Não é possível, isto é um fracasso total e completo, eu vou sair com os sanfoneiros e vocês ficam aqui, vocês pretendem se comunicar com a massa e estão levando uma linguagem que não está passando". Foi daí que surgiu esta concepção do CPC de que deveríamos usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo ideológico possível. Isso deixava o pessoal que era artista com mágoa. O Glauber Rocha, por exemplo, não conseguiu



se ligar à gente, sua mulher, Helena Ignez trabalhou em várias peças nossas, ela era membro efetivo do CPC, mas Glauber, que sonhava ser um grande cineasta, não podia aceitar aquela camisa de força, uma atividade que, se tivesse algum mérito, seria educacional e político e nunca artístico. O objetivo era educar, educar via utilização das artes.

As discussões sobre as intenções e as finalidades do CPC têm gerado ultimamente vários equívocos. Há pouco tempo dei um depoimento na PUC e fui interpelado por alguém que acusava o CPC de ter sido um movimento feito de cima para baixo, uma atividade paternalista, que vinha com uma mensagem pronta para enfiar na cabeça da massa. Esse tipo de crítica revela uma incapacidade muito grande para entender o que de fato foi o CPC. Não é uma análise, mas apenas a manifestação ideológica de uma vontade que deseja cortar seus laços com o passado. Infelizmente, as pessoas tem essa reação infantil de não quererem assumir o peso de seu próprio passado, querem fazer de conta que as correntes políticas a que pertencem hoje não existiram antes e não fizeram (com outros nomes e outras pessoas) coisas que representam uma herança, uma tradição que elas tem que receber com respeito e continuar com criatividade, transformando-a de acordo com as novas condições - objetivas e subjetivas - que passaram a existir. Em vez de se comportarem de uma maneira adulta e madura, aceitando suas responsabilidades históricas, as pessoas que começaram a fazer política recentemente preferem tomar essa atitude infantil de ruptura absoluta com o passado, como se elas fossem fazer agora algo de inteiramente novo, algo que nunca existiu na face da terra e que, por isso, vai dar certo. "Vocês estavam errados e nós estamos certos", isso é o que nos dizem. Mas como sabem que estão certos? Esta é a pergunta que nos leva ao fundo da questão. Cada geração opera dentro de um determinado horizonte histórico. As pessoas acham que estão agindo acertadamente quando sentem que estão pensando no limite, quando vêem que não há ninguém fazendo mais ou melhor do que elas. Foi isso que aconteceu conosco. Quando hoje alguém me diz que se estivesse lá no CPC não teria agido da mesma forma como nós agimos, acho isso um absurdo, ou melhor dizendo, uma arbitrariedade, uma violência. Por que simplesmente não havia ninguém propondo fazer outra coisa maior ou melhor e, se houvesse, não há nenhuma dúvida de que nós faríamos essa outra coisa maior ou melhor, pois era disto que estávamos a fim. O que é preciso entender é isso: nós estávamos atuando no limite do nosso tempo histórico. Ainda que mal comparando, é essa a situação que Marx invoca para explicar a sobrevivência das obras clássicas da literatura. Por que os teatrólogos gregos, Shakespeare, Balzac, etc., continuaram válidos para além do seu tempo, não sucumbiram ao desaparecimento das condições que deram origem às suas obras? Por isso, porque exploraram as

possibilidades da sua época até o limite e assim alcançaram a máxima plenitude que é possível para o ser humano, um ser finito que não vive na eternidade, mas dentro dos limites de cada época histórica. Já que estou falando sobre isso, gostaria de dar um exemplo mais terra a terra. Os que acusam o CPC de ter sido populista e coisas no gênero apontam o fato de que nós não criticávamos o Brizola, o Julião, o Arraes etc. Mas eu pergunto o seguinte: existe algum movimento social hoje que se dedique a ir às praças públicas para atacar o Lula, para dizer que o Lula é um bandido, que está traindo as massas populares, que está ofuscando a consciência de classe dos trabalhadores? Não existe. Não existe e nem pode existir. Mas daqui a quinze anos, se vocês forem chamados para um debate onde terão que explicar o que foi o Centro de Estudos de Arte Contemporânea, talvez aconteça com vocês o mesmo que aconteceu comigo: alguém vai pedir a palavra para dizer que vocês não fizeram o que tinham que ter feito e para acusá-los de nunca terem atacado o Lula. Daqui a quinze anos todos terão esquecido o fato de que hoje ninguém pode fazer política junto às massas populares com base numa semelhante postura.

Dizem que o CPC atuava de cima para baixo, que levava uma mensagem pronta. Para começar, acontece que fomos nós quem instituímos, no Brasil, a prática de jamais apresentar um espetáculo – fosse do que fosse, teatro, música, cinema, artes plásticas – sem que a apresentação do espetáculo fosse sucedida por um debate com o público a respeito das idéias, informações e teses apresentadas aos espectadores. Nunca, em tempo algum, nos interessou falar ao público e ir embora; o que acima de tudo nos interessava era que o público reagisse, falasse, criticasse, tomasse posições. A participação popular era o objetivo, a finalidade, a razão de ser do CPC. Evidentemente, nós levávamos ao público determinadas idéias e informações. Se isso é ser paternalista, então todos os autores que li e que abriram a minha cabeça também foram paternalistas comigo e eu muito lhes agradeço. Qualquer pessoa que tenha alguma coisa a dizer aos outros não faz mais do que a sua obrigação quando tenta se comunicar. Não vejo como chamar isso de paternalismo. Em segundo lugar, é preciso lembrar que

não era nem isso o que o CPC fazia. Não eram as suas próprias idéias que o CPC apresentava ao público, pela simples razão de que não as tinha. Vejam, por exemplo, como foram escritas as primeiras aulas que chegamos a preparar para aquele projeto da Universidade Popular. Não foram os membros do CPC que as escreveram. O que nós fizemos foi procurar os economistas, os sociólogos, os historiadores, etc. que eram considerados os melhores, os mais competentes que existiam naquela época no Rio, e pedimos a eles que fizessem o programa do curso e redigissem a primeira aula de cada matéria. E foi isso que eles fizeram. Depois então pegamos aqueles textos e os reescrevemos para colocar aquelas idéias e informações numa linguagem popular. Quer dizer, a nossa intenção não era a de dar o "nosso recado", mas o da ciência. Por outro lado, eu não tenho dúvidas de que esse método funciona pois, depois de 64, uma das coisas que fiz para ganhar a vida foi escrever um livro sobre Freud, utilizando a nossa tecnologia do CPC. O livro já ultrapassou a vigésima edição. Um ano depois que o livro saiu, fui procurado por uma moça que trabalhava na Editora Forense (a Rosa Maria Muraro), que queria me contratar para escrever para a sua empresa, por que, ao chegar tarde da noite em casa, ela encontrou sua empregada sentada na cozinha lendo, já para lá da metade, esse livro sobre Freud.

As pessoas que hoje acusam o CPC de paternalismo fariam melhor se pensassem um pouco sobre o seu próprio maternalismo. Elas acham que o trabalhador ou o homem do povo já tem todas as idéias corretas no fundo da sua cabeça, sendo preciso apenas ajudá-lo a botar para fora ou tomar consciência daquilo que ele já sabe, daquilo que já lhe foi ensinado por suas próprias experiências de vida. Essa é a concepção de Sócrates, que Platão desenvolveu sob a forma da teoria da reminiscência. Esse maternalismo não leva em conta uma série de coisas. Por exemplo: embora tivesse todos os dias a experiência de ver a terra girando em torno do sol, a humanidade pensou durante séculos e séculos que o sol girava em torno da terra. Ou seja, se as aparências fossem iguais à essência das coisas, não teríamos necessidade da ciência e dos cientistas. Este exemplo refere-se ao mundo físico: e no mundo

social, onde além do mais temos que levar em conta a intervenção permanente dos ideólogos das classes dominantes, disseminando inverdades por quantas juntas têm? O CPC tinha em vista dar uma contribuição para que o homem do povo pudesse superar as inúmeras dificuldades, as enormes desvantagens que ele enfrenta para adquirir uma consciência adequada da sua real situação no mundo em que vive e trabalha. Basicamente, nós éramos pessoas de classe média, a maioria de classe média baixa. As camadas e classes sociais que existiam acima de nós (a classe média alta, a burguesia, os latifundiários e assim por diante) não nos interessavam. O nosso público eletivo era o que estava abaixo de nós. Objetivamente, portanto, tudo que fizéssemos teria que ser necessariamente de cima para baixo. Nunca pensamos em adotar o maquiavelismo ou a hipocrisia de entrar em contato com a população, fazendo de conta que não tínhamos nossas próprias posições, que não apoiávamos determinadas idéias ou concepções. Queríamos fazer e fizemos um trabalho educativo, que abrisse possibilidades de transformar a realidade. Não tínhamos nenhuma dúvida de que estávamos trabalhando pelos interesses mais profundos e históricos das classes populares. Entendíamos, com uma aguda consciência (isso está na letra de uma de nossas músicas), que éramos pessoas socialmente privilegiadas; tínhamos tido acesso à compreensão de uma porção de coisas e achávamos que o nosso dever era o de tentar transmitir isso àqueles que não tiveram as mesmas condições e oportunidades que tivemos. Sabíamos, também, muitíssimo bem que a nossa atuação "de cima para baixo", por causa do seu conteúdo e da sua finalidade, destinava-se a produzir atuações de baixo para cima. Mas, o principal para nós não eram as intervenções de baixo para cima que as nossas atividades pudessem suscitar no plano cultural. O principal para nós eram as intervenções de baixo para cima nos planos econômico, social e político. Se não fosse para isso, por que diabo fomos fazer justamente o CPC e não uma empresa qualquer - de teatro, de cinema, de publicações - uma empresa qualquer que nos desse dinheiro e a oportunidade de fazer arte pela arte, protegidos pelo direito à liberdade que é concedido aos criadores no campo da estética?