



centro popular de cultura de s. paulo



GERSON KNIPPEL — "BARONETA"

Nota do Organizador: Publicado em *Memorex*: elementos para uma história da UNE. São Paulo: DCE Livre Alexandre Vanuchi Leme, s.n.t, n.p.

## No Teatro de Arena o embrião do CPC

Foi numa excursão do Teatro de Arena de São Paulo, pelo Rio de Janeiro, em 1961, que foi levantada a idéia da criação do Centro Popular de Cultura. O Arena se caracterizou desde a sua formação como um grupo de teatro completamente distinto das outras companhias já existentes. Nas palavras de Oduvaldo Vianna Filho, em artigo da revista Movimento Do Arena ao CPC, "o Teatro de Arena apareceu com outro jeito desde o início. Começou como "o simpático teatrinho da rua Teodoro Bayma". Essa "simpatia" era expressão de seu esforço, de sua característica insólita dentro do panorama empresarial de teatro. Mesmo sem uma linha cultural definida, o Arena surgia mais adequado às condições econômicas e sociais. Sem poder se apoiar em figuras de cartaz, em cenários bem feitos, em peças estrangeiras de sucesso comercial (o "avaloir" é alto), o Teatro de Arena, mais cedo ou

mais tarde, teria que apoiar sua sobrevivência na parcela politizada do público paulista identificada com aquelas condições econômicas. Um público que via muito mais Brasil nos esforços culturais de conscientização do que nas realizações externas e desvinculadas. O simpático teatrinho a princípio era um grupo semi-amador, sem estrelas. Não demorou muito para que ele perdesse esse seu aspecto franciscano e assumisse uma vigorosa posição participante que terminaria por incluí-lo na história do nosso teatro.

Enquanto as outras companhias, sem muito para dizer de autêntico, comercializavam a sua forma, o Arena comercializava seus conteúdos, usando no público sua área mais urgente de indagações pelo mundo.

Os problemas que menos distância possuíam da realidade social foram abordados. As mediações longínquas foram abolidas. Da tortura mental de Pirandello à procura dos "porquês" para a palavra direta e evidente de Guarnieri a expor os "como". Para o Arena a cabeça do público não era mais um bazar de produtos

culturais. Para o Arena, Cultura não era mais feira-livre, bazar, mercadinho".

"O público do Teatro de Arena conduziu o Arena para outro caminho. O Arena foi porta-voz do público. Não é o público que detesta pensar; é uma bem azeitada engrenagem que não lhe dá acesso às informações. E o pensamento começa pela informação, pela situação histórica e concreta em que nos descobrimos. A "Luta Democrática" só publica histórias de crimes porque no dia em que publicar os crimes políticos e sociais batem o gongo e acaba a luta. Denunciando os crimes políticos e econômicos, a "Luta" seria vendida até no Pólo Sul. A prova disso está no sucesso comercial das peças para serem pensadas: O Pagador de Promessas, Gimba, Revolução na América do Sul, Pedro Mico, Semente, Boca de Ouro. (Boca de Ouro entra aqui para aliciar o Nelson Rodrigues e não deixá-lo totalmente contra estas posições.)

O Arena, para conseguir esse resultado, teve que tomar uma atitude decisiva que apareceu com a chegada de Augusto Boal: a mobilização de todo o teatro de Arena para criar o espetáculo. Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador, etc. O Arena tornou-se equipe, não no sentido amistoso do termo (no sentido amistoso do termo, realmente, quero

crer que quase todas as companhias são equipes), mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro: orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente; Flávio Migliaccio, que só fazia pontas e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil. Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Milton Gonçalves, Nelson Xavier escreveram peças. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto. O teatro brasileiro não tem autor; existem dramaturgos mas não existe um processo coletivo de pensamento orientando o teatro. Todo militante do teatro brasileiro teria que ser convocado para essa atuação.

Em qualquer outro teatro, Flávio Migliaccio, até hoje, debaixo da aristocracia criadora, seria carregador de material de cena, e Guarnieri, no máximo, estaria num teatro de segundas-feiras.

O autor inconsciente do teatro brasileiro foi o diretor estrangeiro. E o diretor, até hoje, mistificado por metafísico talento, mistificado pela condição "extracomum" do artista, não foi capaz de fazer um teatro brasileiro. Os nossos diretores, o comando do teatro brasileiro, identificam o fracasso de bilheteria

com o verdadeiro teatro. Para eles, só uma feliz coincidência permite sucesso comercial e artístico simultâneo. Posição comercial e culturalmente suicida.

As tensões entre as conquistas formais, estéticas e a compreensão do grande público são, sem dúvida, muito fortes; mas as tensões entre o conhecimento vital do grande público e a pobreza irracional da arte também é muito grande. A história formal da arte pode estar séculos avançada, mas a sua percepção da realidade ainda é do século passado. A desconfiança e a incredulidade do artista brasileiro em relação à sua capacidade criadora é tão grande que a estréia de "Eles não usam Black-tie" foi assistida com um único comentário: "Vai cair. No segundo ato vai cair... No terceiro ato cai... Ah! então no finzinho vai cair." Black-tie não caiu. Black-tie levantou a confiança e a responsabilidade do artista brasileiro de teatro para realizar seus pronunciamentos sobre o mundo. Black-tie afirmou que as conquistas formais precisam estar ajustadas à capacidade perceptiva de um povo, se se quiser realmente instalar sentimentos novos e originais na consciência do povo. Black-tie afirma que arte é uma arma do homem na sua luta de liberdade e libertação". (Do Arena ao CPC")

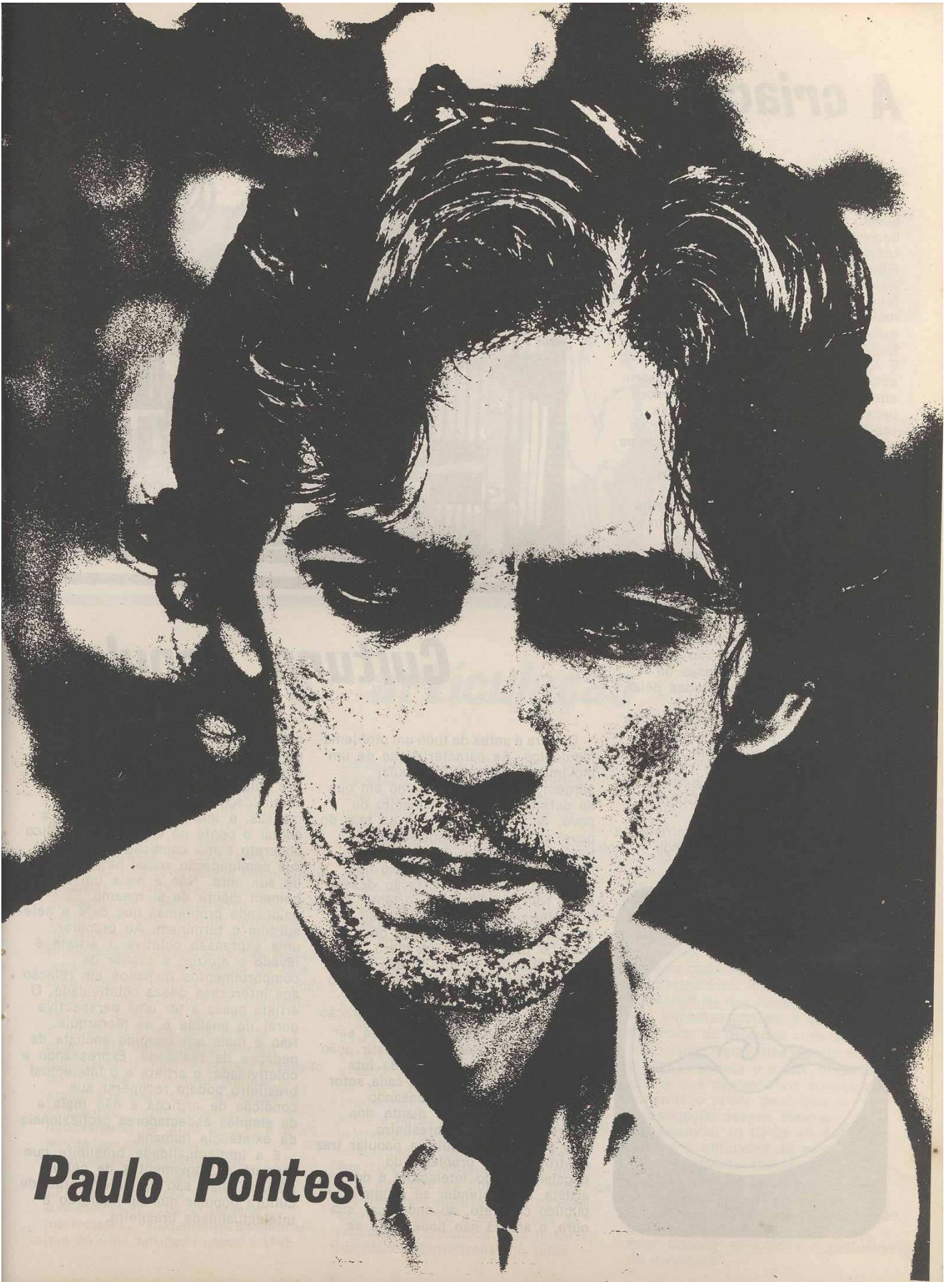
## A revolução na zona sul

A discussão que os artistas levantaram no Seminário de Dramaturgia, organizado durante a excursão do Arena no Rio de Janeiro e que contou com a participação dos estudantes, girava em torno das limitações de uma arte popular, falando das coisas do povo e, teoricamente para ele, assistida pelo público restrito dos teatros e cinemas da zona sul. A perspectiva que se colocava era juntar este tipo de público, composto em sua grande parte por estudantes, com outras faixas da população: operários, gente de subúrbio, favelados, etc.

Para Vianinha, o Teatro de Arena "... trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que se cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinqüenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de

conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências, etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e

massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado. Guarnieri, Boal podem ou não escrever peças de ação, mas um movimento de cultura popular não pode depender de talentos pessoais, é preciso que a empresa tenha existência objetiva de tal tipo que a obrigue a mobilizar todos os seus elementos na criação de um tipo de teatro. Uma empresa que seja sustentada pelo povo, para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo. Um movimento de cultura popular usa o artista corrente, usa uma ideologia de espetáculo que precisa pertencer à empresa e não aos seus representantes individuais. Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator, etc. É preciso massa, multidão." ("Do Arena ao CPC")



**Paulo Pontes**

# A criação

O primeiro e mais importante Centro Popular de Cultura surge no Rio de Janeiro, em 1961, ainda na gestão do baiano Oliveiros Guanais, liderado por um pequeno grupo composto por Oduvaldo Vianna Filho, que se desligara do Arena para fundar o CPC, Leon Hirshman (cineasta do "cinema novo", movimento que se iniciava na época) e Carlos Estevão Martins (sociólogo).

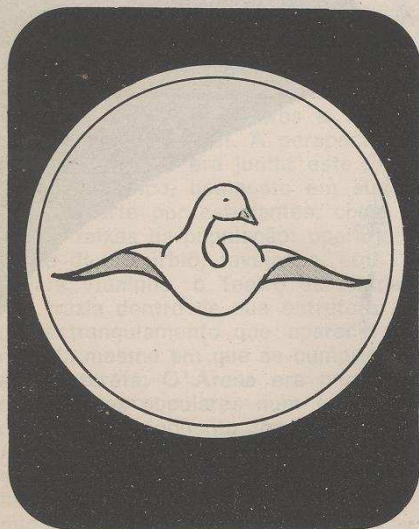
A perspectiva de um trabalho completamente novo e revolucionário em termos culturais logo "chamou" para o CPC todos os intelectuais progressistas da época, que nele se engajaram quer como colaboradores ou membros de sua diretoria.

Paulo Pontes, Chico de Assis, Ferreira Gullar, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Lyra e os artistas ligados à bossa-nova, João das Neves, Carlos Castilho, Paulo Mendes Campos, Armando Costa, são alguns dos que atuaram no CPC entre 61 e 64.

... "O Centro Popular de Cultura era uma entidade autofinanciável, libertando o artista e o intelectual das limitações que lhes são impostas quando a soldo de empresas de produtos culturais, financiadas pelas classes dominantes"...

O CPC arranjava recursos através de sua própria produção em livros, revistas, discos, que eram vendidos em "shows", festivais de cultura popular ou mesmo pela distribuidora que o Centro Popular de Cultura criou, em 1962.

A UNE colaborava financeiramente através de empréstimos, quando necessário.



## Cultura popular:

Cultura é antes de tudo um problema ideológico. As características de um movimento de cultura popular surgem no momento mesmo em que se define povo. É do conceito de povo, da exata noção que se tem do povo na criação da sociedade humana que surge o conteúdo ideológico que será impresso num movimento de culturalização desse povo. Não pode existir, portanto, ação de cultura popular sem a opção por uma das duas posições diante do povo: o povo sendo um mero consumidor de cultura criada pelas minorias e pelas elites; ou o povo sendo criador das condições materiais que permitem a elaboração da cultura, não podendo o povo ser dela alienado. Não pode existir ação de cultura popular acima da luta política que se trava em cada setor da vida brasileira expressando posições antagônicas diante dos interesses do povo brasileiro.

O problema da cultura popular traz dentro de si o problema do engajamento do intelectual e do artista. Ao pretender se dirigir a um público concreto, ao endereçar sua obra, o artista não pode mais se

considerar "imparcial", acima dos mecanismos sociais; não pode mais deixar de emitir uma posição diante dos valores vigentes. Ao optar pela comunicação com as grandes massas, o intelectual é obrigado a adotar o ponto de vista desse público concreto como condição primeira de sua comunicação social na elaboração de sua obra. Não é mais um homem diante de si mesmo, colocando problemas que dele e nele surgem e terminam. Ao procurar uma expressão coletiva o artista é levado a ajuizar, a avaliar os comportamentos humanos em relação aos interesses dessa coletividade. O artista passa a ter uma perspectiva geral de análise e de hierarquia. Não é mais um insípido analista de pedaços de realidade. Expressando a coletividade, o artista e o intelectual brasileiro podem recuperar sua condição de críticos e não mais a de simples espectadores profissionais da existência humana.

É a intelectualidade brasileira que formará os movimentos de cultura popular, mas são os movimentos de cultura popular que aprimorarão a intelectualidade brasileira.



## conceito e articulação

Esse aspecto ideológico, que se traduz em ação política, formula o primeiro passo dado para um efetivo funcionamento de uma entidade de cultura popular: a ligação dos CPCs com entidades representativas do povo brasileiro. CPC não é uma entidade destinada a minorias — para isso precisa de um aparelho administrativo dos mais vastos, de uma enorme quantidade de ativistas, de um alto poder de propaganda e mobilização das massas populares. É a consciência de que uma ação de cultura popular só pode reforçar politicamente as atividades do povo brasileiro que permite a mobilização de uma grande quantidade de ativistas dessas mesmas entidades. A grande extensão do trabalho de cultura popular, ligada aos aspectos ideológicos aí existentes, torna evidente a necessidade de ligar os CPCs a entidades universitárias, camponesas, operárias, etc.

A segunda experiência de ação do CPC da Guanabara, surgido como um movimento de artistas e intelectuais, rapidamente descobriu que só uma entidade como a UNE

permitiria toda a cobertura e impulso necessários para levar à prática uma aspiração constante da intelectualidade progressista do Brasil: cultura para o povo.

A segunda experiência de ação do CPC é a de que a intelectualidade brasileira, na medida em que continua a ver a manifestação intelectual somente no âmbito de sua produção, não encarando os problemas da divulgação e da comunicação, continuará sem acesso ideológico ao povo, transformando seu instrumento de comunicação num fim nele mesmo. Somente organizado, somente quando o intelectual, concretamente, propõe esta comunicação, assume para si a problemática do povo. Falando ao povo, o intelectual passa a ser povo e então seu porta-voz, e então intelectual da sociedade. O intelectual de câmara, alienado de sua condição historicamente datada, sem perceber as limitações objetivas em que está inserido, não consegue expressar senão a sua recusa da realidade e comunica uma ilusória liberdade, abstralizada em telas

e obras sem conteúdo.

Duas conclusões fundamentais: a) o intelectual ao se organizar para produzir e divulgar suas próprias obras, ligando-se ao povo como seu consumidor, assume as posições desse mesmo povo nas aspirações que passam a ser comuns. O CPC é aberto a toda a intelectualidade brasileira porque o simples fato de pertencer ao CPC dá nova condição objetiva ao intelectual dentro da sociedade. O Centro Popular de Cultura pode ser uma entidade autofinanciável, libertando o artista e o intelectual das limitações que lhes são impostas quando a soldo de empresas de produtos culturais, financiadas pelas classes dominantes. O CPC aumenta o poder de defesa diante dos mecanismos sociais e aumenta o poder de crítica e investigação desses mesmos mecanismos; b) CPCs só existem ligados a entidades de massas ideologicamente representativas do pensamento de libertação do povo brasileiro, porque o funcionamento dos CPCs não se esgota na produção, mas só passa a ter seu sentido total quando se coloca o problema da divulgação.



**Ferreira Gullar**

## **Realizações do Centro Popular de Cultura**

Eis a relação sumária das atividades desenvolvidas pelo CPC da UNE durante o seu primeiro ano de funcionamento (dezembro de 1961 a dezembro de 1962):

1 — Montagem das peças "Eles não usam black-tie" e "A vez da recusa" apresentadas para operários e estudantes em sindicatos, colégios e faculdades da GB e, também, em cidades do Estado do Rio.

2 — Realização do filme em longa-metragem "Cinco vezes favela", distribuído em todo o Brasil.

3 — Cursos de teatro e cinema; artes visuais e filosofia para formação profissional, técnica e artística.

4 — Excursão, durante três meses, por todas as capitais do país. Esta excursão, que foi chamada UNE-Volante, teve por objetivo realizar, pela primeira vez, o contato direto da liderança estudantil com as bases universitárias, operárias e camponesas de todo o Brasil, o que significou uma revolução nos métodos de atuação política tradicionais no meio estudantil.

Durante a UNE-Volante o CPC apresentou:

a) "Miséria ao alcance de todos", peça montada em praças públicas, sindicatos operários e organizações camponesas;

b) "Brasil, versão brasileira", peça apresentada nos principais teatros das cidades visitadas;

c) "Auto dos 99%", peça sobre o problema do ensino no Brasil, levada em todas as assembléias estudantis estaduais sobre reforma universitária;

d) exposições de cinco filmes-documentários abordando problemas econômicos e sociais da realidade brasileira;

e) exposições gráficas e fotográficas sobre reforma agrária, remessa de lucros, política externa independente, voto do analfabeto e

Petrobrás. Estas exposições foram apresentadas ao público do interior do país, nas praças públicas e pontos de concentração popular;

f) apresentação de "shows" musicais durante comícios em praça pública;

g) realização do documentário "Isto é Brasil!" rodado durante a excursão nacional do CPC.

5 — Gravação de um disco "long-play" intitulado "O povo canta" composto de músicas que abordam temas de interesse político.

6 — Fundação de 12 CPCs nas mais importantes cidades do país.

7 — Montagem da peça "Auto do tutu tá no fim", apresentada em comícios em praça pública. A repressão policial despertada por esses espetáculos, na Guanabara, inspirou a montagem de outra peça, "Auto dos cassetetes", também levada em praça pública, ainda sob a violência da polícia da Guanabara.

8 — Fundação de uma rede nacional de distribuição de livros, discos e revistas. A distribuidora do CPC, dispondo de representantes e agentes em mais de 50 cidades da Federação, distribuiu para todo o Brasil, não só as produções do CPC, como também as obras das editoras: Civilização Brasileira, Universitária e Fulgor.

9 — Fundação, durante o ano de 1962, dos seguintes CPCs na Guanabara: da Faculdade de Arquitetura, do Sindicato dos Metalúrgicos, do Sindicato dos Bancários, da Faculdade Nacional de Filosofia, da Faculdade Nacional de Direito, da União Fluminense dos Estudantes, da Faculdade de Filosofia da UEG.

10 — Publicação do livro de literatura de cordel "João Boa-Morte, cabra marcado para morrer", que aborda lutas camponesas pela reforma agrária.

## Oduvaldo Viana Filho

---

11 — Publicação de livro de poesias "Violão de rua", que reúne numa antologia os mais importantes poetas participantes brasileiros.

12 — Realização do I Festival de Cultura Popular, que apresentou ao público as obras de escritores e poetas progressistas brasileiros, com o lançamento dos Cadernos do Povo Brasileiro e das publicações do CPC e da Editora Universitária.

13 — Participação na campanha eleitoral, mantendo peças e "shows" musicais levados nas ruas e praças públicas.

14 — Gravação do disco "Cantigas de eleição", que denuncia a corrupção do poder econômico no processo eleitoral.

15 — Construção de um teatro e ampliação da sede do CPC. O teatro, cujas obras estarão concluídas em breve, será também utilizado em horários especiais, para apresentação de filmes que os cinemas comerciais não exibem ao público.

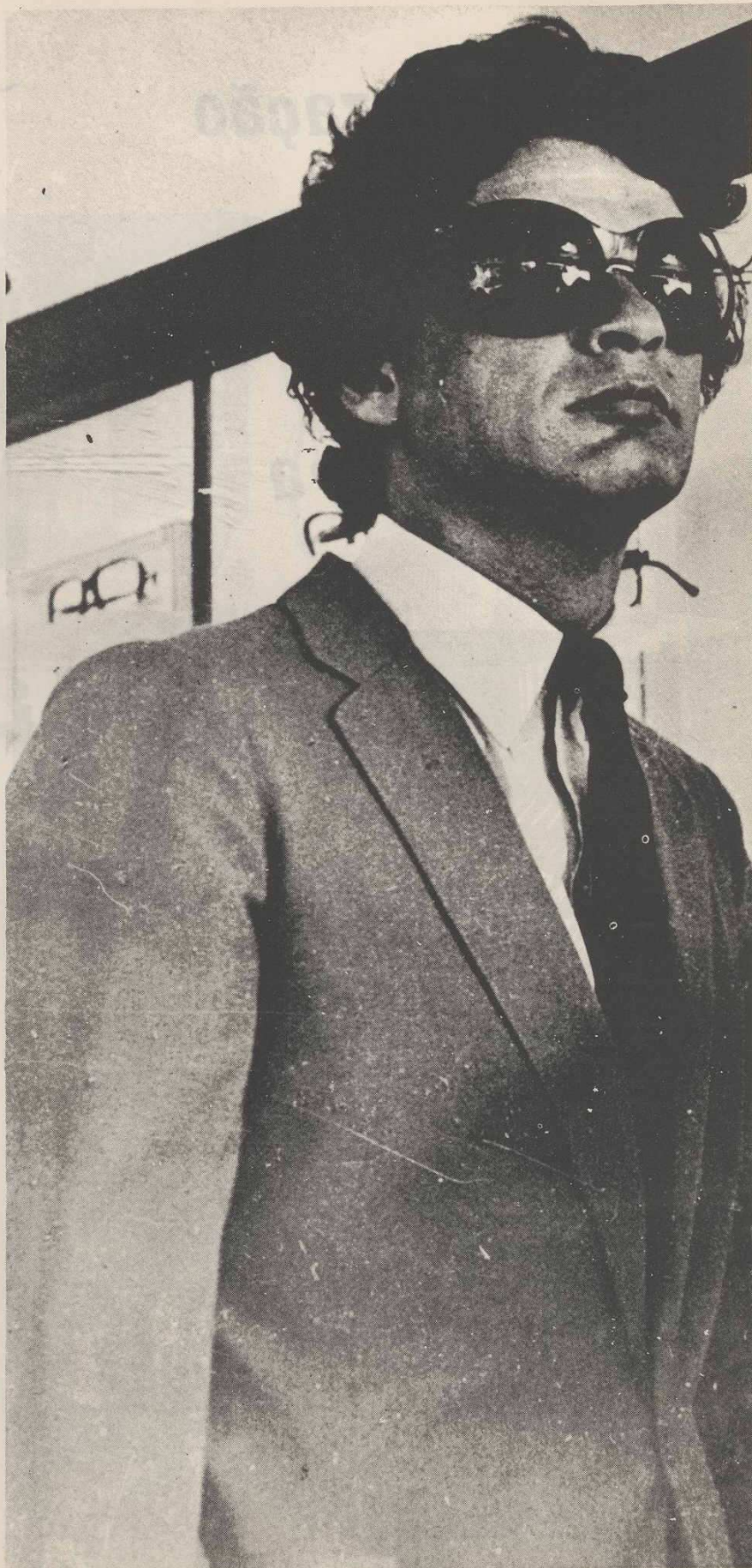
16 — Construção e instalação elétrica e sonora de uma carreta rebocada por um jipe e transformável em palco para espetáculos de teatro de rua.

17 — Publicação do segundo número de "Violão de rua".

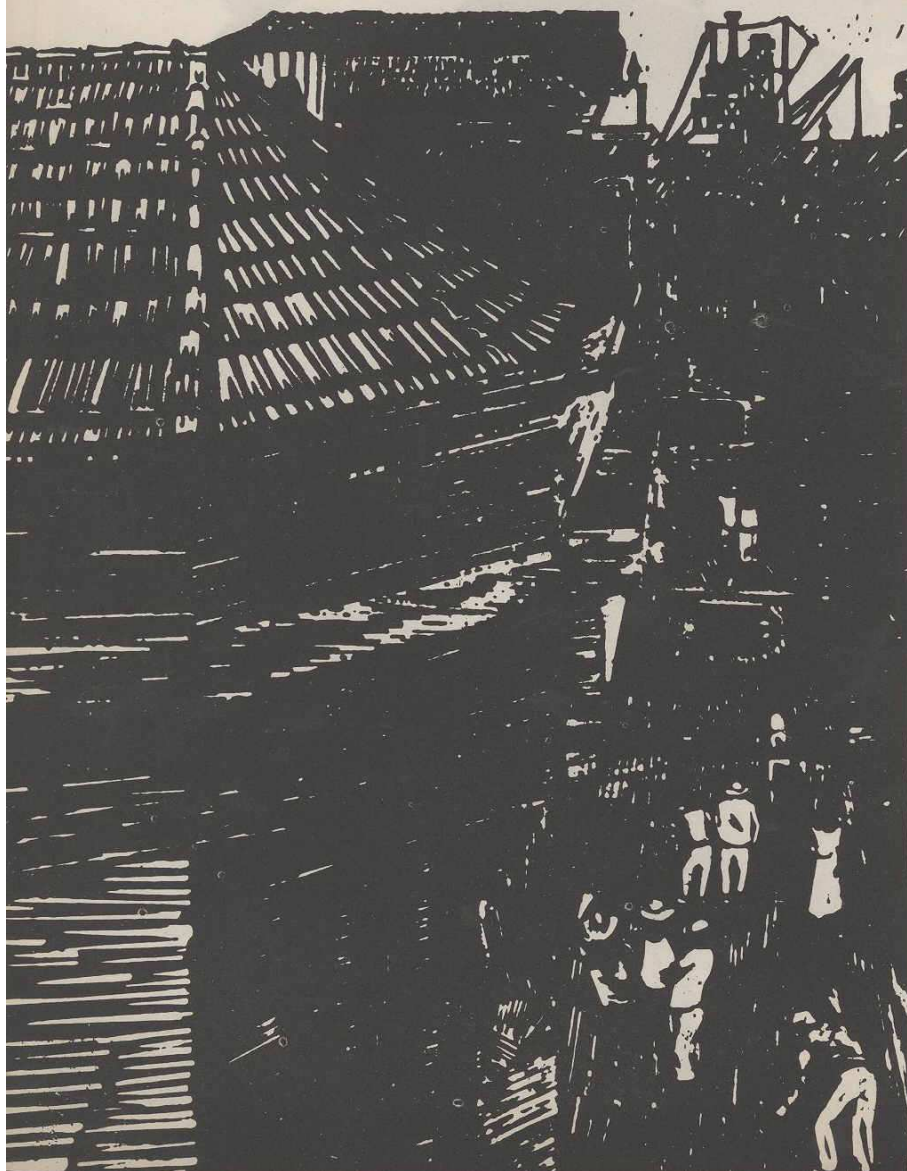
18 — Publicação de três livros de literatura de cordel: "Zé Fominha", "A mulher do Coronel" e "Quem matou Aparecida".

19 — Apresentação, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da I Noite de Música Popular Brasileira, com a participação dos compositores e cantores que contribuíram para a formação da autêntica música popular brasileira.

20 — Produção de peças, músicas e cartazes para os CPCs estaduais.



# A Organização dos Centros Populares de Cultura



Cultura popular e conscientização do povo brasileiro significam restituir ao povo a consciência de si mesmo, para que possa criar uma sociedade e uma cultura que em todos os aspectos da atividade humana se voltem para os interesses do homem.

Dois fases distintas existem num trabalho de organização de movimentos de cultura popular:

A primeira fase, encerrada com a UNE-Volante, voltou-se mais para a mobilização de quadros e para a experimentação do que propriamente para as grandes massas populares. O CPC tem dois pólos — quem leva cultura e quem recebe cultura. A fase inicial é a da mobilização dos levadores de cultura. Para isso é preciso ir à prática sem exigir muito da qualidade dos resultados, é preciso trazer o problema da cultura popular à consciência social. Atuar mesmo sem uma programação definida, aproveitar todas as possibilidades de representar, de escrever, de fazer cartazes, de fazer música. O objetivo do Centro Popular de Cultura é a politização do povo brasileiro; mas esse objetivo é alcançado em etapas. Foi árduo o trabalho de colocação da intelectualidade, que em muitos momentos criticava o CPC, por não se dirigir às grandes massas, sem perceber que é a participação da intelectualidade nos CPCs a condição primeira para que ele possa atingir as grandes massas. Inicialmente os organizadores do CPC da UNE pretendiam formar um CPC já acabado, com a mais alta eficácia cultural e artística e somente aí transferir para a prática sua ação. A existência rapidamente demonstrou o erro dessa posição: é preciso





começar, convocar, agitar, debater e realizar sob qualquer condição. Só então se cria um aparelho administrativo, financeiro e principalmente um aparelho cultural que possa unificar as experiências e estabelecer um programa de ação mais rigoroso e um poder de expressão mais vasto. Há que enfrentar uma crítica sedíça que exige qualidade artística, sem nunca refletir sobre os diferentes níveis de qualidade artística existentes entre obras de diferentes disposições culturais diante da realidade.

A primeira fase concretizava seus objetivos nos seguintes pontos:

- 1 — Criação de um movimento nacional de cultura popular.
- 2 — Mobilização da intelectualidade da Guanabara.

O CPC, na Guanabara, realizou debates e conferências, publicou artigos, montou peças para operários, universitários e camponeses; lançou cinco novos dramaturgos brasileiros, atores, dois novos diretores de teatro; mobilizou compositores populares (Carlos Lyra, Billy Blanco, Carlos Castilho de Souza, Rafael de Carvalho, Nelson Lins de Barros) para realizar o primeiro "long-play" brasileiro com uma seleção com critério ideológico; fez exposições sobre a realidade brasileira; escreveu as primeiras conferências ilustradas; criou setor de artes visuais, onde eram projetados os cenários, figurinos de peças e cartazes de nossas apresentações, cartazes das atividades da União Nacional dos Estudantes. Foi montada uma oficina de "silk-screen". Produziu "Cinco Vezes Favela", longa-metragem reunindo cinco diretores, seis argumentistas, trinta novos técnicos do cinema brasileiro, revitalizando o

movimento do "Cinema Novo", chamando atenção para a produção cinematográfica brasileira pobre, ousada, "de câmara na mão", como única via válida de libertação do cinema brasileiro, no caminho que precisa trilhar para expressar a realidade brasileira e não mais para omiti-la. Mais de cem pessoas militaram nessa fase inicial do CPC de modo mais ou menos contínuo.

#### A Mobilização

A prática tem demonstrado que é no setor universitário que se alcança um maior índice de mobilização para o trabalho de cultura popular. O intelectual profissionalizado e o artista profissionalizado, só com uma certa dificuldade pode ser convocado nos primeiros movimentos dos CPCs. O universitário, ao contrário, além de não sofrer a alienação profissional, é representante de um dos mais lúcidos setores da sociedade brasileira. A mobilização do universitário para os CPCs (e experiência foi comprovada na UNE-Volante) abre campos de atuação muito vastos ao universitário ainda preconceituoso diante de uma ação política mais direta. Os CPCs podem abrir em cada entidade estadual uma faixa enorme de atuação do universitário no processo de emancipação do povo brasileiro. Os diretórios geralmente fecham sua ação cultural no âmbito das próprias faculdades, tornando exíguo o público, tornando pouco frutíferos, senão infrutíferos, de baixo rendimento, os esforços de ação cultural que serão absorvidos num raio de muito pequeno alcance. O CPC põe o universitário diante de um público interminável, inesgotável. Um público capaz de mais generosa recompensa à atuação do intelectual,

repondo, na prática, a condição de ser social do indivíduo.

A cultura popular é totalmente solidária com o público nas suas aspirações e extraordinariamente eficaz para a concretização dessas aspirações. Dessa contradição nasce um poder de comunicação, um poder de convicção, uma integração solidária de público e platéia, um respeito e uma gravidade humana que somente o poder da verdade consegue recuperar no homem.

O Centro Popular de Cultura parte agora para uma segunda fase: aumentar seu conhecimento de realidade, aprofundar os estudos da comunicação com o povo, seus métodos, suas técnicas. Preparação de quadros cada vez mais especializados, que possam, através de seu artesanato específico, elevar cada vez mais o poder de uma obra. O CPC será um centro de estudos da cultura que precisa ser transferida ao povo brasileiro. Ao mesmo tempo o CPC tem a perspectiva, pode ter a perspectiva agora, da massificação, da grande extensão e alcance que precisa ter um movimento de cultura popular para ter realmente expressão social. Para isso o CPC pretende, formando "monitores, formando-se permanentemente, criar entidades culturais, criar centros populares de cultura em todas as entidades de massa da Guanabara — Sindicatos, Faculdades, Clubes recreativos, Escolas secundárias, Associações de funcionários públicos, etc. Cultura popular é a melhor cultura, a maior cultura que a humanidade conquistou nas interpretações dos fenômenos sociais, transferida ao povo, a grande massa, de modo contínuo, de modo permanente.

# TESTEMUNHO

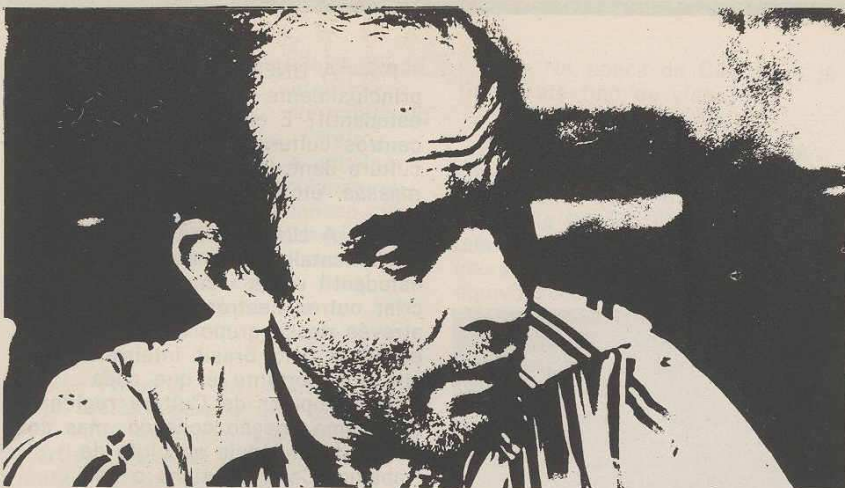
# João



# das Neves

João das Neves é carioca, autor, diretor e ator de teatro. Sua peça mais recente, "O último carro", ficou um ano e três meses em cartaz no Rio e está atualmente em São Paulo. Membro do Grupo Opinião do Rio, há dez anos, fez teatro de subúrbio quando ainda era estudante, se engajou no CPC no setor de teatro, e é sobre sua experiência, no CPC da UNE, que ele vai falar na entrevista que nos concedeu.

---



P — Em que ano você entrou no CPC e o que estava fazendo na época? Você pertencia a algum grupo?

R — Eu entrei no CPC em fins de 1962, começo de 63. Quando eu entrei, trabalhava em Campo Grande, um subúrbio do Rio de Janeiro, num teatro de lá, o Arthur de Azevedo, um teatro de periferia como vocês chamam agora aqui em São Paulo. A gente levava peças de autores brasileiros, sendo algumas feitas pelo próprio grupo de lá. Eu tinha formado um grupo com o pessoal de Campo Grande e, pela primeira vez num subúrbio carioca, as peças estavam trazendo muita gente do próprio subúrbio. E eram sempre peças com problemas sociais.

Nós estávamos encenando uma peça de Isaac Filho, "A grande seara", e esta encenação causou muita celeuma, se bem que celeuma reduzida ao campo do próprio subúrbio.

Na época, o governador da Guanabara era o Carlos Lacerda e o Lacerda era aquela pessoa que vocês conhecem, com as posições políticas que vocês sabem que ele tinha e, num momento em que estas posições estavam muito mais exacerbadas, muito mais reacionárias, no empenho da derrubada de Goulart.

Ele dividia o Estado em várias regiões administrativas e colocava, em cada uma delas, administradores que eram como fiscais, os prefeitos, como Lacerda os



chamava. E nós estávamos então levando, num teatro do governo, uma peça que estava dando muito público, muita celeuma. Aí aconteceu que, de uma noite para outra, quando chegamos ao teatro, no dia seguinte, o cenário estava todo destruído. Ficamos proibidos de entrar no teatro e fomos acusados publicamente de comunistas. A gente foi para os jornais, protestou, mas não deu em nada. Como nós já tínhamos muita aproximação com o trabalho do CPC, no meio dessa onda de protestos, dessa confusão, fomos chamados para dirigir o setor de teatro de lá.

P — Como se organizava o setor de teatro no CPC?

R — O CPC fazia todo tipo de teatro: de rua, de caixotinho, em qualquer lugar.

Nós tínhamos um teatro de rua que você pode identificar hoje como uma espécie de "teatro de guerrilha", digamos assim. Havia um fato qualquer, um problema qualquer como por exemplo, uma conferência na Organização dos Estados Americanos ou o aumento de preços de algum gênero alimentício que causasse problemas maiores, algum problema político específico, e, sobre este fato, nós imediatamente fazíamos uma peça: três ou quatro "sketchs", e levávamos isso prá rua. Levávamos prá qualquer lugar: em praça pública, em cima de caminhão, em cima de caixas d'água de favela, nós íamos em qualquer lugar. Este tipo de teatro era imediatista, de resposta direta aos acontecimentos.

Havia um outro tipo de trabalho, aproveitando este tipo de acontecimento, mas também sobre acontecimentos mais gerais, que nós levávamos em cima de uma carreta. A gente conseguiu uma carreta e esta carreta era rebocada e nós levávamos pras praças públicas mais distantes. Chegava lá, desarmávamos a carreta e fazíamos o teatro ali. Este era um tipo de teatro com uma elaboração um pouco maior de texto e encenação.

E havia também a intenção nossa de fazer um trabalho num teatro estável. Para isso, estávamos construindo o teatro da UNE.

Além disso, no que se refere a teatro, nós fazíamos a UNE-Volante, uma vez por ano. A direção da UNE viajava por todos os Estados, na época das eleições, para discutir os problemas estudantis, etc. Esta UNE era acompanhada pelo grupo do CPC. Nós levávamos todos os tipos de trabalho que fazíamos no Rio, pros outros lugares, para discutir, para ensinar a experiência, etc.

**CONHEÇA E DIVULGUE OS TRABALHOS DO GRUPO**

**ALENTO COMUNICAÇÕES**

P — A UNE-Volante funcionava principalmente com público estudantil? E ela visava criar outros centros culturais, discutir como fazer cultura dentro das entidades de massas, etc.?

R — A UNE-Volante era voltada fundamentalmente para o público estudantil e ela visava exatamente criar outros centros culturais. Foi através desse grupo que o CPC se espalhou pelo Brasil inteiro. Mas, o que é importante é que cada Centro Popular de Cultura regional tinha uma ligação conosco, mas com uma independência absoluta de trabalho. Cada um tinha o seu caminho próprio, específico. Não havia neste sentido a menor interferência, havia sim uma discussão geral quando nós passávamos, anualmente. Então discutíamos inclusive o nosso trabalho, tudo num clima muito democrático, muito rico. As diversas experiências não eram anuladas umas pelas outras, mas, pelo contrário, enriquecidas.

P — Como é que funcionavam os vários setores do CPC: de teatro, cinema, etc. Eram setores estanques ou se interligavam?

R — Tinha o setor de teatro, de música, de cinema, de literatura, mas as reuniões entre os setores eram semanais, reuniões quilométricas, de noites inteiras. Além disso, havia mensalmente uma reunião geral, com representantes das diversas entidades estudantis do Rio de Janeiro, para discussão da política cultural, elaboração de documentos. Então, dessa reunião se tirava uma equipe de redação que iria elaborar um documento que determinasse a política cultural do Centro Popular de Cultura, documento esse que deveria ser distribuído em todas as entidades para ser discutido, votado, etc.

Não havia propriamente um grupo separado, embora os grupos trabalhassem com bastante autonomia, era tudo muito interligado. De repente, se você ia fazer uma peça, pegava os escritores e poetas para escreverem juntos também. Se a peça era baseada em elementos de cordel, pegava um cara para fazer a poesia, um cara do setor de música para fazer a música. Então, nesse trabalho, estava todo mundo de um certo modo incluído. Em cinema, a mesma coisa. Foi assim que "Cinco vezes favela" surgiu. Todos os filmes, à exceção de "Couro de



gato", do Joaquim Pedro de Andrade, que já tinha sido feito antes por ele. Foram feitos dentro do âmbito do CPC. Feitos, produzidos, roteiro, tudo no CPC, e utilizando aqueles atores que estavam circulando ali, que tinham identidade conosco. São quatro filmes feitos inteiramente lá. O quinto, que era o do Joaquim Pedro, foi incluído depois porque a gente achou que tinha uma temática paralela.

P — Passando um pouco pro nível mais teórico, parece que havia no CPC uma tendência que achava que o artista engajado tem que se limitar, policiar na criação, devido aos vícios de sua origem pequeno-burguesa, desde que ele queria se dirigir a uma massa maior, ao povo em geral. Você concorda com esta posição?

R — Me parece que esta posição em relação à arte popular revolucionária e ao artista pequeno-burguês que tem de se despir de seus pruridos, etc., etc., são apenas palavras bonitas, e só. Na verdade são palavras bonitas encobrendo a necessidade real de qualquer manifestação artística atender sua especificidade, a sua própria característica. A arte não é pequeno-burguesa, a arte é uma criação do espírito humano em qualquer nível. Ela pode servir, evidentemente, a determinadas ideologias, mas ela, em si, enquanto manifestação, não é burguesa. Pequeno-burguesa, etc., é pura e simplesmente arte. E neste nível ela pode servir a quaisquer propósitos, imediatistas ou não. Então, não é o fato de o artista se despir de sua capa pequeno-burguesa, é pura e simplesmente o artista fazer arte atendendo a dois fatores que me parecem importantes: primeiro, a especificidade de seu trabalho, o meio de que ele dispõe; segundo, a sua visão de mundo, o que ele quer dizer com aquilo, tá certo? Então, se a visão de mundo deste artista está ao lado das camadas populares e ele é um artista que procura, formalmente, com que seu trabalho seja o mais eficaz possível, atinja, através de seus meios, a finalidade que o trabalho se propõe, então esta arte não pode ser acusada de pequeno-burguesa ou seja lá o que for; é uma arte ao lado do povo.

P — Na época do CPC você já tinha este tipo de visão?

R — Eu não tinha com tanta clareza, mas eu intuía e discutia este problema. E foi o trabalho concreto, a própria ligação com a realidade que me fez ver que em algumas coisas eu estava profundamente equivocado. Eu acho que é esta a diferença que existe entre um intelectual de gabinete e aquele que, sem descurar de sua formação teórica, sai do gabinete e vai às ruas colher os dados da existência, os dados concretos da realidade. Acho que a praxis revolucionária é praxis mesmo, ela não existe só fechada, ela se realiza dialeticamente numa interação entre a teoria e a prática.

P — Na medida em que o CPC deixou de existir, que houve em 64? Morreram também as posições e discussões levantadas e consumidas por ele?

R — As discussões levantadas na época são discussões que ainda são levantadas hoje e não foram suficientemente esgotadas. É muito claro porque isso aconteceu: em primeiro lugar, este processo de discussão ampla e fértil desapareceu, foi bruscamente interrompido em 64. Então, a partir daí, os trabalhos, mesmo os trabalhos das pessoas engajadas num processo de aprofundamento da discussão político-social, foi muito atomizado. Não houve mais a possibilidade de se trabalhar, como aconteceu na UNE, com uma entidade de massas, que além do mais se ligava a outras entidades de massas. Tanto o Arena, quanto o Oficina, o Opinião, se ligaram aos estudantes, continuaram ligados aos estudantes, mas não mais às entidades, numa relação tão orgânica quanto a que existia antes. Então, esta discussão foi bruscamente interrompida e, durante este tempo todo, impedida de se realizar, na verdade. As pessoas tentaram continuar levando a discussão, mas mais que ela, o seu trabalho, que era realizado num âmbito muito pequeno. Então, ela não foi esgotada, continua existindo. Tanto que nós estamos vivendo hoje, até certo ponto, a retomada de uma série de temas, não só de

realização artística, mas também, de discussão político-ideológica, etc. É a volta natural desses temas à ordem do dia.

P — E essa discussão em torno da cultura brasileira está se dando como? Só para dar um exemplo: você acha que a polêmica em torno das posições assumidas pelo Caetano e pelo Gil tem a ver com isso?

R — Eu acho que tem sim. Este é um momento de definições. As coisas que eram antes indefinidas, agora precisam se definir um pouco mais. Você tem que escolher, de certa maneira, o seu campo. Veja as posições do Glauber Rocha, por exemplo. Eu sou totalmente contrário a elas, mas elas têm que ser analisadas à luz de como elas estão se dando. Há a crise da Embrafilme e, pela primeira vez, um início de uma indústria cinematográfica nacional que pode se afirmar. Existe, então, um interesse econômico forte em relação a isso, e também, um interesse do governo, não apenas econômico, mas ideológico, em envolver as pessoas que fazem cinema. Por outro lado, algumas pessoas estão sentindo a impossibilidade de trabalhar sem ser nesse esquema. Então elas são obrigadas a se definirem politicamente: ou eu sou contra o esquema ou eu sou a favor. E se definem. Daí surgem coisas que há seis anos atrás pareceriam inadmissíveis, como o seu Glauber sair elogiando o que está acontecendo aí. Eu não estou dizendo que não fosse a favor de algumas medidas do governo, mas elogiar o sistema como um todo, eu acho demais.

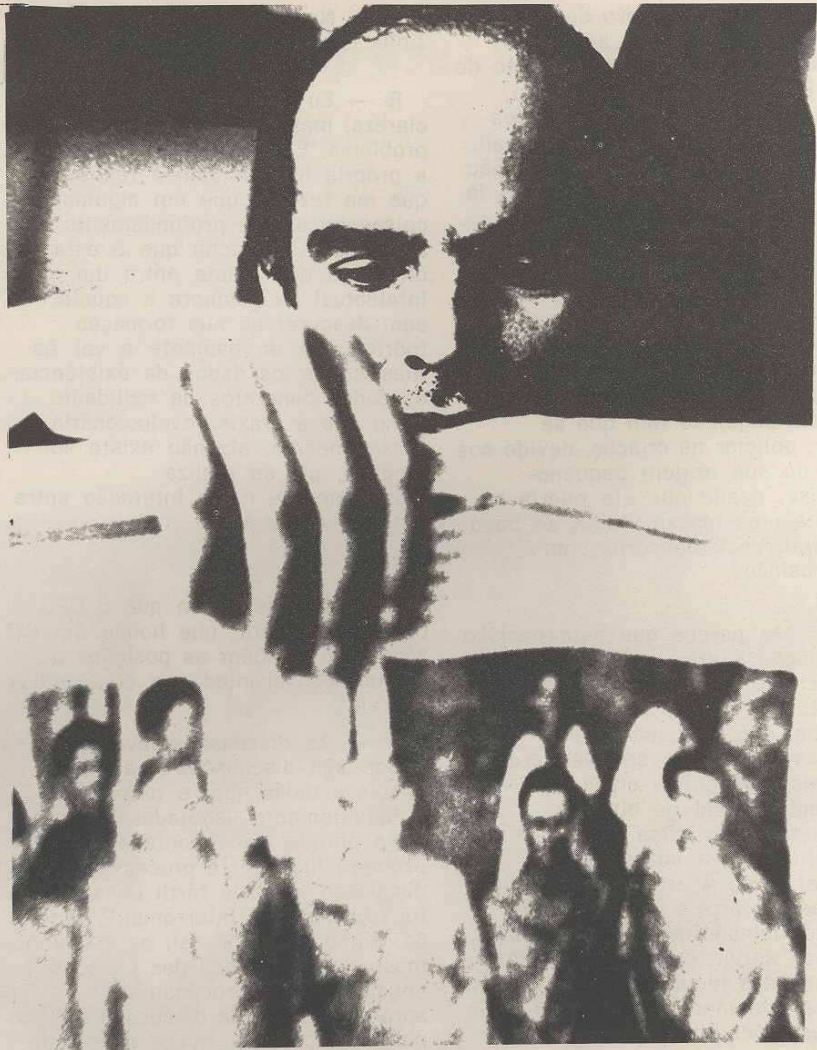
Então, esse momento de definição acontece em maior ou menor grau, com maior ou menor aviltamento das pessoas. Ao mesmo tempo, é preciso ver que a situação é muito contraditória: o sistema é um, mas ele não é fechado, ele tem contradições dentro dele e você trabalha também dentro dessas contradições. Um órgão como a Embrafilme pode, na verdade, ter duas características: ser profundamente reacionário, mas ao mesmo tempo progressista dentro do próprio sistema; o que depende, neste momento, da definição das pessoas.

P — O Gil fala, numa entrevista, sobre o aprendizado que houve de 64 para cá: posições em relação à cultura, que foram sendo tomadas durante esse tempo e que nos ensinaram muita coisa e por isso não podem ser esquecidas. E ele acha que muita gente, os estudantes inclusive, estão esquecendo este aprendizado e voltando a um sectarismo do tipo conteudista que é antigo, superado.

R — Eu acho que a posição do Gil tem parte de verdade. Existe um fenômeno que não é tipicamente brasileiro, mas de povos jovens, que é a tendência à destruição de valores, não aprender um pouco com a experiência passada. Isto é um erro histórico brutal que deveria ser corrigido. Acho que os povos subdesenvolvidos têm uma tendência autofágica muito grande: eles comem sua própria cultura, se autodestróem de uma certa maneira. Aí você está servindo, não aos seus interesses, mas aos interesses colonialistas, porque está voltando a uma posição que é prejudicial a você. Você está ignorando seu próprio caminho.

O movimento estudantil que se faz hoje, por exemplo, tem uma característica expontânea muito grande, o que é bom, por um lado, mas ruim, por outro, na medida em que toda uma tradição de luta é pura e simplesmente abandonada. Ela não pode ser abandonada, ela tem que ser refletida, o que é outra coisa. Então, nesse sentido, eu acho a posição do Gil absolutamente correta. Não é esse tipo de crítica que eu acho incorreto, o que eu acho incorreto é, em determinado momento, em nome desta posição, você pura e simplesmente começar a elogiar o sistema. É você não fazer uma reflexão em cima do que viveu, mas começar a trocar arbitrariamente as características do sistema. Este não é um sistema democrático, este é um sistema fechado sim, que se abre em determinados momentos porque se vê obrigado a se abrir.

Eu sou um artista engajado, me parece que meu trabalho é profundamente ligado, e vai ser sempre ligado, à realidade brasileira, eu quero que seja. É uma posição e opção minha. Agora, eu admito que o artista não seja. Eu não vou cobrar de um cantor, ou músico qualquer que ele faça uma música sempre ligada aos problemas sociais brasileiros. Eu gostaria, inclusive, que ele fizesse muitas músicas sobre



o amor, sobre as flores, etc., que até gosto. Agora, se o cara que fala sobre amor e flor vier elogiar o sistema, isto já é uma posição política assumida. Se ele faz isso, ele também está falando sobre o amor e a flor com uma posição política definida, é exatamente pras pessoas não pensarem nos outros problemas.

Então, sair daqui, com a responsabilidade que eu tenho porque sou artista, muita gente me conhece, vai ler o que eu estou falando, chegar e dizer: não, o sistema que nós vivemos é democrático, é o sistema ideal para o Brasil, isto já é uma coisa diferente. Me parece que isto foi, de certa maneira, o que o Glauber fez, não o que o Gil fez, eu não vi o Gil falar isso. Mas, cobrar do artista uma posição político-partidária definida é uma coisa que já está superada há muito tempo, está superada há 13 anos.

P — Você que fez teatro de periferia, de "caixotinho", voltaria a fazer esse tipo de trabalho hoje?

R — Tranquilamente. Voltaria não, volto. Estes grupos de periferia por exemplo, o trabalho deles é fundamental, mas repare bem que há uma necessidade e uma possibilidade das pessoas que fazem esse trabalho não viverem exclusivamente dele. Mas, há um determinado momento que você precisa se definir e viver da sua profissão, não há nenhuma vergonha nisso, pelo contrário. Então, ao viver de sua profissão, você tem que procurar saber como vai viver dentro dela.

P — Acho que eles também precisariam e gostariam de viver de sua profissão, mas é uma questão ideológica: ou fazer um teatro reacionário ou o teatro em que se acredita.



R — Não, não é isso. Acho que é um pouco isso, mas ligado à possibilidade de que essas pessoas têm, na sua grande maioria, de não viver de teatro. Não é a toa que maior parte dos grupos de periferia é de jovens que ainda estão estudando uma profissão qualquer, que vai ser a profissão deles. Talvez uns 40% se dedique a teatro depois, não sei. Isto não surge gratuitamente, mas de um problema concreto. Se um grupo de periferia funciona sem ingresso pago, como é que eu vou viver da minha profissão, é impossível. Agora, se eu sou jovem, se vivo na casa do meu pai ou minha mãe, se eu vivo de uma outra profissão qualquer, que eu ainda estou encaminhando, se não tenho grandes responsabilidades de filho, etc., eu tenho uma disponibilidade muito maior. Eu só acho que não devo usar essa disponibilidade colocando ela em termos de pureza porque isso não existe, há as necessidades concretas das pessoas. Eu, por exemplo,

tenho que viver de minha profissão. Não vejo a possibilidade de pegar o "Último Carro" e levar para a periferia, porque se quiser fazer esse trabalho, e eu acho importante fazê-lo, tem uma série de necessidades do próprio trabalho que, se eu não procurar o mercado dele, eu tô perdido. Como é que vou montar um cenário desses, como eu vou botar 40 pessoas em cena, e não ter mercado comprador para esse negócio? Tem que ter. Ao mesmo tempo isso não impede que a minha experiência seja aproveitada, que eu não aproveite a experiência dos grupos, de periferia, que não haja troca entre nós, que eu eventualmente não vá fazer essa experiência ou que eu não traga para aqui um público que teoricamente só iria à periferia. Por exemplo: no Rio de Janeiro, onde eu tenho contato com várias áreas, com estudantes, com os poucos sindicatos que de alguma maneira funcionam, com dezenas de professores que lecionam nos subúrbios, isso me possibilitou que, durante o ano em que a peça ficou em cartaz, eu trouxesse 300 pessoas por semana, que jamais tinham ido a teatro: operários da construção civil, operários de outras atividades, porteiros de edifício, empregadas domésticas. Nós tínhamos de 40 a 50 lugares reservados para essas pessoas todos os dias e depois da peça, fazíamos debates com eles. Com esse trabalho, trouxemos cerca de 15 mil pessoas, durante a temporada do "Último Carro", que jamais tinham ido a teatro. Eu não sei se eu pegasse o espetáculo e levasse pro subúrbio, se eu poderia ter feito isso. Só pude fazer isso porque tinha um mercado comprador que me garantia a possibilidade de levar a peça pra essas pessoas por Cr\$ 5,00, porque muita gente me pagava Cr\$ 70,00 pelo ingresso. O que me parece importante é que a visão jamais deve ser esquemática: não é porque acho o teatro de periferia da maior importância que eu vou dizer que o outro teatro é necessariamente um teatro vendido. Pode até ser, mas um trabalho de periferia também pode ser profundamente alienante, é preciso que se veja isso.

P — No tipo de discussão que o CPC levantou, na experiência que você particularmente teve, qual o saldo que isso trouxe para o seu trabalho hoje?

R — Vamos colocar as coisas na prática que é muito melhor. Essa peça, aqui em São Paulo, teve uma discussão muito grande

porque nela, a maioria das pessoas que trabalham, foram escolhidas pela tipologia e muitas delas nunca tinham feito teatro. Essa experiência, por exemplo, é típica do CPC. Nós no CPC, gente de teatro como eu, Vianninha e outros que vieram do teatro para trabalhar com uma entidade de massas, não podíamos empregar atores e por isso utilizávamos as pessoas que apareciam. Então, a gente descobria aqueles que tinham potencialidade de ator, mas que jamais, em outras circunstâncias, seriam atores. Então, você vê como as coisas não são abandonadas. Essa peça, o "Último Carro", começou a se impregnar em mim quando eu trabalhava no subúrbio e viajava de trem todo dia. Via muito essas pessoas, conversava com elas, eram meus companheiros de viagem, meu público no subúrbio. Aí me pareceu impossível que essa peça fosse feita exclusivamente por atores, atores que têm uma certa escola, que têm vícios, que têm uma forma de dizer, de impostar; então eu achava que eles jamais poderiam se aproximar de um homem do povo como ele é. Precisaria que as pessoas fossem como elas são. Ao mesmo tempo, o contato tão grande com essa gente me fez perceber a potencialidade artística do povo brasileiro, que é imensa. Você de repente vê uma Clementina de Jesus que, aos sessenta anos começa a cantar, começa não, que ela sempre cantou, mas começa a cantar profissionalmente e é uma das maiores que a gente já teve. E ela nunca estudou música, ela era uma empregada doméstica. Então, esse tipo de potencialidade não deve absolutamente ser abandonado, mas o teatro brasileiro, exatamente porque foi sempre muito fechado, muito encurralado, tem uma tendência muito grande a se colocar como elitista. Ele é brutalmente contrário, não às pequenas exceções, como pegar alguém que nunca fez teatro para fazer uma empregadinha numa peça, por exemplo, mas às exceções mesmo, como o "Último Carro". Eu estou dizendo isso pra mostrar que tudo aquilo que a gente fez no CPC, de repente, começa a empregar no trabalho que a gente faz hoje. "O Último Carro" são pequenos flagrantes da vida real e isso tem muito a ver com o nosso trabalho imediato no CPC, de pegar uma coisa aqui e fazer na hora, dando o aprofundamento necessário pra se compreender um problema geral. Você modifica suas posições, mas não esquece a sua história.

## **O CPC desaparece com a UNE**

Na noite anterior à 31 de março de 64, uma grande festa inaugurou o teatro da UNE, um dos projetos importantes do CPC. Teatro esse que seria destruído no dia seguinte, sem nunca ter estreado.

"O movimento do CPC ficou estancado a partir de 64 e morreu. Morreu na prática, mas passou a viver na consciência dos seus criadores. Cada um foi para o seu lado, mas a idéia do CPC continuou na cabeça de cada um deles.

A contradição, fazer arte para certos setores médios da sociedade, deixou de existir porque a nova situação política, gerada a partir de 64, criou uma situação que permite o contato mais direto, em termos de problemas, entre setores mais amplos da sociedade. Agora, já não importa fazer teatro para alguns setores minimizados da sociedade." (Paulo Pontes, *A Arte da Resistência* — Editora Versus, Coleção Testemunhos, 1977).

