A QUESTÃO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC): O CPC POSTO EM QUESTÃO*

Leila M. G. Leite Hernandez**

1. Introdução; 2. O entreato da democracia burguesa; 3. O nacional-popular em cena aberta; 4. Produção e reprodução simbólicas: o teatro e o cinema.

Dimensão histórica do CPC. Como surgiu. Como atuou. Cultura popular revolucionária como semente de renovação que coloca, no centro das discussões, as problemáticas do nacional popular e da relação entre cultura e política. O papel do teatro e do cinema nacionais como elementos fundamentais na produção e reprodução simbólicas, como alavanca do processo revolucionário e como foco de resistência nos anos de ditadura pós-64.

1. *Introdução*

Algumas questões intrigantes me desafiaram a elaborar este trabalho. Afinal, que vem a ser o Centro Popular de Cultura (CPC) numa conjuntura marcada pela efervescência política como a dos primeiros anos da década de 60? Teria sido o resultado equivocado do desvario da esquerdas na sua concepção dos problemas brasileiros? Ou, quem sabe, um sonho de estudantes universitários e jovens artistas e intelectuais, organizados em torno da União Nacional dos Estudantes (UNE), em franca ascensão já em fins dos anos 50? Teria, por isso, se esgotado no seu curto período de vida?

Confesso que há algo mais que me intriga. Por que o silêncio em torno do CPC? Por que só a partir dos anos 80, portanto 16 anos após o golpe de Estado de 1964, rompe-se este silêncio e, na maior parte das vezes, com reflexões que apresentam esse movimento político-cultural apenas como uma experiência que, embora travestida de uma postura revolucionária, escamoteia, com o seu paternalismo pedagógico e o seu caráter reformista e mistificador, a luta de classes?

A cobrança em nome da "pureza dos verdadeiros pressupostos do marxismo" faz parte da justificativa do desapontamento trazida pela história, com o golpe militar. É evidente que a ideologia, e o próprio movimento político que foi o CPC, continha noções ambíguas e até equivocadas da prática revolucionária. Mas, será que a ótica da cobrança não é um impedimento para se captar, na própria conjuntura histórica, as raízes da ambigüidade? Como considero que o texto emerge do contexto e com este guarda íntimas relações esbocei, em rápidas pinceladas, o quadro político dos anos que antecederam e dos que foram concomitantes ao período de atuação político-cultural do CPC.

Depois, na tentativa de entender a ideologia cepecista, retomei seus textos consagradamente mais significativos, como o *Anteprojeto do Manifesto do CPC* e *A questão da cultura*, de Carlos Estevam Martins, e ainda *A cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar. Consultei também, embora superficialmente, *Os Ca-*

* Texto apresentado no grupo de trabalho Pensamento Social no Brasil, IX Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Anpocs), Águas de São Pedro, São Paulo, 1985.

** Doutoranda em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo. Consultora da Fundação do Desenvolvimento Administrativo (Fundap). Autora do livro *Aliança nacional libertadora: ideologia e lição*. Rio Grande do Sul, Mercado Aberto, 1985.

dernos do Povo Brasileiro. O objetivo, no entanto, não foi retomar as noções centrais do discurso cepecista para analisá-lo e interpretá-lo de maneira exaustiva. Embora esta me pareça ser uma empreitada interessante, foge ao escopo deste pequeno ensaio que tem somente a pretensão de estabelecer um primeiro contato, exploratório, com os Centros Populares de Cultura.

Por fim, detive-me em apreender os dois principais processos de produção e reprodução simbólicos da época, o teatro e o cinema. Eles se constituem numa alavanca do processo revolucionário que se pretendia alcançar mas, mais que isto, constituem-se em um foco de resistência nos anos pós-64, mantendo a chama da luta acesa. Sua presença marca a produção cultural dos anos subseqüentes, acenando para a possibilidade não só de se reconsiderar o que foi feito mas, principalmente, de resgatar algumas das aspirações da luta popular. E é assim que a produção político-cultural que se inicia com o CPC da UNE, embora tal e qual "cabra marcado para morrer", sobrevive...

2. *O entreato da democracia burguesa*

Compreender o CPC implica, a meu ver, configurá-lo como movimento político-ideológico, apreendendo o alcance de suas idéias, identificando suas ambigüidades, bem como suas possíveis contradições. Este é um desafio que pressupõe que a discussão está, desde o seu início, jogada no contexto histórico e, mais precisamente, no contexto político.

A partir da conjuntura que se abre com o processo de redemocratização, em 1945, delineia-se um processo de mobilização política crescente que se acentua a partir do período Juscelino Kubitschek, alcança seu ápice no governo João Goulart e é fortemente reprimido a partir do golpe de 1964. Configura-se um ascenso do movimento operário, fortalecendo-se os mecanismos de reivindicação econômica e pressão política, que culminam com o surgimento dos pactos sindicais de luta, como o Pacto de Unidade e Ação (PUA), no Rio de Janeiro, os Conselhos Permanentes das Organizações Sindicais (CPOS), em Salvador e Belo Horizonte, o Foro Sindical, em Santos e o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT). Por sua vez, os trabalhadores rurais também começam a se organizar politicamente. O movimento das Ligas Camponesas avança, em especial em Pernambuco e na Paraíba. Amplia-se a sindicalização rural e é criada, em dezembro de 1963, a Confederação Nacional do Trabalhadores Agrícolas. E cresce o debate em tono da reforma agrária que, embora apresentada, inclusive no governo de João Goulart, como necessária à consolidação do capitalismo industrial, é objeto de sistemática oposição por parte dos proprietários rurais e de seus representantes políticos, assim como de setores da igreja católica.

Por sua vez, também a classe média marca sua presença política, não obstante com a costumeira ambivalência que lhe é característica. Isto implica dizer que alguns setores, notadamente da alta classe média, representados no plano político-partidário pela Ação Democrática Parlamentar, optam por um processo de radicalização à direita que irá culminar com a Marcha com Deus pela liberdade. Já os setores, sobretudo da baixa classe média, apoiam a Frente Parlamentar Nacionalista, articulação política dos parlamentares "progressistas".

É importante notar que nesses anos marcados pela efervescência política, é bastante significativa a participação do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Passou para a História uma frase de Luiz Carlos Prestes, secretário-geral do PCB, numa entrevista concedida a uma TV paulista, nos primeiros dias de março

de 1964: "não estamos no governo mas estamos no poder". Todos sabemos que esta foi uma avaliação equivocada que a história reprovou. No entanto, não obstante na ilegalidade, a marcante atuação do PCB, quer junto aos movimentos sociais, quer influindo no âmbito do processo político-partidário como pólo oposicionista, confere-lhe um papel de relativa hegemonia político-ideológica, em particular nos últimos 10 anos que antecederam o golpe de 1964. Desde a nova linha política adotada com a declaração de Março de 1958 o PCB, partindo do pressuposto de que se abria um novo curso na direção da "democratização e da extensão dos direitos políticos a camadas cada vez mais amplas" acentua a necessidade de lutar pelo surgimento de um "capitalismo de Estado de caráter nacional" como um "elemento progressista e antiimperialista da política econômica do governo". A opção se faz por uma "frente única nacionalista e democrática" que deve empreender uma revolução pacífica através de reformas democráticas na Constituição de 1946, mediante a combinação da "ação parlamentar e extraparlamentar".

Em agosto de 1960, por ocasião do VI Congresso, o Partido assume um tom mais "esquerdizante". Elabora um projeto de desenvolvimento econômico baseado num capitalismo cujo Estado é eleito como setor dinâmico mais importante da economia brasileira. Conforme o Partido, o "caráter heterogêneo da instituição estatal engendraria contradições e compromissos de classe no âmbito do próprio Estado." Daí reafirmar a conveniência de se constituir uma frente única nacionalista e democrática abrangendo "a classe operária, os camponeses, a pequena burguesia e a burguesia ligada aos interesses nacionais" que, sob a direção do proletariado, deflagraria um processo revolucionário por via pacífica.

Nesta conjuntura histórica da política brasileira, o nacionalismo foi a ideologia capaz de abranger as diferentes propostas políticas do período acerca da nossa realidade. E se desnuda em diferentes facetas. Mas, transfigurado no nacionalismo desenvolvimentista dos intelectuais isebianos, ou no nacionalismo difundido pelo PCB, o interlocutor privilegiado é o "povo-comunidade" que deve lutar agregado por um projeto político capaz de instituir um novo patamar de crescimento econômico e de participação política para a Nação brasileira. Mistificadora ou não – afinal será esta a questão essencial? – a ideologia nacionalista significa, nessa conjuntura, uma bandeira "progressista" utilizada para criticar o sistema vigente por parte daqueles que, tomando consciência da desigualdade social, setorial ou regional – buscam organizar-se e lutar contra ela, dilatando os espaços de participação política. Marca a presença dos dominados na vida política nacional criando, para os setores de esquerda, a expectativa de uma revolução e, para os de direita, a necessidade premente de se organizar para reprimi-la.

E é dentro dos parâmetros do nacionalismo, como e enquanto um "populismo teórico", que se politiza a produção cultural, assentada no binômio "nacional-popular".

3. *O nacional-popular em cena aberta*

A partir de 1954 a União Nacional dos Estudantes adquire dimensão nacional e define uma ação política independente do governo e do Ministério da Educação. Pouco a pouco, sua participação política em franco ascenso denota estreitas relações com o nacionalismo do Iseb[1], além de se aproximar das diretrizes político-

[1] O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) foi criado junto ao Ministério da Educação e Cultura, em meados de 1955, por Decreto federal assinado pelo então Presidente Café Filho, para desenvolver atividades de ensino e pesquisa sobre a realidade brasileira *lato sensu*.

ideológicas adotadas pelo PCB. Em dezembro de 1961, no Rio de Janeiro, ligado à UNE, surge o Primeiro Centro Popular de Cultura, colocando como sua proposta básica a elaboração de um projeto cultural através do qual são definidas as estratégias para a construção de uma cultura "nacional, popular e democrática".[2] Aos poucos outros CPC foram organizados por todo o país, ganhando a adesão dos estudantes e de jovens intelectuais que, animados pelo clima de mobilização política, se propõem desenvolver a "conscientização" das classes populares. E porque a cultura é considerada na sua dimensão histórica, é a ela atribuído um papel relevante no processo da revolução brasileira. A cultura se transforma num projeto político realizável através da "atitude revolucionária concreta", assumida por uma vanguarda de artistas e intelectuais, capaz de criar as condições para a revolução cultural. Esta só poderia ocorrer depois que a massa detivesse a hegemonia do poder político. Sobre o caráter etapista deste processo, afirma Carlos Estevam Martins, o primeiro presidente do CPC e um de seus mais importantes ideólogos: "(...) Quem faz cultura popular não pode nunca perder de vista aquela formulação de Guevara: por mais que se faça, no essencial a cultura permanece intacta enquanto não se toma o poder".[3] Assim: "A cultura popular não é mais que uma reforma, mas uma reforma de sentido revolucionário, porque sabe unir dialeticamente a possibilidade imediata ao objetivo final e porque assume como objetivo final a transformação material da sociedade. Ela não é o que será a nossa cultura, não é a solução ideal da questão cultural brasileira, mas um encaminhamento de resolução mais estratégico que qualquer outro."[4]

Por seu caráter histórico, porém, a cultura popular, embora guardando autonomia quanto ao processo de produção e reprodução simbólicas, está referida à sociedade da qual emerge. Assim, numa sociedade de classes ela só será revolucionária quando capaz de veicular os valores das massas populares. Caso contrário, será alienada, porquanto absolutamente espúria aos interesses do povo brasileiro. Noutros termos: a cultura popular revolucionária" (...) é o conjunto teórico-prático que co-determina, juntamente com a totalidade das condições materiais objetivas, o movimento ascensional das massas em direção à conquista do poder na sociedade de classes "(...) ela só existe se se comporta como uma força de caráter cultural, que age com o objetivo de tornar consciente para as massas o sentido de sua situação histórica. (...)."[5] E caberá à vanguarda de intelectuais e artistas a missão de cuidar da "educação revolucionária das massas", transformando a consciência alienada em consciência revolucionária, ativamente engajada na luta política. A cultura popular revolucionária poderia então ser elaborada simultaneamente pela vanguarda da massa e pela própria massa. Isso implica tanto negar o espontaneísmo do movimento das massas populares como um alerta para a vanguarda, no sentido de fazer parte de seu papel político-cultural, "(...) se incorporar, organicamente, ao modo de vida da massa, às idéias, às crenças e valores, aos costumes que são a vida do povo e que formam um conjunto contraditório, confuso, alienado, mas real. '(...) Colocamos assim os termos que formam o problema central da cultura popular. De um lado, precisamos infundir no povo uma cultura

[2] Seu regimento interno (do Centro Popular de Cultura) foi submetido à Assembléia Geral da UNE em 8.3.1962; era um órgão cultural da UNE, mas tinha autonomia administrativo-financeira. Foram seus diretores Carlos Estevam Martins (dez. 1961/dez. 1962), Cacá Diegues (dez. 1962/mar. 1963), Ferreira Gullar (mar. 1963/mar. 1964).

[3] Martins, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963, p. 6. (Coleção Brasil Hoje, v. 1).

[4] Id. ibid. p. 7.

[5] Id. ibid. p. 30.

que ele não tem e que lhe faz falta, mas à qual ele não consegue chegar sozinho, pois ela é produzida e cultivada fora do povo – ele encontra-se à margem do processo que produz e cultiva essa cultura. De outro lado, não podemos entregar ao povo essa nova cultura sem que primeiro nós próprios nos apossemos da velha cultura do povo. Temos que infundir algo novo e para isso precisamos nos fundir com o que existe e no nível em que existe'".[6]

Mas, o que existe? Uma sociedade de classes assentada num processo de trabalho que transforma a força de trabalho de "propriedade privada do trabalhador" em uma "mercadoria como outra qualquer", além de lhe impedir o acesso ao produto de seu trabalho. Assim, essa atividade essencial, que é o trabalho, transforma-se na origem do processo de alienação do trabalhador, que tem assim contaminadas suas formas de pensar e representar o mundo. Esta cadeia deve e pode ser rompida, em nome do resgate da liberdade do povo, através da cultura popular revolucionária. Ela será criada a partir da "(...) realidade, no caso representada pelo estágio de consciência e pelo nível cultural vivido pelas massas (...)"[7] em detrimento da liberdade de criação do artista. Ainda em *A questão da cultura popular*, especifica Carlos Estevam Martins: "(...) Assim, no que se refere ao conteúdo, é muito reduzido o alcance do vôo autônomo do criador de cultura popular, uma vez que, desde o início, sua obra já se encontra predeterminada pelos produtos acados cuja elaboração se verificou ao nível da cultura desalienada. No que se refere à forma, não são menores as limitações impostas à liberdade criadora na cultura popular. O ato de criar deve-se submeter às estruturas já elaboradas pelas massas populares em que, carecendo de origem popular tenham, ao menos, livre curso na vida cotidiana das massas (...)."[8]

Este aspecto está presente também em Ferreira Gullar. Em *A cultura posta em questão*, o autor considera que artistas e intelectuais devem ter como objetivo buscar formas culturais comuns, em especial no operariado e nos trabalhadores rurais e valorizá-las, política e culturalmente. Este processo, em que se estabeleceria uma reciprocidade entre a vanguarda e as massas, lhes possibilitaria, num primeiro momento, a "tomada de consciência da realidade brasileira" fornecendo-lhes condições de elaborar uma cultura popular capaz de transformar a sociedade brasileira, o que significa romper os vínculos com o imperialismo.

O passo à frente dado por Gullar consiste na clareza da sua advertência à vanguarda, no sentido de redifinir o seu papel, deixando de teorizar a sociedade para atuar politicamente, transformando-a. É oportuno observar que deste processo resultaria uma cultura capaz de identificar os interesses populares com os nacionais. Noutros termos: o "popular" e o "nacional" surgem como duas faces de uma produção cultural politizada e ambos encontram-se definidos nos marcos político-ideológicos do populismo e do nacionalismo implicando na "(...) formação de uma frente única cultural com propósitos definidos dentro do movimento geral de politização das massas."[9] E é neste momento que o povo surge como "personagem histórico," reunindo os setores "nacional-progressistas da sociedade" como o proletariado e o campesinato, a pequena-burguesia e os "setores progressistas" da burguesia, isto é, aqueles ligados à indústria. Aliás, essa frente era considerada precondição para a própria existência do CPC e, quanto a este ponto, o *Antepro-*

[6] Id. ibid. p. 37.
[7] Id. ibid. p. 59.
[8] Id. ibid. p. 60.
[9] Ferreira, Gullar. *A cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. p. 64.

jeto do Manifesto do CPC não deixa dúvidas: "(...) Não poderia haver CPC antes que fossem criadas e consolidadas as diversas formas de arregimentação e fortalecimento das massas, antes que fossem constituídos os sindicatos operários, as entidades e associações profissionais e regionais, os diretórios estudantis, os partidos políticos de esquerda, os núcleos, as ligas, as frentes, as uniões e todos os demais organismos de vanguarda que centralizam e dirigem unificadamente a ação ascensional das massas."[10]

Mas é nos *Cadernos do Povo Brasileiro,* veículo da ideologia cepecista, que o popular e o nacional aparecem como noções centrais do debate político-cultural que se trava na época, referidas a outras idéias não menos importantes como as de vanguarda, de revolução, de antiimperialismo e do Estado como promotor das transformações progressistas. E, apesar da heterogeneidade das posições expostas nesses *Cadernos,* ainda assim há um ponto para o qual todos convergem: o povo. Ele é objeto e destinatário deste discurso. Em Quem é o povo no Brasil? Nelson Werneck Sodré define: "(...) Povo, no Brasil, hoje, é o conjunto que compreende o campesinato, o semi-proletariado, o proletariado; a pequena burguesia que tem os seus interesses confundidos com o interesse nacional e luta por estes. É uma força majoritária inequívoca. Organizada é invencível (...)."[11] E mais adiante completa: "(...) Estão excluídos do povo, agora e sempre, enquanto classes, os latifundiários, a alta burguesia e a média comprometidas com o imperialismo, com os elementos da pequena burguesia que o servem. É o conjunto das classes, camadas e grupos sociais que compõem o povo que representa, assim, o que existe de nacional em nós."[12]

Também ao CPC a concepção de povo é absolutamente central. A partir dela, e tendo-a como suporte, todas as demais como – vanguarda do povo; arte popular revolucionária; alienação e conscientização – são construídas. Não é pois nada estranho que a ela sejam dirigidas as críticas ao nacionalismo populista, e no âmbito deste, ao "cepecismo". Marilena Chauí observa: "O *Manifesto* se vale de uma ambigüidade que não examina para poder manipulá-la: o termo *povo* aparece tanto como sinônimo de classe dominada, os sem-poder, a *plebe,* quanto como sinônimo de vanguarda, *populus* e *optimates* (...)."[13]

Ainda conforme a filósofa, a partir desta noção é criado um imaginário político, verdadeiro exemplo de mistificação ideológica, escamoteadora das contradições de classes inerentes a uma sociedade capitalista. E mais – daí decorrem todos os equívocos deste discurso, conivente com o nacionalismo populista, capaz de desprezar a possibilidade de organização política autônoma das classes populares.

Esta análise permite que se condene o CPC, considerando-o uma experiência datada que se esgotou em si mesma. A estas considerações pode-se acrescentar pelo menos mais uma, a da equivocada crença de que seria através da produção e reprodução simbólicas que se detonaria um processo revolucionário capaz de fazer frente ao imperialismo. Em nome desta revolução popular-nacional, a vanguarda se viu às voltas com os limites impostos à forma de sua produção artística, tendo cerceada a sua liberdade em nome da conveniência de se impor um conteúdo rigorosamente popular revolucionário, através de uma linguagem popular. Neste senti-

[10] Martins, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. In: *A questão da cultura popular*. op. cit. p. 87.
[11] Sodré, Nelson Werneck. Quem é o povo no Brasil? *Cadernos do Povo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 39, 1963.
[12] Id. ibid. p. 28.
[13] Chauí, Marilena. *Seminário, o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, p. 91.

do, pode-se retomar algumas observações de Adorno, destacando-se as implicações de uma linguagem popular forjada por intelectuais. Vejamos: "(...) A despretensão e a simplicidade de seu tom passam a ser, então, uma ficção. Sua linguagem se trai ao mesmo tempo pelos signos de exagero e pela regressão estilizada às formas de expressão estilizadas ou arcaicas.(...)."[14]

Essas críticas são procedentes mas não encerram o debate, na medida em que revelam uma visão unilateral, uma forma particularmente incompleta de reflexão sobre a política, a ideologia e a arte. Elas se fundam na "pureza" de um marxismo ortodoxo em que um "avanço" no sentido revolucionário tem de ser dado pela efetiva luta de classes. Penso ser possível, no entanto, apreender o CPC em sua dimensão histórica. Neste sentido, sugiro algumas considerações genéricas como ponto de partida para recolocar o debate noutros termos. Em primeiro lugar, penso que para compreender o CPC é preciso efetuar mais que uma análise, ainda que cuidadosa, do seu discurso. O CPC transcende a sua ideologia e resgatá-lo em sua dimensão histórica implica referi-lo à conjuntura específica na qual surgiu e na qual marcou sua presença política. Daí decorre a segunda ordem de considerações. O CPC faz parte do momento de auge do populismo na política brasileira, no qual o PCB teve uma presença realmente significativa, não só atuando junto aos diversos setores da sociedade, mobilizando-os e organizando-os, como exercendo uma função hegemônica na divulgação de seu ideário.

Em determinado momento, a questão nacional apresentada como contrapartida do imperialismo foi uma idéia tão difundida, a ponto de marcar as discussões políticas e o debate intelectual (a nível acadêmico ou não). E mais – veiculada pela grande imprensa e pelos *Cadernos do Povo Brasileiro*, de grande aceitação, a discussão política chega às ruas. O clima era de pré-revolução e o instrumento de conscientização do povo, a cultura popular revolucionária. Assim, os equívocos do CPC refletem como as questões estavam postas naquele momento de intensa participação política, onde a tônica era a crítica aberta ao *status quo*. E nesse ponto, é preciso admitir que ergueu uma bandeira de luta contra as desigualdades mobilizando, efetivamente, amplos setores da sociedade brasileira.

Por fim, decorre imediatamente desta a terceira ordem de considerações, que implica reconhecer, a despeito de todas as críticas que lhe possam ser formuladas, que o CPC representa uma semente de renovação cultural em alguns pontos. Primeiro: traz o povo à cena e "aposta" na forma revolucionária da palavra poética na literatura, no teatro e no cinema. Esta é uma tendência que subsiste, podendo ser identificada até na produção cultural mais recente. Segundo: atribui explicitamente ao intelectual um papel definido no processo de transformação social, abrindo um espaço virtual para a sua participação política. Daí artistas e intelectuais terem elaborado uma série de questões pertinentes para a produção cultural não só daquele, como dos períodos subseqüentes. A maior delas, ainda hoje verdadeiro nó górdio, é a questão do nacional e do popular na cultura brasileira.

O último ponto – a experiência do CPC reafirma a necessidade de apreendermos a cultura numa perspectiva histórica, o que pressupõe concebê-la em suas relações com a política, de vez que a questão cultural tem a ver com a construção de um bloco de forças que seja efetivamente democrático. Para que este objetivo se cumpra é preciso ter presente que "(...) Somente as organizações populares podem *socializar* os meios de produção cultural, não resgatar, mas *reivindicar* o próprio,

[14] Adorno, Theodor. Sartre e Brecht – engajamento na literatura. In: *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, Seleta, n. 2, p. 34, 1975.

não difundir a cultura de elites, mas *apropriar-se criticamente* do melhor dela para seus objetivos."[15] O grande desafio – como fazê-lo? Quem sabe, rever o nacionalismo e repensar os aspectos referentes ao processo de politização, seja um instigante começo...

4. *Produção e reprodução simbólicas: o teatro e o cinema*

4.1 O teatro

Nos idos de 1958, o Teatro de Arena marca a sua presença abrindo um segundo grande momento de revolução no teatro brasileiro. Organizado em 1953 sob a liderança de José Renato, três anos depois passa a contar com as presenças significativas de Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) e Gianfrancesco Guarnieri. Sensível às mudanças sócio-políticas, o Arena coloca a necessidade de atuar politicamente sobre a realidade brasileira, criando uma cultura nacional capaz de romper com o "processo tradicionalizador da classe superior". Por isso, começa a pensar a determinação social e cultural do teatro. O marco desta nova postura é *Eles não usam black-tie*, encenada pela primeira vez em fevereiro de 1958, peça esta que coloca explicitamente a arte como "uma arma do homem na luta pela liberdade" e, neste sentido, apresenta a preocupação de ajustar a forma estética à "capacidade perceptiva do povo". É uma nova maneira de conceber o teatro. Mais que isto, é o primeiro fruto de um teatro colocado na arena para ser discutido, repensado e reestruturado como e enquanto um problema *cultural* deve ser considerado ideologicamente. A função primordial do teatro passa a ser atuar no processo de conscientização do povo, o que pressupõe que o ideal de um teatro popular tem de ser conquistado no terreno político. Preparando-se para o desempenho de um papel, os artistas de vanguarda organizam os "seminários de dramaturgia", fórum de debates sobre Aristóteles, Hegel, Brecht, Marx e Piscator e, em especial, sobre as possibilidades de se criar uma dramaturgia que pudesse intervir na nossa realidade.

Até aí os líderes do Teatro de Arena concordam. Também concordam na necessidade de politizar a classe média, através do setor que freqüenta teatro e de "ir ao encontro das massas, isto é, viver os problemas do nosso povo, participar das lutas populares, marchar com o proletariado porque, em suma: 'Errar com o povo será sempre menos danoso do que errar contra ele'".[16]

As divergências começam a se fazer sentir quando Guarnieri coloca a necessidade de estabelecer um vínculo entre teatro e Estado como condição absolutamente necessária para se ter condições efetivas, principalmente financeiras, de se levar o teatro às massas populares. Vianinha, por sua vez, considera que a questão não é pertinente, na medida que para ele o maior impasse do teatro brasileiro não é de ordem financeira, mas sim ideológica. Porém, é quanto ao aspecto estético, formal, que as divergências se acentuam. Colocar o povo em cena, como protagonista central, é um problema que acarreta uma série de questões de difíceis respostas no plano formal. Guarnieri adverte que não há porque minimizar a importância dos aspectos estéticos na elaboração de uma peça teatral. O que ocorre, ressalta, é que "(...) A própria forma teatral necessita ser divulgada entre o povo. É necessário

[15] Canclini, Nestor Garcia. Políticas culturais na América Latina. In: *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, 2(2): 48, jul. 1983.
[16] Guarnieri, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, p. 7, out. 1981.

habituar nosso povo a assistir a espetáculos teatrais (...)." Mas, considera que "(...) o ideal de um teatro popular ainda precisa ser conquistado. Essa conquista deverá ser feita no terreno político. Na presente conjuntura teatro para o povo é uma utopia. Teatro para o povo depende de inúmeros fatores, de inúmeras reivindicações populares ainda não atendidas. O povo necessita de teatro muito menos do que de hospitais, escolas, bibliotecas, habitações, alimentos. O teatro poderá servir a essas conquistas e por sua vez transformar-se numa conquista popular."[17]

Portanto, o teatro, assim como o desenvolvimento da luta política do povo brasileiro, haveria de passar por algumas etapas antes de se configurar como efetivamente popular-revolucionário. Boal também pensa desta maneira, identificando "três saltos qualitativos" na história do teatro brasileiro: o Teatro alienado, o Teatro autêntico e o Teatro popular. Bastante crítico em suas formulações, Boal considera que "(...) é preciso também fixar melhor o que se entende por teatro popular dentro desta rápida análise. Evidentemente, não nos referimos ao teatro de 'muita gente'. Popular não é sinônimo de casa lotada. Significa que, prosseguindo o seu desenvolvimento dialético, o teatro brasileiro incorporará, pela primeira vez, uma platéia operária. A inclusão de uma nova platéia e o surgimento de uma nova dramaturgia não virão eclipsar o já existente. As próprias formas alienadas continuarão existindo. Apenas perderão totalmente a natureza alienante que as caracterizava quando apareceram, porque já não serão as únicas a estimular o espectador brasileiro. Terão um caráter, digamos, erudito." E, prossegue: "A nova classe, transformada em platéia, trará uma riqueza maior de idéias, impossíveis de serem solicitadas pela platéia burguesa. Não virá empobrecer aos nossos dramaturgos, limitando-os a um pequeno número de formas e fórmulas, mas, pelo contrário, virá enriquecê-los com a exigência de idéias necessárias ao desenvolvimento da própria sociedade."[18] Quanto à forma, sua sugestão caminha no sentido do experimentalismo formal, até que se encontre os aspectos estéticos mais adequados à platéia para a qual se destina o teatro popular.

Vianinha, por sua vez, apostando na utopia revolucionária, assume posições mais radicais. Apresenta em 1959 a peça *Chapetuba F.C.*, tendo como tema o futebol. Mas, pouco tempo depois ressalta a necessidade de escrever sobre "idéias brasileiras, sobre a nossa cultura" desenvolvendo pesquisas capazes de fornecer subsídios para uma intervenção mais consciente e efetiva na nossa realidade.[19] Além disso, o aspecto estático, formal, lhe parece menor naquele momento onde era primordial partir "furiosamente, para a realidade social" resgatando o que é brasileiro. Afinal: "O que é brasileiro não é feio, não é mau, não é inferior."[20] Daí ao didatismo é um passo; vale tudo desde que as massas sejam conscientizadas. Por isso afirma: "(...) O Teatro de Arena procura, então, acima de tudo, situar-se historicamente – com esta perspectiva, poderemos então, limitando as condições de criação de nossa arte, ser absolutamente livres como artistas – naquilo que ela pode conter de absoluto dentro de todo o processo. A libertação do artista se verifica, no pensamento do Teatro de Arena, com a consciência histórica de sua função – das necessidades culturais que fortalecerão o processo de desenvolvimento social do nosso povo."[21]

[17] Id. ibid. p. 7.
[18] Boal, Augusto. Tentativa de análise de desenvolvimento do teatro brasileiro. In: *Arte em Revista*. op. cit. p. 10.
[19] Viana Filho, Oduvaldo. In: Peixoto, Fernando, org. *Vianinha – teatro, televisão, política*. Artigos, entrevistas e textos inéditos. São Paulo, Brasiliense, 1983.
[20] Id. ibid. p. 49.
[21] Id. ibid. p. 17-8.

Aí estão os indícios da ruptura entre eles e, não obstante as divergências políticas não chegassem a configurar contradições insuperáveis, acabam por dividir o grupo. O Arena continua com Guarnieri e Boal. José Renato irá dirigir o Teatro Nacional de Comédia e Vianinha parte para a criação do Centro Popular de Cultura. Fiel a sua postura, Vianinha critica o Arena e parte para a elaboração de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*. Para se equipar teoricamente, obtendo subsídios na área de economia política, procura Carlos Estevam Martins, então secretário de Álvaro Vieira Pinto, no Iseb.[22] Do encontro nasce a proposta embrionária do CPC do Rio de Janeiro. A peça estréia em julho de 1960, dando início às atividades do grupo Teatro Jovem. A meta é conscientizar o público, dando-lhe condições de intervir "(...) no seio mesmo das próprias condições que originam a sua trágica existência (...)". Afirma, nessa fase, Vianinha a sua concepção de teatro: "Um teatro brasileiro, então, para mim, será o teatro que vá buscar sua forma e seu conteúdo na realidade específica em que vivemos – não aquele que vai acrescentar vivências e sentimentos a formas que a exprimem inversamente, como originária da conduta dos homens. Quero 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 a sua trágica existência: necessariamente trágica pelas condições, não porque suas vontades foram condições; porque as condições foram vontades. Um teatro que distinga a realidade da representação dos valores que o homem dela tira para a modificação destes mesmos valores, mais aptos para enfrentar as condições que a originaram."[23]

Mais tarde, Vianinha faz um balanço das atividades teatrais do CPC. Reconhece a ineficácia do "naturalismo formal" e a importância do estético presente no *show* Opinião, em *Se correr o bicho pega* e em *Arena conta Zumbi*, encenadas entre os anos de 1964 e 1968. Mas não deixa de salientar a positiva herança cepecista da intenção didática, desembocando no objetivo de manter a platéia mobilizada como parte da resistência contra a ditadura. Lembra também a importância do "teatro de agressão" dos anos 60 (particularmente, 1968) com peças como *O rei da vela*, de Oswald de Andrade e *Roda-viva*, de Chico Buarque. E, embora em termos menos ingênuos, reafirma a convicção – partilhada pela grande parte dos dramaturgos nacionais – de que o teatro tem uma função política que tem de ser repensada e resgatada:

> "A única maneira de negar a nós mesmos
> é negar o mundo que nos obriga a ser contra nós
> e negar o mundo não é virar-lhe as costas
> esta é uma maneira de confirmá-lo
> nem é inventar um novo homem neste mundo velho
> a única maneira de negar o mundo
> é nos dividirmos, dolorosamente, sofrer nossa divisão
> usarmos um homem para sobreviver e outro para lutar
> contra essa sobrevivência."[24]

[22] Álvaro Vieira Pinto foi diretor-executivo do Iseb a partir de fins dos anos 60. Carlos Estevam Martins foi seu secretário. Cabe acrescentar que, nesta fase, o Iseb caracterizou-se, sobretudo, pela ênfase dada à militância de base, em especial, entre os universitários, no sentido de ganhar o apoio popular para uma contestação radical das condições econômicas, sociais e políticas do país.
[23] Viana Filho, Oduvaldo. In: Peixoto, Fernando. op. cit.. p. 73-4.
[24] Id. ibid. p.190-1.

4.2 O cinema

Os primeiros sinais de uma proposta nova no cinema podem ser encontrados a partir dos anos 50 com os filmes *O Cangaceiro,* de Lima Barreto e *Rio 40º* de Nelson Pereira dos Santos, ambos de 1954. Mais para o final da década, Glauber Rocha, Cacá Diegues, David Neves, Miguel Borges, Paulo Saraceni e Leon Hirszman, entre outros, então jovens entusiastas da arte de fazer cinema, passam a discuti-lo. Põem na berlinda as dificuldades do cinema brasileiro, tomando como exemplo o curto período de vida da Vera Cruz (1950-57) e manifestam sua disponibilidade e interesse em organizar um cinema capaz de se inscrever de forma crítica no processo cultural brasileiro. Neste sentido, o primeiro passo foi dado em 1960 com *Aruanda,* curta-metragem vindo da Paraíba e apresentado em São Paulo, na I Convenção da Crítica Cinematográfica. Fruto de uma produção não-empresarial, levanta questões fundamentais para o meio cinematográfico, a começar pela linguagem "descolonizada" que apresenta.

Aruanda marca o debate em torno do nacional-popular. A partir daí predominam duas ordens de preocupação. A primeira, de como criar condições para se implementar um cinema nacional independente. A segunda, a respeito de quais os problemas que deveriam ser veiculados pela linguagem cinematográfica. Fruto destas tendências Glauber Rocha monta, em 1961, com Nelson Pereira dos Santos, o filme *Barravento,* ainda que com uma técnica descontínua reveladora de uma marcante influência de Jean-Luc Godard.

No ano seguinte é rodado o *Cinco vezes favela,* patrocinado pelo CPC. São cinco pequenas curtas-metragens: *Couro de gato,* de Joaquim Pedro; *Um favelado,* de Marcos Farias; *Escola de Samba e alegria de viver,* de Cacá Diegues; *Zé da Cachorra,* de Miguel Borges e *Pedreira de São Diogo,* de Leon Hirszman. São também iniciadas as filmagens de *Cabra marcado para morrer,* interrompidas pelo golpe de março de 1964. Era a época em que se colocava a urgência de uma "arte revolucionária" tradutora da especificidade da vivência histórica do povo brasileiro. O grande desafio estava na realização de filmes "descolonizados" e era tão marcante que até a idéia do cinema de autor, em voga na Europa, ganhava aqui no Brasil conotações fortemente políticas: "O cinema de autor é a revolução", dizia Glauber Rocha.

É sob este signo que o cinema é concebido e adjetivado como novo. Novo, enquanto expressão da realidade brasileira e da cultura nacional. Isto implica um processo crítico de reelaboração dos "dados brutos" da cultura popular a serem incorporados aos filmes contribuindo, desta maneira, para a conscientização do povo. Mais uma vez estamos diante do grande catalisador dos debates da época, o povo. No caso do cinema, esta questão veio intimamente ligada a outra, não menos difícil de ser resolvida, qual seja, a da "transformação com liberdade". Os cineastas se insurgem contra o autoritarismo que lhes impinge como norma criar, colocando os aspectos estéticos em absoluto segundo plano, conforme os limites impostos à atividade criadora. Cacá Diegues desabafa: "O que esses intelectuais desejam é o bolero e o *twist* com letra da Internacional?

Diegues afirma que é justamente tendo em vista os interesses do povo que se deve dar liberdade de criação ao artista. Só assim, este estará em condições de oferecer ao povo mais de uma opção em torno de uma problemática nacional proposta. E define com clareza seu ponto de vista: "Para o intelectual de esquerda, dois problemas se colocam, um decorrendo do outro. Por um lado, a preocupação com uma arte que transforme; por outro, a garantia de liberdade entre as alternati-

vas que esta arte possa ter como expressão/comunicação. (...) Compreendemos esta liberdade de alternativas, não como defesa pessoal dos intelectuais comprometidos, mas como instrumento de autodefesa dessas mesmas massas, aptas a escolherem no momento oportuno".[25]

Mas estas questões eram discutidas entre os cineastas e os ideólogos do CPC, notadamente com Carlos Estevam Martins. Já entre os cineastas havia convergência de opiniões e o grupo caminhou, em sua produção, como nenhum outro. Em 1963-64 foi produzido *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos. É um filme que põe em cena a política através da temática nordestina, ou seja, propõe a discussão da fome, da miséria e da "situação de marginalidade" vivida pela população do Nordeste. Em suma: o miserabilismo cultural era oferecido à sociedade brasileira pelo cinema desmistificador. Declara em Gênova, em 1965, Cacá Diegues: "(...) o cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pasticho, e passou a adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, penetrando a alma do homem brasileiro, da própria cultura do povo brasileiro. Eu acho, de fato, que o Cinema Novo não se integra na cultura brasileira; eu acho que, neste momento, o Cinema Novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira."[26]

Com Glauber Rocha estes pressupostos se tornam mais complexos. Em Uma estética da fome, traz à baila as relações entre a nossa cultura e a "cultura civilizada", destacando as implicações político-estéticas dela decorrentes. Glauber pensa a cinematografia brasileira tanto sob o prisma do produtor como do consumidor nacional e internacional. Torna claro ser a fome o "nervo da própria sociedade", "o cerne da trágica originalidade do Cinema Novo que é sentido mas não compreendido". Com Glauber, a miséria passa a ser configurada como problema político só possível de ser superado através da violência. E é a estética da violência incorporada no amor que Glauber elege como revolucionária, porquanto capaz de impulsionar e alimentar a ação e a transformação. Além disso, para ele, só a estética da violência seria capaz de desnudar a exploração do colonizador. "Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino."[27]

Em linguagem cinematográfica essas idéias estão consubstanciadas em *Deus e o diabo na terra do sol*, onde o povo é apresentado nas suas manifestações simbólicas da violência, mas não é mais sob a égide do misticismo e do cangaço, e sim através dos caminhos da história, que se travará a guerra onde "o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão". *Deus e o diabo na terra do sol* é, indubitavelmente, um marco na cinematografia brasileira. Aponta o espaço para a revolução sócio-política através de uma linguagem cinematográfica inteiramente diversa daquela

[25] Dessa forma sintetizou suas idéias: Diegues, Carlos. Cultura Popular e Cinema Novo. In: *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3,10.62. Ver Galvão, Maria Rita & Bernadet, J. C., *Cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p. 147.

[26] Diegues, Carlos. Vitória do Cinema Novo. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, n. 2, p. 239, maio 1965.

[27] Rocha, Glauber. Uma estética de fome. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, n. 3, p. 169, jul. 1965.

característica da maior parte dos demais filmes nacionais. E, sobretudo, evidencia a capacidade que o Cinema Novo teve de trabalhar as questões relativas à consciência política do intelectual e sua relação com a sociedade em um momento histórico-conjuntural específico. Por isto, quando, no auge da repressão ditatorial, no Brasil pós-68, o Cinema Novo conhece os primeiros de uma série de muitos desencantos e desencontros, ainda ecoa a fala dos heróis de *Terra em transe*, de Glauber Rocha:

– "O que prova a tua morte?
– O triunfo da beleza e da justiça."

Em síntese, o Cinema Novo transcende a fala dos anos 60, afastando-se da linguagem cepecista e gerando, para a música popular brasileira, a estética tropicalista. Equivale a dizer, foi o fio condutor através do qual não só se plasmou um novo conteúdo para o popular-nacional, como se abriu caminhos para a formulação de uma crítica do próprio discurso nacionalista dos anos 60.

Summary

The author proposes a comprehension of CPC (Centro Popular de Cultura – Popular Center of Culture) in its historical dimension, that is, referring it to the specific conjuncture in which it appeared and registered its political presence, acting close to the Brazilian Communist Party, in such a way that it mobilized the several sectors of society in real pre-revolutionary climax.

It also emphasizes that the notion of "revolutionary popular culture", although being subject to criticism, is a seed of cultural renovation once it places, as a center of discussion, the question of the national popular and of the relation of culture and politics. In this way, it reinforces the role of national theater and movies as fundamental elements in symbolical production and reproduction, not only as a push to the revolutionary process which one intended to reach, but as a resistance focus in ditatorial years, after'64.