

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JACQUELINE DA SILVA TAKARA

**As ideias políticas do Centro Popular de Cultura e a busca por um “teatro
proletário”**

SÃO PAULO
2020

JACQUELINE DA SILVA TAKARA

As ideias políticas do Centro Popular de Cultura e a busca por um “teatro proletário”

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Takara, Jacqueline da Silva

As ideias políticas do Centro Popular de Cultura e a busca por um "teatro proletário" / Jacqueline da Silva Takara ; orientador, Ferdinando Crepalde Martins. -- São Paulo, 2020.

182 p. : il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Teatro Político 2. Cultura Popular 3. Cultura Proletária 4. Teatro Proletário I. Martins, Ferdinando Crepalde II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: TAKARA, Jacqueline da Silva

Título: As ideias políticas do Centro Popular de Cultura e a busca por um “teatro proletário”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, área de concentração em Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Dedico esse trabalho aos que lutam.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao orientador desse trabalho, o Prof. Dr. Ferdinando Martins, pelas trocas e imensa generosidade, quem me incentivou a ir sempre mais longe, contribuindo para minha formação intelectual e acadêmica.

Ao entrevistado para essa pesquisa, José Armando, quem me recebeu em sua casa e me presenteou com diversos de seus livros. Certamente, um dos mais importantes pesquisadores da produção artística realizada em Santo André.

Ao Tetsuo Nohara, pela receptividade, pela entrevista, pelos materiais fornecidos, sobretudo as partituras utilizadas no CPC de Santo André. Graças à sua memória foi possível obter informações importantes sobre o trabalho artístico do CPC.

Ao Edmundo Epifânio, pela entrevista e diálogo sobre o trabalho militante da época. Edmundo pôde enriquecer a pesquisa, fornecendo elementos para discussões teóricas fundamentais para a compreensão de um trabalho artístico de engajamento.

Ao Jurandir Alécio, pela generosidade e entrevista realizada por telefone. Figura de imensa simpatia e carisma, quem confiou a mim parte da tarefa de registrar sua memória.

Ao Alaôr Caffé, pelo material fornecido e pela extensa conversa por telefone. Intelectual de grande envergadura, quem me ajudou a compreender melhor o movimento político em Santo André.

Ao Sérgio Bacchi e à sua família, pela entrevista realizado por telefone do Chile, e pela paciência e confiança que tiveram durante a ligação, contribuindo imensamente para esse trabalho.

Por fim, devo agradecer ao Vinícius, meu companheiro e conselheiro, quem contribuiu com a pesquisa por meio de discussões políticas. Foi também um dos primeiros leitores desse trabalho, ajudando na sua revisão. Agradeço por sempre ter me incentivado e me apoiado.

Aos meus pais, Luís e Sirlene, pelo incentivo ao estudo e pela confiança em meu trabalho.

Ao Alexandre, pela troca e amizade, quem sempre esteve por perto me dando apoio e suporte.

Aos camaradas de luta, por contribuírem constantemente com minha formação, por me incentivarem a ler, escrever e a estudar para transformar o mundo.

“Os filósofos apenas interpretaram o mundo de diferentes maneiras; porém, o que importa é transformá-lo” (MARX, 2007, p.539)

RESUMO

TAKARA, Jacqueline da S. **As ideias políticas do Centro Popular de Cultura e a busca por um “teatro proletário”**. 2020. 182 f. Dissertação (Mestrado)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Este trabalho propõe um estudo das ideias e motivações políticas do Centro Popular de Cultura que nasce associado à União Nacional dos Estudantes (UNE), tendo em vista sua experiência na cidade de Santo André, em que se busca uma prática engajada de “teatro proletário”. Para isso, analisa-se as ideias contidas no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, bem como no livro *A Questão da Cultura Popular*, ambos de autoria de Carlos Estevam Martins, ainda se apresenta a crítica à linha adotada na *Resolução Política do V Congresso* do Partido Comunista Brasileiro (PCB) (1960) e a síntese de seu programa de luta “anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática”. O trabalho traz a revisão histórica e política das críticas produzidas em meados da década de 1980 ao CPC, em especial, a de Marilena Chauí, em *Seminários* (1983), da coleção *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, além de recuperar a história do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, em que o projeto do CPC é levado às últimas consequências e a cultura popular toma a forma da cultura proletária, cujas concepções políticas aparecem próximas do *Proletkult* russo. Para essa última parte, utiliza-se como principal referência o livro de Thimoteo Camacho, *Cultura dos trabalhadores e crise política: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André* (1999), bem como entrevistas realizadas com seus integrantes. Este trabalho recupera parte da história do teatro brasileiro praticamente toda apagada com o Golpe Civil-Militar de 1964 e retoma a discussão sobre os propósitos políticos do CPC à luz de sua experiência no seio do movimento operário. A partir dessa pesquisa, é possível concluir que as ideias políticas do CPC eram em grande medida expressões da linha política do PCB, de luta pela consolidação de uma cultura popular e proletária em combate à cultura burguesa e, ao mesmo tempo, de aliança com setores da burguesia nacional e em defesa da consolidação de seu regime.

Palavras-chave: Centro Popular de Cultura. Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. Teatro proletário.

ABSTRACT

TAKARA, Jacqueline da S. 2020. 182 f. Dissertação (Mestrado) - **The political ideas of the Popular Center of Culture and the search for a “proletarian theater”**. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This work proposes a study of the political ideas and motivations of the Popular Center of Culture that is born associated with the National Union of Students (UNE), in view of its experience in the city of Santo André, in which an engaged practice of “proletarian theater” is sought. To this end, we analyze the ideas contained in the *Preliminary Draft of CPC's Manifesto*, as well as in the book *The Question of Popular Culture*, both written by Carlos Estevam Martins, still presents the criticism to the line adopted in the Political Resolution of the V Congress of the Brazilian Communist Party (PCB) (1960) and the synthesis of its “anti-imperialist and anti-feudal, national and democratic” struggle program. The work brings the historical and political revision of the criticisms produced in the mid-1980s to the CPC, in particular, that of Marilena Chauí, in *Seminars* (1983), from the collection *The Nacional and the Popular in the Brazilian Culture*, in addition to recovering the history of the CPC of the Metalworkers Union of Santo André, in which the CPC project is taken to the last consequences and popular culture it takes the form of proletarian culture, whose political views appear close to the Russian *Proletkult*. For this last part, the main reference is the book by Thimoteo Camacho, *Workers' Culture and Political Crisis: a study on the Popular Center of Culture of the Metalworkers Union of Santo André* (1999), as well as interviews with its members. This work recovers part of the history of Brazilian theater that was almost completely erased by the 1964 Civil-Military Coup and resumes the discussion of the CPC's political purposes in the light of its experience within the workers' movement. From this research, it is possible to conclude that the political ideas of the CPC were largely expressions of the political line of the PCB, of the struggle for the consolidation of a popular and proletarian culture in the fight against bourgeois culture and, at the same time, of an alliance with sectors of the national bourgeoisie and in defense of the consolidation of its regime.

Keywords: Popular Center of Culture. Metalworkers Union of Santo André. Proletarian theater.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 - Núcleo de Estudos Cinematográficos.....	96
Foto 2 - Núcleo de Estudos Cinematográficos.....	97
Foto 3 - Manifestação dos trabalhadores reivindicando 44% do aumento do salário.....	107
Foto 4 - Trabalhadores da Pirelli em greve se manifestando.....	108
Foto 5 - Partitura utilizada no coral do CPC de Santo André.....	114
Foto 6 - Frente de Mobilização Popular do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André.....	126

LISTA DE SIGLAS

CPC	Centro Popular de Cultura
UNE	União Nacional dos Estudantes
PCB	Partido Comunista Brasileiro
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
AP	Ação Popular
SCASA	Sociedade de Cultura Artística de Santo André
FEANTA	Federação Andreense de Teatro Amador
AUSA	Associação dos Universitários de Santo André

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O CPC DA UNE	23
1.1 Produções.....	25
1.2 Rompimento e continuidade do Teatro de Arena.....	30
2 A CRÍTICA AO CPC EM MEADOS DA DÉCADA DE 1980 E À LINHA POLÍTICA DO PCB	36
2.1 A linha política do PCB “anti-imperialista, antifeudal, nacional e democrática”.....	41
2.2 A relação da linha política do PCB na produção artística do CPC e as influências do zhdanovismo.....	49
3 A CULTURA POPULAR E A CULTURA PROLETÁRIA ASSOCIADAS AO CENTRO POPULAR DE CULTURA	59
3.1 O conceito de cultura popular para o CPC do ponto de vista de Carlos Estevam Martins.....	60
3.2 O conceito de povo segundo Werneck Sodr�e e seus desdobramentos na luta de classes.....	63
3.3 A crítica de Marilena Chau�i ao <i>Anteprojeto do Manifesto do CPC</i> e aos <i>Cadernos do Povo</i> e suas raízes políticas.....	67
3.4 A cultura proletária e o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo Andr�e.....	73
4 A CRIA�O DE UM CPC EM SANTO ANDR�E	85
4.1 Sociedade de Cultura Artística de Santo Andr�e (SCASA).....	85
4.2 Federa�o Andreense de Teatro Amador (FEANTA).....	89
4.3 Teatro de Alumínio de Santo Andr�e.....	91
4.4 Associa�o dos Universitários de Santo Andr�e (AUSA).....	93
4.5 O CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo Andr�e.....	97
4.5.1 A prática teatral de envolvimento com o operariado.....	102
4.5.2 Outras produ�oes culturais e artísticas.....	113
5 CPC: ARTE PELAS REFORMAS OU PELA REVOLU�O?	118
CONCLUSOES	128
Referências	132
ANEXO A- Entrevista realizada no dia 29 de março de 2018 com José Armando Pereira da Silva	140
ANEXO B- Entrevista realizada no dia 16 de abril de 2018 com Edmundo Epifânio Dias Garcia	146

ANEXO C- Entrevista realizada no dia 18 de maio de 2018 com Tetsuo Nohara.....	155
ANEXO D- Entrevista realizada no dia 12 de julho de 2019 com Jurandir Alécio Rodrigues, por telefone.....	162
ANEXO E- Entrevistas realizadas por telefone com Sérgio Bacchi no dia 16 de junho de 2020 e no dia 18 de junho de 2020- ligação realizada para o Chile.....	174
ANEXO F- Partitura utilizada no coral do Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André.....	181
ANEXO G- Partitura utilizada no coral do Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André.....	182

INTRODUÇÃO

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), que funcionou de 1961 a 1964, foi responsável por promover atividades artísticas voltadas à politização e conscientização popular. Suas temáticas anti-imperialista e nacional-desenvolvimentista fomentavam discussões e serviam à arregimentação política, assim como contribuía ao debate sobre arte e seu papel social.

Nascido no antigo estado da Guanabara (RJ), o CPC acaba expandindo suas atividades para outros estados por meio do projeto UNE-Volante¹, que ocorre de agosto de 1961 a julho de 1962 sob a gestão de Aldo Arantes, integrante da Ação Popular (AP), que havia sido eleito presidente da entidade estudantil nesse mesmo ano de início das atividades do CPC.

Em 1961, o CPC também encontra suas bases no Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e inicia suas atividades a partir de um festival de teatro que ocorre em setembro daquele ano. No caso do município de Santo André, a UNE não ganha um papel protagonista - ainda que houvesse grande aglutinação de jovens em torno das atividades do CPC - e sim o Sindicato dos Metalúrgicos da região, o que contribui para a participação do operariado no processo de criação artística e em atividades culturais.

O CPC de Santo André, que fica conhecido como o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos, ganha um novo aspecto que o diferencia das experiências dos CPCs do mesmo período, na medida em que leva às últimas consequências o seu projeto de cultura popular ao trabalhador da fábrica por meio de um dos mais expressivos sindicatos do país, tornando o operário não apenas o receptor da produção artística, mas também seu produtor.

Por meio da pesquisa se propõe o estudo das motivações e ideias políticas do CPC, tendo em vista seu projeto de conscientização popular pelas vias culturais, a partir do estudo de sua proximidade com a linha política do PCB, a revisão da literatura já existente sobre sua história, em especial a crítica dos anos de 1980, à luz da experiência de Santo André e de sua contribuição para pensar a prática de um teatro feito por operários.

A reconstituição dessa parte da história do CPC é um dos grandes desafios desse trabalho, na medida em que sua produção foi praticamente toda apagada da história do teatro moderno brasileiro. Mesmo situado em uma cidade industrial, próximo à cidade de São Paulo, não há registros significativos de sua existência em arquivos públicos. A pesquisa dependeu

¹ A UNE-Volante era uma caravana que circulava pelo Brasil, impulsionando o debate sobre as Reformas de Base do governo de João Goulart (Jango).

inclusive de arquivos pessoais e do relato de seus integrantes - alguns muito difíceis de serem localizados.

A ausência de materiais sobre o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André é reconhecida como parte do trabalho, pois ela é, em grande medida, reveladora e serve como prova de que houve um apagamento da história da prática artística realizada no meio operário, no seio do movimento grevista, no contexto de efervescência da luta política. Tratar, portanto, das lacunas presentes na história não é tratar de questões vazias, mas é trazer à tona a discussão sobre o que se considera arte e sua relevância social.

Quando o tema de uma pesquisa envolve a arte, comumente encontramos no meio acadêmico o pensamento de que esta tenha sua própria área e departamento e, portanto, esta não deva se envolver com a política de forma direta. A fragmentação das áreas de pensamento pode levar, inclusive, a compreensão de que o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André seja uma experiência secundária ou mesmo insignificante para a história do teatro brasileiro, já que sua prática configura-se na intersecção entre arte e política, com teor abertamente militante.

No entanto, retomar a discussão acerca do CPC como um todo, seus objetivos políticos, bem como trazer à luz a prática deste em Santo André torna-se da maior importância quando é reconhecida a validade de sua discussão nos tempos atuais. Tirar a história do CPC de seu apagamento – ainda que com as limitações de materiais e publicações em acervo - é possibilitar, inclusive, reflexões sobre o que deva ser uma prática artística radicalizada e revolucionária. Sua recuperação, portanto, serve também para a compreensão de um teatro de engajamento e de seus propósitos.

O CPC surge como resultado da radicalização das propostas de um teatro realizado em um período anterior. Não à toa, sua prática volta-se ao povo como consequência de seu pensamento político. Por isso, logo no primeiro capítulo dessa pesquisa, apresenta-se a história do CPC intimamente vinculada ao movimento político de vanguarda da década de 1960, bem como à história do Teatro de Arena, na medida em que o CPC aparece no seu surgimento tanto como rompimento de um teatro mais voltado às camadas médias, quanto como continuidade de seu teatro popular de forte caráter nacionalista.

Nesse capítulo, ressalta-se também a reverberação do CPC em anos posteriores na cena teatral, no período de enrijecimento da ditadura civil-militar brasileira, momento em que a necessidade de um teatro de engajamento radicalizado, de alcance popular, acentua-se no debate entre artistas de esquerda, o que se expressa nas montagens do próprio Teatro de Arena e na

Primeira Feira Paulista de Opinião (1968), que reúne artistas de diversas áreas e de posicionamento contrário à ditadura.

Após o encerramento de suas atividades, com o Golpe Civil-Militar de 1964, o CPC como um todo, e seu impacto na vida cultural e política do país, foi interpretado de diversas maneiras, sendo abordado por meio de diferentes métodos. As interpretações variam conforme o momento histórico da produção intelectual, assim como o direcionamento filosófico e político de seus autores.

Diante dessas diferentes abordagens, por meio deste trabalho se propõe, no segundo capítulo, a apresentação do estudo sobre as críticas direcionadas ao CPC e produzidas em meados da década de 1980, momento em que o movimento operário radicalizado se apresenta em seu papel protagonista na luta de classes, sobretudo no ABC paulista, determinando grande parte do direcionamento da produção intelectual brasileira daquele período, incluindo a produção acadêmica. Trata-se, portanto, de travar uma discussão sobre o caráter político dessas críticas e de sua relevância para o estudo do CPC na atualidade.

No período posterior à experiência do CPC há uma revisão crítica² de seus postulados teóricos e de sua prática militante por parte de seus próprios integrantes, mas também por parte da intelectualidade que, em meados da década de 1980, fazem análises que recuperam parte da produção cultural dos anos de 1960, o que inclui a do CPC. Heloísa Buarque de Hollanda e Edélcio Mostaço são alguns dos nomes que passam a questionar seu caráter revolucionário e o alcance efetivo de sua produção ao povo.

Em uma dessas análises, talvez a mais conhecida, a de Marilena Chaui, em *Seminários*, da coleção *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* (1983), há a crítica ao *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, escrito em 1962, de autoria de Carlos Estavam Martins, um dos presidentes do CPC e teóricos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A crítica de Chaui posteriormente é revisada por outros intelectuais que estudam o CPC e que consideram

² O termo “revisão crítica” aparece na obra de Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico do Brasil*, em que compreende que, em 1964, com a formação do Grupo Opinião, já é traçada a “[...] crítica ao ‘radicalismo’ e ao ‘voluntarismo’ do agitprop brasileiro” (2016, p.104). A autora também cita como marco importante da crítica o texto de Oduvaldo Vianna Filho de 1968 denominado *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, em que o autor procura por uma “Frente Popular” no teatro, propondo a união dos artistas, ou da suposta “classe teatral”. Enquanto que, sobre as críticas realizadas por intelectuais, Iná Camargo Costa cita o período que sucede a morte de Vianinha, em 1974, como “[...] estarrecedora abjuração pública e espalhafatosa conhecida como patrulhas ideológicas [...] cuja vida intelectual tem as características que se conhece, ainda seria seguido por outros, tão constrangedores quanto pródigos em revelações sobre o espírito (se não for abusar do termo) que sempre animou stalinistas entre nós” (2016, p.106). Enquanto Leslie Hawkins Damasceno, em *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*, sobre o período posterior ao do CPC, escreve que “[...] hoje a crítica considera a análise política do CPC ingênua, falta-lhe uma visão da dinâmica da cultura popular [...]. Membros do CPC, em entrevistas e afirmações, relacionam essa ingenuidade a um sentido prático de intervenção política rápida e à vigência da realidade social do Brasil no pré-64” (1994, p.94).

reducionista³ a interpretação da produção artística por meio de um único documento teórico, cujas ideias inclusive não condiziam com o pensamento de outros artistas e intelectuais do próprio CPC.

É preciso ressaltar que as críticas dos anos de 1980 não levam em consideração a experiência do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André em suas análises e nem parecem ter acesso a ela, logo, revisá-las também faz parte do trabalho de reconstituição história do CPC e de suas concepções políticas. A participação de operários em atividades culturais acaba relativizando a ideia de que não tenha se alcançado o contato com o “povo”. Daí a importância de situar as críticas historicamente, atentando para suas tendências políticas de análise.

Ainda neste mesmo período, mas mais fortemente na década posterior⁴, é possível identificar um outro direcionamento para a análise do CPC. Desta vez, pesquisas que se apresentam com uma proposta de aprofundamento sobre sua produção dramaturgica, estudos

³ Miliandre Garcia Souza é uma das autoras que combate a leitura reducionista do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, e afirma que o documento não pode ser considerado a síntese do engajamento artístico da década de 1960 (2007, p. 10). Enquanto Maria Sílvia Betti aponta a necessidade de uma análise mais abrangente, que não se restrinja a um ou outro documento, e afirma: “[...] a despeito de todas as contradições que o caracterizam (e que em certo sentido fizeram dele uma experiência única), o CPC foi, acima de tudo, um projeto abortado, que só teve a oportunidade de elaborar o produto de sua autocritica posteriormente, quando a constatação de sua derrocada era decididamente mais palpável do que a memória de suas realizações, equivocadas ou não. Isso contribui para conferir à abordagem do CPC, nos anos posteriores, um relevo trágico: por um lado emergia com forma a consciência da perda e a necessidade de expressar o repúdio diante do ato autoritário sofrido; por outro, a constatação flagrante do malogro, das posturas simplistas ou mal fundamentadas, e, sobretudo, um mal-estar de uma crítica que se satisfazia diante da análise de um ou dois documentos, arrematado com elas o que lhe parecia ser um capítulo destinado ao esquecimento. O CPC passava, assim, à história, sob a perspectiva do herói trágico, acompanhado com empatia, porém punido catártica e exemplarmente” (1999, p.80-82).

⁴ Alguns exemplos de pesquisas que estudam o CPC por meio de sua produção dramaturgica e de seus dispositivos cênicos são: *Oduvaldo Vianna Filho* (1997), de Maria Sílvia Betti, resultado do trabalho de seu doutorado *Resgate de imagens: uma abordagem da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho* (1994), a obra *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996) de Iná Camargo Costa, cujas reflexões estão presentes também em sua tese de doutorado *Teatro Épico no Brasil: de força produtiva a artigo de consumo* (1993), e *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho* (1994), de Leslie Hawkins Damasceno, resultado de sua tese de doutorado de 1987. O estudo do CPC muitas vezes aparece por meio do estudo biográfico e na análise dramaturgica de um de seus integrantes e principais dramaturgos, Oduvaldo Vianna Filho. É o que ocorre não apenas na obra de Betti e de Damasceno, mas também na de Rosângela Patriota, *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo* (1999), na de Dênis de Moraes, *Vianinha: cúmplice da paixão* (1991), em *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho* (1984), de Carmelinda Guimarães. Além do trabalho de Jalusa Barcellos, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência* (1994), que apresenta um conjunto de entrevistas com os participantes do CPC. De qualquer forma, é possível afirmar que em um período anterior, o principal intelectual a organizar as peças do CPC é Fernando Peixoto, em *O melhor teatro do CPC da UNE* (1989), que era ator e diretor e fez parte de um núcleo do CPC em Porto Alegre. Peixoto, sobre os trabalhos de revisão sobre o CPC, critica tanto as produções baseadas em apenas alguns teóricos, quanto aquelas que se utilizam apenas do método de entrevistas de militantes: “É extremamente útil promover, junto às novas gerações, a consequente revisão crítica dessa trajetória interrompida. E não perder esta perspectiva: um movimento interrompido pelas armas militares da reação. Mas até agora este trabalho tem tornado por base quase única alguns textos teóricos, assim como entrevistas e depoimentos mais recentes dos que militam nas fileiras do movimento. Uma das possíveis utilidades desta seleção de textos será finalmente colocar em discussão mais concreta pelo menos um dos mais fecundos terrenos da **diferenciada e múltipla prática** do CPC - sua dramaturgia” (1989, p.10, negrito nosso). Essas são as principais pesquisas cujo corpus do trabalho é expandido ao discurso dos participantes do CPC, e sobretudo a sua produção artística.

biográficos de seus integrantes, entrevistas, incluindo análises que focam em uma perspectiva estética. Esta perspectiva de abrangência do estudo sobre o CPC passa a considerar o *Anteprojeto* não mais como sua base teórica principal, mas apenas como uma de suas fontes.

Com relação a esse aspecto metodológico, a reflexão desenvolvida por meio desta pesquisa apresenta-se como uma tentativa de dar continuidade às elaborações teóricas mais recentes, cujo método de trabalho tem se mostrado fértil no campo da análise política, na medida em que não descarta a produção artística como objeto de estudo. Ao mesmo tempo, não se rejeita as ideias contidas no *Anteprojeto* e suas implicações práticas, sobretudo em Santo André, em que a cultura popular é relacionada à vida da fábrica e onde as ideias partidárias aparecem explícitas nas lutas políticas sindicais.

Se por um lado a experiência do CPC não pode ser reduzida a um único documento teórico, este não pode ser descartado como objeto de análise. A ideia, portanto, de que a discussão sobre o *Anteprojeto* está esgotada se mostra inconsistente, e sua caracterização apenas como um “documento interno”, um anteprojeto sem implicações políticas sérias, não se mostra válida, ainda que haja uma pluralidade de visões internas no CPC quanto a validade teórica desse documento⁵. A prova de que não era apenas um anteprojeto é de que Carlos Estevam Martins, um ano depois de tê-lo escrito, publica um livro intitulado *A Questão da Cultura Popular* (1963), em que apresenta os conceitos de “cultura do povo”, “cultura popular” e “cultura popular revolucionária” – também presentes no *Anteprojeto* - de forma mais aprofundada, traduzindo o conceito de cultura popular como “[...] consciência política, a consciência que imediatamente deságua na ação política” (1963, p.29) e adentrando as polêmicas a respeito da finalidade da cultura no campo da esquerda.

É inegável que há um esforço de elaboração teórica por parte de Carlos Estevam Martins que não deve ser considerado secundário para a análise da produção do CPC, pois isso seria sair do reducionismo sociológico para um “purismo artístico”, cuja compreensão baseia-se apenas nas obras artísticas, afastando-as da vida política de seus autores e de seu caráter histórico.

A pesquisa, em suma, tenta recuperar a experiência do CPC levando em consideração as pesquisas já produzidas, sem a pretensão de elaborar um método “novo” sobre a análise da cultura - sobretudo no que diz respeito ao conceito de cultura popular - mas de dialogar com as

⁵ A pesquisadora Roberta Carbone, por exemplo, considera o *Anteprojeto* apenas como documento interno: “[...] o Anteprojeto do Manifesto do CPC, documento de discussão interna, escrito por Carlos Estevam Martins, acabou sendo interpretado como manifesto dos cepecistas. Mas esqueceram-se todos que a palavra Anteprojeto o acompanha” (2014, p.128), o que predispõe a pensar que as ideias apresentadas por Estevam fossem “menores”, ou mesmo que não se deva considerar um documento de grande peso ou validade teórica para a análise do CPC.

produções mais recentes sobre o tema proposto, tendo em vista sua contribuição para discussões atuais que envolvem a relação entre arte e sociedade, tendo como foco a produção teatral e seus desdobramentos políticos.

Para que isso ocorra, algumas perguntas conduzem esse trabalho: qual é a importância do estudo do CPC e por que seu trabalho é objeto de polêmica nos anos de 1980? Qual (is) a (s) influência (s) da linha política do PCB no trabalho do CPC e qual é o impacto do stalinismo na sua produção artística? No caso do CPC de Santo André, em que há um registro de um teatro feito por operários, é possível afirmar que a aproximação da prática artística com o proletariado resultou em uma prática de “teatro proletário” ou da formação de uma “cultura proletária”?

A experiência do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, imbricada com o movimento operário e sindical, também foi determinada pelas ideias presentes no seio da vanguarda militante, em especial o PCB. Isso não significa necessariamente que houvesse um controle ou centralidade por parte do Partido em torno das produções artísticas. No entanto, as resoluções do PCB mostram-se muito próximas dos pensamentos de artistas e intelectuais do CPC, constituído em grande parte de militantes políticos.

Por isso, na segunda parte do segundo capítulo deste trabalho, há a apresentação da discussão em torno da linha política congressual do PCB sintetizada na luta “[...] anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática”⁶, tratando de seu impacto na produção artística do CPC, no que concerne principalmente ao seu caráter nacionalista. Nesse capítulo, também é traçada uma relação entre o realismo socialista de Andrei Zhdanov e a concepção de “cultura popular revolucionária” de Carlos Estevam Martins.

A pesquisa tenta relacionar os acontecimentos políticos mais gerais e a luta partidária à produção artística. Nesse sentido, a arte e a política apresentam-se neste trabalho não só em sua relação harmônica, mas também contraditória. Pois ainda que toda arte seja política, algumas produções artísticas são denominadas como *agitprop* (agitação e propaganda)⁷, e identificadas comumente como “arte política”, ou “arte politizada”, ou ainda “arte militante”.

Além disso, ainda que o trabalho pontue o “contexto histórico” como aquele que abarca

⁶ Descrição para caracterizar a Revolução Brasileira presente no documento do V Congresso do PCB, realizado em 1960. Ver: SEGATTO, José Antonio. **Breve história do PCB**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, p.86.

⁷ Em *O repertório formal do agitprop* (2010), Iná Camargo Costa afirma que o *agitprop* surge na União Soviética “[...] durante a guerra civil que se seguiu à tomada do poder pelos soviets e à criação do Exército Vermelho” (p.171) e cumpre a função de explicar os principais acontecimentos políticos, sobretudo porque a maior parte da população russa constituía-se de camponeses que eram majoritariamente analfabetos. O *agitprop*, segundo Camargo, assume diversas formas, dentre elas o do teatro jornal, a de peça de agitação, peças didáticas, peças alegóricas, cenificações, montagem literária, o melodrama revolucionário, o vaudeville, a opereta, o cabaré vermelho e o marionete vermelho (p. 172-173).

a produção artística, a política deverá aparecer no próprio direcionamento estético do CPC. Não se trata apenas, portanto, de reduzir a produção artística como “fruto” das questões sociais, mas de analisar sua produção a partir das condições materiais existentes, do desenvolvimento das forças produtivas daquele período histórico, marcado com fortes traços nacionalistas e desenvolvimentistas sobretudo no meio da vanguarda política.

Esse método de análise tenta levar a respostas sobre o porquê do CPC recorrer à chamada “cultura popular”, constituindo-se como um projeto nacional, com o objetivo de transformação de consciência política. Sabe-se que no caso de Santo André, essas contradições se aguçam, onde o contato com o operariado permite a facção de um teatro cujo produtor é o próprio “povo”, e não mais somente o intelectual ou estudante de classe média. Na cidade operária, portanto, o projeto do CPC é levado às suas últimas consequências, ainda que tenha sido uma experiência de curta duração, caracterizado muito mais pelas influências do teatro profissional de São Paulo combinado às práticas existentes do teatro amador da região, do que pelas formas do teatro de rua popular, da dramaturgia dos *Autos*, bastante característicos na prática do CPC no Rio de Janeiro e mais ainda do Movimento de Cultura Popular⁸ (MCP), em Recife.

Em seguida, o capítulo três apresenta um estudo dos conceitos de cultura popular e cultura proletária, pensando nesta última, em específico, no caso do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos. Aqui, a cultura popular é estudada a partir da perspectiva de Carlos Estevam Martins, intimamente relacionada ao conceito de povo de Werneck Sodré, presente em seu livro *Quem é o povo no Brasil?* publicado como parte da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, cuja editora teve parceria com o próprio CPC. Em seguida, apresenta-se uma análise da crítica de Marilena Chaui direcionada aos *Cadernos do Povo* e ao *Anteprojecto* de Estevam Martins.

Nessa parte, em específico, aprofunda-se o estudo de uma das principais críticas dos anos de 1980 sobre o CPC, presente em *Seminários*. Leva-se não apenas em consideração o peso que a autora do texto, Marilena Chaui, exerce no cenário político e intelectual, mas também sua elaboração teórica e argumentação rebuscada, que foi criticada posteriormente, de forma geral, mais em sua forma do que no mérito das questões apresentadas. Sua crítica tem um impacto nas produções posteriores sobre o CPC e se concentra em apresentar o que é povo na perspectiva de seus integrantes. Esse capítulo, portanto, tenta explicitar alguns dos fundamentos teóricos da autora e sua análise metodológica, levando em consideração as

⁸ O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi criado em 13 de maio de 1960, sob gestão de Miguel Arraes, na prefeitura de Recife. Suas atividades se voltavam para a conscientização das massas por meio de obras artísticas e para a alfabetização popular, sobretudo por meio da introdução do método de Paulo Freire.

questões políticas que a fazem aproximar o propósito político do CPC com a corrente filosófica iluminista e sua forma de “ensinar” o povo “desprovido de saber”. O combate que a autora faz contra o CPC e os *Cadernos do Povo* revela-se um debate de fundo não apenas sobre o conceito de cultura popular, mas sobre o papel histórico de certa vanguarda brasileira.

Na última parte desse mesmo capítulo, a análise concentra-se no CPC do Sindicato dos Metalúrgicos e no conceito de cultura proletária como forma de pensar a caracterização da experiência de teatro realizado junto aos operários do Sindicato dos Metalúrgicos. O conceito “cultura proletária” está intimamente vinculado ao *Proletkult*⁹ na União Soviética, criado antes da Revolução de Outubro de 1917¹⁰, cujas concepções e um dos principais expoentes foi Anatoli Lunatcharski, quem idealiza a formação de uma cultura nova, provinda do próprio proletariado. Sua concepção política acerca da cultura é abertamente confrontada por Leon Trotsky, em *Literatura e Revolução*, escrito entre 1922 e 1923, para quem a ditadura do proletariado seria apenas uma passagem curta na história e a cultura proletária não precisaria ser forjada.

A discussão sobre a formação de uma cultura proletária no caso da União Soviética ajuda a pensar teoricamente a origem do termo e a formação de uma cultura proletária no caso brasileiro, sobretudo no CPC, em que se assume a tarefa de constituir uma cultura popular voltada à politização das massas. Não é exagero traçar paralelos entre a cultura popular do CPC e o *Proletkult*, mesmo que estivessem situados em contextos diversos, ainda mais quando é destacada a ligação da política stalinista e seus traços preponderantes no programa do PCB nos anos de 1960.

No quarto capítulo deste trabalho, apresenta-se a história do CPC de Santo André, mostrando que sua criação está relacionada à prática de festivais de grupos amadores da cidade, assim como ao processo de profissionalização daquele período. Nesta parte, aparecem as conexões da formação do CPC com a Associação dos Universitários de Santo André (AUSA), e de sua prática artística com a Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA), a Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA) e a construção do Teatro de Alumínio.

A experiência do CPC de base operária, assim como a de outros CPCs de outros estados, cessa com o Golpe Civil-Militar de 1964, e seus integrantes são presos, exilados, alguns

⁹ O termo é a contração de cultura proletária e denomina um dos grupos de maior força cultural nos primeiros anos da Revolução Russa, de 1917.

¹⁰ Segundo Estevam Douglas, Anatoli Lunatcharski foi um dos incentivadores e criadores do movimento, e quem convocou, na qualidade de presidente da Comissão Cultural e Educativa do comitê do Partido, a primeira conferência de organizações culturais e educativas de Petrogrado, realizada entre os dias 16 e 19 de outubro de 1917, antes da Revolução de Outubro (2018, p.27).

perseguidos e torturados. Por isso, é importante explicitar desde já ao leitor a dificuldade de realização deste trabalho, cujo corpus de pesquisa se limitou à escassez de materiais, sobretudo teatrais, praticamente todo desaparecido e destruído nesse mesmo período.

A escassez de bibliografia sobre a arte realizada em Santo André nos anos que precedem o Golpe Civil-Militar de 1964, a dificuldade de acessar arquivos públicos e pessoais, de ex-participantes do CPC vinculados ao Sindicato, apenas demonstra o apagamento de parte considerável da história teatral da cidade que, nesse caso, também é o apagamento de parte importante da história do movimento operário brasileiro. Isso devido à perseguição a todo movimento operário - que já se mostrava em anos anteriores com a ilegalidade do Partido Comunista Brasileiro (PCB), assim como a ilegalidade da formação do Comando de Greve dos Trabalhadores (CGT), e que se agrava após o Golpe, dando início a uma era sangrenta de perseguição política contra (e não apenas) militantes e artistas ativistas do movimento sindical - mas também devido ao desinteresse do meio acadêmico pela história do teatro de engajamento, que esteve disposto na década de 1960, ainda que imbuído de contradições, a ser a linha de frente contra a ideologia dominante, às políticas imperialistas na cultura e na arte.

Por isso, sobre a metodologia utilizada para a escrita do capítulo sobre o CPC de Santo André, tem-se como referência a metodologia utilizada por Tania Brandão sobre o estudo da Companhia de Teatro Maria Della Costa (CMDC), que reconhece a história oral como um documento fundamental para a constituição do que se chamou História do Teatro. Para a autora, “[...] o documento oral é de importância decisiva, pois ilumina o objeto de forma privilegiada ao revelar uma parte importante de seu desejo, dada a condição radical do teatro de acontecimento presente” (BRANDÃO, 2009, p.33).

A documentação oral foi fundamental para o conhecimento da dramaturgia, por exemplo, da peça *O Berço de Suzana*, escrita por Jurandir Alécio Rodrigues, um trabalhador de Santo André, e dirigida por Augusto Boal no palco do Sindicato dos Metalúrgicos. Assim como foi essencial para a compreensão de como eram montados os espetáculos, sua encenação, dinâmica de grupo etc. Considera-se, para a pesquisa, a oralidade não apenas como reveladora de informações, mas também como aquela que apresenta intenções dos entrevistados, visões políticas e artísticas, contribuindo para a reconstituição da história do CPC e para a compreensão de suas ideias políticas.

Por fim, no último capítulo é apresentada uma elaboração crítica sobre o CPC tomando como base seu direcionamento político e reivindicações. A escrita da última parte caminha para a conclusão acerca de uma experiência de teatro popular e teatro proletário, tomando como base

as ideias nacional-desenvolvimentistas do ISEB, a aplicação dessas vinculadas à política do PCB e sua aliança com setores burgueses nacionalistas, tanto no caso do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, quanto no âmbito das políticas nacionais.

Não são deixadas de lado as questões estéticas teatrais, muito menos as contribuições de um teatro de engajamento do CPC para o teatro moderno nos anos de 1960. Mas, como todo teatro de agitação e propaganda, as peças cepecistas fazem a defesa de certas ideias políticas que, sendo populares ou não do ponto de vista de seu alcance, assumem tanto função pedagógica quanto ativista na modificação da realidade brasileira. Nesse sentido, é preciso compreender não apenas como se “fala” e para quem se “fala”, mas o que se “fala” e com qual finalidade.

A análise do conteúdo, portanto, não significa a exclusão da análise da forma, mas parte justamente da compreensão da forma como uma tendência que assume o próprio conteúdo, que por sua vez revela tanto os traços sociais da obra quanto de seu autor (a). Isso não significa que o conteúdo seja necessariamente a temática da peça, mesmo porque nem sempre esses são correspondentes. Mas trata justamente de ser aquilo que muitas vezes está por detrás das pretensões que evidencia o (a) autor (a), bem como o que não se mostra além de sua superfície. Em outras palavras, isso significa que peças cuja temática dizem respeito ao proletariado nem sempre assumem seu ponto de vista ou interesse enquanto classe. Isso não é uma regra da qual se parte, mas uma constatação que se revela da maior importância para a análise da arte.

Esse método, aplicado ao caso do CPC, torna seu estudo um trabalho complexo, na medida em que passa por alguns perigos de simplificações de tipo reducionista, que tendem ou a generalizar seu trabalho como exemplo de forma popular e militante, ou como simplesmente trabalho inválido, na medida em que é feito por pessoas de “classe média”, de intelectuais para o povo, de “fora para dentro”¹¹.

Em suma, a pesquisa tem o objetivo de apresentar o estudo das ideias e motivações políticas do CPC como tentativa de contribuir com a história do teatro brasileiro, bem com parte da própria história do movimento operário, tendo em vista os desdobramentos do CPC em anos posteriores, sua reverberação no teatro de engajamento e suas discussões em torno de uma prática militante envoltas na prática do chamado “teatro proletário”.

¹¹ A caracterização de “fora para dentro” é feita por Waldenyr Caldas em *O que todo cidadão precisa saber sobre cultura*, quando escreve: “Hoje, passados vinte e quatro anos, percebe-se que o projeto do CPC cometeu alguns erros básicos. Talvez o maior deles tenha sido justamente subestimar o próprio povo querendo produzir de ‘fora para dentro’” (1986, p.73).

1 O CPC DA UNE

O surgimento do Centro Popular de Cultura, nos anos de 1960, foi determinado, em grande parte, pelo pensamento e prática política de setores da esquerda brasileira, bem como dos acontecimentos políticos mais recentes. A Revolução Cubana (1953-1959), somada à luta anti-imperialista em diversos países, o engajamento de esquerda do movimento estudantil no fortalecimento da UNE como sua entidade, a ação dirigente desse movimento pela Ação Popular (AP) e da luta sindical, sobretudo pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), contribuíram para a criação de um departamento preocupado em pensar a cultura popular como forma de engajamento político.

O CPC nasce de um período de efervescência política no Brasil, assim como o Movimento de Cultura Popular (MCP), de Recife, criado um ano antes do CPC, vinculado ao projeto de alfabetização de adultos por meio do método de Paulo Freire. Sobre isso, Carlos Estevam Martins, um dos presidentes do CPC, em entrevista publicada pelo periódico *Arte em Revista*, denominado *História do CPC: Depoimentos de Carlos Estevam Martins*, comenta ter entrado em contato com as propostas de Paulo Freire postas em prática pelo MCP, as quais eram consideradas uma grande influência para a criação de um centro popular de cultura semelhante, na Guanabara (1980, p.77 et seq.).

O período de existência do CPC é marcado pelo crescimento das Ligas Camponesas, bem como pelo surgimento do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT)¹² – que se amplia nos centros urbanos - enquanto a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) promove o Movimento de Educação de Bases (MEB)¹³ (KÜHNER, 2001, p.10-11). No âmbito estudantil, a direção da União Nacional dos Estudantes (UNE) defende a Reforma Universitária, se posicionando pela “[...] gratuidade do ensino superior, opondo-se à cobrança de taxas nas universidades Oficiais” (REFORMA...,1978), deflagrando em 1962 a “greve do 1/3”, reivindicando a participação igualitária dos estudantes nos conselhos educacionais e gestões

¹² O Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), apesar de ser criado oficialmente em 1962, no IV Encontro Sindical Nacional, teve suas bases fundamentadas no Comando Geral de Greve (CGG), cuja participação apoiou a candidatura de João Goulart a presidência em 1961. No IV Encontro Sindical Nacional, participaram do evento a Confederação Nacional dos Trabalhadores na Indústria (CNTI), a Confederação Nacional dos Trabalhadores em Transportes Marítimos, Fluviais e Aéreos (CNTTMFA) e a Confederação Nacional dos Trabalhadores nas Empresas de Crédito (Contec). O CGT permanece na ilegalidade até sua extinção em 1964, com o Golpe Militar. Ver: O movimento sindical urbano e o papel do CGT. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/O_movimento_sindical_urbano_e_o_CGT. Acesso em: 20 de dez 2019.

¹³ O Movimento de Educação de Base (MEB) foi fundado em 21 de março de 1961 com o objetivo de alfabetizar jovens e adultos de baixa-renda. O MEB teve as contribuições de Paulo Freire, educador que formulou uma metodologia voltada à alfabetização e politização das camadas e classes oprimidas.

universitárias.

O regimento interno do CPC é submetido à Assembleia Geral da UNE, em 8 de março de 1962, e, de acordo com esse instrumento, o CPC deveria funcionar com autonomia administrativa e financeira, contando inclusive com diretoria própria (BERLINCK, 1984, p. 23). O primeiro a se tornar presidente do CPC é Carlos Estevam Martins, seguido de Carlos (“Cacá”) José Fontes Diegues (durante três meses) e Ferreira Gullar (ficou até o Golpe de 1964) (1984, p.27). Segundo Estevam Martins, o CPC chegava a funcionar com instâncias, diretorias e, até mesmo para assuntos mais sérios, por meio de assembleias:

Tinha o presidente que era eu, e tinha a diretoria. Nessa diretoria, tinha também um setor administrativo, que era o Carlos Miranda quem dirigia. Na verdade, eram três instâncias: presidência, colegiado, que era a diretoria com vários setores de que falei anteriormente, e depois a assembleia geral. Os assuntos eram tratados da seguinte forma: se fosse uma coisa simples, a gente resolvia; se fosse complicado, levava para a diretoria. Mas, se complicasse um pouco mais, aí então fazia-se assembleia geral. E o pessoal aparecia para valer. Era assembleia mesmo. Ah, também havia o setor de arquitetura, composto pelo pessoal que cuidou da reforma do teatro, e outro setor, enorme, que era o do teatro de rua (BARCELOS, 1994, p.89).

Apesar de seu regimento ser estabelecido apenas em 1962, o CPC da UNE já funcionava no Rio de Janeiro como departamento cultural em 1961, alguns meses depois da apresentação da peça teatral *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, apresentada no antigo estado da Guanabara.

A peça estreia no dia 28 de julho de 1960 no Teatro de Arena da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro (VIANNA F., 2016, p. 92), e é considerada o marco teatral de origem da história do CPC. As orientações teóricas para a escrita da peça partem de Carlos Estevam Martins, que havia iniciado sua carreira como sociólogo no ISEB. E sua dramaturgia possui um intuito pedagógico, servindo tanto para explicar ao público o conceito vinculado à teoria marxista, bem como à tomada de consciência que leva à luta política.

O texto que, *a priori*, tinha a proposta de ser escrito a várias mãos, acabou sendo escrito por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), e recebe a direção de Francisco (Chico) de Assis e composições musicais de Carlos Lyra, além de ser encenado com o elenco do Grupo Jovem (ASSIS, 2016, p.105-106).

O sucesso da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* que consiste em grande parte na escolha de sua temática e recorte políticos, possibilita a criação de um curso de História da Filosofia ministrado pelo professor recém-formado, José Américo Peçanha¹⁴. O encontro com o professor ocorre em um auditório cedido pela própria diretoria da UNE, na época representada

¹⁴ Informação obtida por meio de entrevista com Estevam Martins, realizada por Jalusa Barcellos (1994, p.75).

por Oliveiros Guanais, e serve para aglutinar os espectadores e participantes da peça *A mais-valia* em torno de um projeto maior, que se constitui no próprio CPC.

O CPC fundamenta-se na ideia de levar cultura popular ao povo, tornando sua produção acessível ao maior número de pessoas. Seu caráter popular acaba por se expressar em grande medida em sua estética e no estofamento político de suas canções, peças, filmes, publicações, dentre outros, assim como sua experiência leva a uma série de debates no meio artístico e intelectual sobre como deve ser a produção artística, qual deve ser o papel do artista, o caráter popular de sua obra, principalmente no que consiste em seus objetivos políticos.

É por isso que o engajamento pela via da cultura popular resulta em uma série de produções por parte do CPC, a maior parte delas preocupada com a acessibilidade, sobretudo de trabalhadores, a arte e a cultura, bem como com seu processo de tomada de consciência. Em suma, é esse engajamento que vai levar a formação de núcleos do CPC em outros estados, constituindo-se como um projeto de grande envergadura, em torno de pautas e reivindicações presentes no meio operário e estudantil.

1.1 Produções

Apesar de se originar no Rio de Janeiro, o CPC se espalha para outros estados, como Bahia¹⁵, Paraná¹⁶, Goiás¹⁷, São Paulo¹⁸ - em especial, no município de Santo André - Rio Grande do Sul¹⁹, dentre outros, por meio do projeto da UNE-Volante (1961-1962), que era responsável por levar a várias partes do Brasil atividades que propagandassem o programa político em prol da Reforma Universitária²⁰. O projeto ocorre sob gestão de Aldo Arantes, integrante da Ação

¹⁵ Nesse caso, o núcleo do CPC surge vinculado à Universidade da Bahia com a participação do cineasta Geraldo Sarno (RUBIM, 2003, p.99).

¹⁶ Ver: CALDAS, Ana Carolina. *Centro Popular de Cultura do Paraná* (1959-1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política. 2003. 135 f. Dissertação (Mestrado) - Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

¹⁷ O Centro Popular de Cultura de Goiás (1962-1964) esteve vinculado a União Estadual de Estudantes (UEE) e dentre suas principais montagens está: *O boi e o burro a caminho de Belém*, com a participação de operários em cena, e *Mutirão em Novo Sol* (POSTIGO, 2012, p.6).

¹⁸ No caso de São Paulo, há a formação do CPC paulista, mas sua experiência mais expressiva ocorre em Santo André, mais especificamente no Sindicato dos Metalúrgicos. Em outras partes da região do ABC foram iniciadas atividades do CPC, mas estas não tiveram grande desenvolvimento. A principal publicação sobre esse tema é *Cultura dos trabalhadores e crise política: estudos sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André* (1999), de Thimoteo Camacho, e é uma das principais fontes dessa pesquisa apresentada no capítulo IV desse trabalho.

¹⁹ Fernando Peixoto foi integrante do CPC de Porto Alegre e também uma de figuras mais conhecidas. Sua participação é citada na introdução de seu livro *O melhor teatro do CPC da UNE* (1989), que reúne algumas das obras do CPC que puderam chegar até nossos dias.

²⁰ A Reforma Universitária está vinculada nesse período ao programa da Reforma de Base que incluía a Reforma Agrária, Educacional, Fiscal, Eleitoral, Urbana e Bancária.

Popular (AP), organização que surge como dissidente da organização Juventude Universitária Católica (JUC), em 1962, e que passa a atuar como uma organização de esquerda radicalizada, em luta pela superação do sistema vigente.

O CPC e seu projeto de cultura popular cessam em 1964, com o Golpe Civil-Militar no Brasil, levando à perseguição, prisão, exílio e tortura de seus integrantes e da militância organizada desse mesmo período, além do apagamento de sua história com a destruição de grande parte de seus materiais. Um dia depois da inauguração do Teatro da UNE, no dia 1º de abril de 1964, sua sede é metralhada e incendiada pelo Comando de Caça aos Comunistas:

Surpreendidos pela forma indolor com que se processara da noite para o dia, a queda do presidente, alguns procuravam resgatar o saldo de violência que a 'Revolução' deixara de oferecer. E, de juponas pretas, munidos de metralhadoras que recolhiam junto a guarda do Palácio da Guanabara, jovens do Comando de Caça aos Comunistas, percorriam de carro as ruas do Rio, procurando adicionar à vitória do movimento os tiros que a operação militar poupava. Diante das câmeras de televisão, ardeu na Praia do Flamengo, 132 o edifício-sede da União Nacional dos Estudantes (A UNE... 1978).

As produções do CPC da UNE do Rio de Janeiro, mas também de todas suas experiências de outros estados são levadas ao apagamento histórico. A dificuldade de acessar seus materiais originais, peças teatrais, fotografias, textos teóricos, dentre outros, revela o impacto do Golpe Civil-Militar de 1964 na vida cultural do país por meio da censura, que impõe a dificuldade e proibição, também, de montagens teatrais, sendo responsável por grande parte do desaparecimento de dramaturgias de engajamento político, como as do CPC, vinculada principalmente à militância política comunista do PCB.

As pesquisas sobre o CPC da UNE puderam resgatar, posteriormente, grande parte de seu material, ainda que muito dele tenha sido perdido. São ainda poucas publicações que possuem seus documentos originais, ou suas dramaturgias. Na publicação do livro *A Questão da Cultura Popular* (1963), de Carlos Estevam Martins, pela Edições Tempo Brasileiro, é possível encontrar uma lista das produções do CPC que ocorreram somente de dezembro de 1961 a dezembro de 1962, e que incluem: a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri; *A vez da recusa*, de Estevam Martins - que são apresentadas para operários, estudantes em sindicatos, colégios e faculdades e, em outras cidades do Rio de Janeiro; a realização do filme *Cinco vezes favela*; cursos de teatro, cinema, artes visuais para formação profissional, técnica e artística; atividades da UNE-Volante que incluem a montagem *Miséria ao alcance de todos*, *Brasil versão brasileira*, *Auto dos 99%* (que era apresentada em assembleias estudantis), exibição de filmes-documentários sobre a realidade socioeconômica do país; exposições gráficas e fotográficas sobre a Reforma Agrária, remessa de lucros, voto do analfabeto, dentre

outros; apresentação de shows musicais durante comícios; realização do documentário *Isto é Brasil!*; gravação do disco *long-playing O povo canta*; fundação de 12 CPCs em cidades importantes do país; montagem da peça *Auto do tutu tá no fim*; a apresentação da peça *Auto do cassetete* (após a repressão policial aos espetáculos do CPC); fundação de uma rede nacional de livros, discos e revistas, distribuindo obras do CPC e das editoras Civilização Brasileira, Universitária e Fulgor; fundação dos CPCs 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 Universidade Estadual de Goiás; publicação do livro de cordel *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*, de autoria de Ferreira Gullar; publicação do livro de poesias *Violão de Rua*, que reúne a produção de diversos poetas brasileiros; realização do I Festival de Cultura Popular, que além de apresentações de poetas lançou os *Cadernos do Povo Brasileiro*, publicações do CPC e da Editora Universitária; participação de campanha eleitoral; gravação do disco *Cantigas de eleições*, que denuncia a corrupção do poder econômico no processo eleitoral; a construção de um teatro que amplia as atividades do CPC; construção e instalação de uma carreta rebocada por um jipe e transformável em palco para teatro de rua; publicação do segundo volume de *Violão de Rua*; publicação de três livros de literatura de cordel, de nome *Zé formiguinha*, *A mulher do coronel* e *Quem matou Aparecida*; apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da I Noite de Música Popular Brasileira com a participação de cantores e compositores que contribuíram, segundo o documento, para a “autêntica música popular brasileira”; além de produções de peças, músicas e cartazes para CPCs estaduais (1963, p.113-115).

Essa lista de atividades aparece também em uma publicação na revista do movimento estudantil da UNE, *Apesar de tudo - UNE Revista, Elementos para uma história da UNE (Memorex)*²¹, de 1978, em um artigo denominado *Realizações do Centro Popular de Cultura*, mostrando que suas atividades eram desenvolvidas quase sempre aliadas às atividades políticas, como comícios, assembleias, festivais que lançam publicações de livros de temas militantes,

²¹ A nomenclatura do documento é dupla, e leva na capa o nome de “Memorex” com a ilustração de um medicamento de nome “memoriol B6 ‘200’”. De forma humorística, na parte inferior de sua capa há a seguinte frase: “indicações e modo de usar: vide bula”. O periódico aparece como uma realização conjunta de Edições Guaraná e DCE-Livre USP “Alexandre Vanuchi Leme”, com os seguintes editores: Andres Castilho, Ary Costa Pinto, Arnaldo, Antonio Carlos Ferreira, Cristina Nogueira Mucci, Francisco Cilento, Marianna Monteiro, Nuno Ramos, Roberto Cesar dos Santos, Simão Sigbund, Verônica Tamaoki. A edição não tem data e nem paginação, no entanto, em um artigo crítico sobre a edição foi escrito posteriormente por seus editores Marianna Monteiro e Ary Costa Pinto denominado *Rememorex - uma rebeldia necessária*, em que é possível saber a data de edição do documento (1978), explicando a dificuldade de publicações do movimento estudantil em meio à ditadura militar, o que explica o formato do periódico e a ausência de algumas informações. Ver: MONTEIRO, Marianna; PINTO, Ary Costa. **Rememorex - uma rebeldia necessária**. Disponível em: <http://movebr.wikidot.com/arquivo:anos-70:rememorex-uma-rebeldia-necessaria>. Acesso em: 13 de dez de 2020.

assim como sua produção artística é intimamente vinculada às pautas políticas da esquerda, pela Reforma-Agrária, a Reforma Universitária, a luta contra a corrupção no âmbito eleitoral, dentre outros. O CPC aparece agir em várias frentes, portanto, em um projeto de grande envergadura de cultura popular para o país, envolvendo atividades das mais variadas.

No caso do teatro, umas das formas que parece ser recorrente no CPC são os autos, que está no título de muitas de suas peças. A forma popular escolhida faz uso de representações alegóricas que se afastam da individualização e da construção psicológica das personagens. Originalmente, os autos são “[...] peças religiosas alegóricas representadas na Espanha ou em Portugal por ocasião de Corpus Christi e que tratam de problemas morais e teológicos” (PAVIS, 2008, p.31) e que “[...] se mantiveram durante toda Idade Média”²². Na época medieval “[...] a liturgia católica constitui o início de um processo que transformou as cerimônias religiosas, ao longo dos anos, em diferentes modalidades[...]” (MUTRAN; STEVENS, 1988, p.9), processo esse que explicita a contradição da Igreja, na medida em que as representações teatrais eram incompatíveis com o pensamento religioso cristão, por serem em grande parte pagãs.²³

Os autos, apesar de carregarem sentido cristão, também não deixam de se constituir, ao mesmo tempo, como uma forma popular de sentido não religioso. No caso do CPC, as representações alegóricas vinculadas a figuras e valores cristãos são substituídas por personagens que representam uma determinada classe social, e que carregam “vícios” e “virtudes” dessa mesma classe. Além do *Auto do tutu tá no fim* e o *Auto do cassetete*, há também a montagem do *Auto do Relatório*, que, de forma cômica, traz um panorama das próprias atividades do CPC, e o *Auto do bloqueio furado*²⁴, sobre a determinação do presidente John Fitzgerald Kennedy para o bloqueio naval de Cuba. Mas um de seus maiores sucessos é o *Auto dos 99%* que trata da precariedade do ensino brasileiro em que apenas 1% da população brasileira tem acesso ao ensino superior. A peça é uma denúncia política e remete ao Brasil como colônia e a sua história de país de economia dominada, apresentando um histórico da luta de classes no Brasil e da constituição de um ensino universitário elitista:

E então a gente viu/ Pela peça até agora/ Que aqui no Brasil/ Fica sempre de fora,
/nessa coisa estudantil/ De entrar para a faculdade, / Uma parte ponderável/ De nossa

²² PAVIS, 2008, p.31.

²³ Sobre essa questão, Kera Stevens e Munira H. Mutran (1988) escrevem: “A confirmação de que o drama medieval se originou da liturgia católica não deixa de ser de fato ao mesmo tempo irônico e interessante visto que a Igreja, desde seus primórdios, era contrária a toda representação teatral, fosse ela inspirada em ritos pagãos, ou no teatro clássico, incompatíveis, a seu ver, com a doutrina cristão” (p.10).

²⁴ Sobre a peça *Auto do bloqueio furado* ver: BOAL, Augusto. *Categorias do Teatro Popular*. In: CAMACHO, Thimoteo. **Cultura dos trabalhadores e crise política**: Estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicatos dos Metalúrgicos de Santo André. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999, p.173.

mocidade. Salve! Salve! [...] Deu: 99%, 99%, 99%, / Logo, entra na faculdade/ Um por cento do povo brasileiro! / Viva o um por cento! / Viva o um por cento! / Do povo no Brasil! / E o resto...e o resto...e o resto.../ Vai ficar sem estudar...” (FONTOURA et al., 1989, p.117-118)

No caso do teatro, além dos autos, havia também montagem de peças mais complexas, no sentido de exigirem maiores recursos cênicos, e peças que tinham outra perspectiva estética. Em 2016, fruto de pesquisas mais recentes, foi publicado um livro²⁵ pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) com entrevistas, comentários, textos de diferentes autores e uma nova versão sobre *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, o que demonstra um interesse de retomar a discussão sobre esse tipo de dramaturgia. Nesta edição, é possível encontrar um texto inédito de Oduvaldo Vianna Filho, nunca antes publicado, denominado *Repertório do CPC*, possivelmente escrito entre 1962 e 1963²⁶, em que o autor identifica um conflito entre forma e conteúdo, uma tensão entre “arte” e “mensagem”, e a dificuldade de alcance do público com as montagens das peças do CPC:

Mais-valia vai acabar, Pátria ou Muerte, Só Jânio dá à Esso o máximo, Vez da Recusa, Cuba Si, Miséria ao Alcance de Todos, Brasil, versão brasileira. Um repertório, montado, experimentado, já considerável. Um fato é comum a todas as peças; uma tensão entre arte e mensagem, entre forma e conteúdo. Houve uma colocação inicial no CPC - a tensão seria reduzida ao mínimo na medida em que fosse reduzida ao mínimo a elaboração artística, livrando a mensagem política em toda a sua clareza. A tensão continua- o acesso do público às peças é tortuoso, é difícil. Eliminar a tensão não é solução possível. Há que dominá-la (2016, p.195).

Outra peça de destaque, além das já citadas por Vianinha nesse trecho, é *Mutirão em Novo Sol*²⁷, escrita por Nelson Xavier, em 1961. Uma de suas montagens ocorre pelo CPC paulista, com direção de Gianfrancesco Guarnieri e é apresentada na I Conferência de Lavradores do Estadual de São Paulo (NEIVA, 2016, p.111). Em sua fase final, também são marcantes as dramaturgias *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredos mais os Benevides*, escritas entre 1963 e 1964, e que envolvem questões vinculadas a luta no campo (TOLEDO, 2016, p.227). Além do filme de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, sobre o assassinato

²⁵ Ver: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado.** Oduvaldo Vianna Filho. 1ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

²⁶ A estimativa da data do texto é encontrada nessa mesma publicação.

²⁷ A peça é inspirada em um episódio real conhecido como “Guerra do Capim”, em que o dono das terras em Santa Fé do Sul, um grande pecuarista, deseja transformar a terra que servia para o plantio e subsistência de famílias locais em pasto, por meio da plantação de capim colônio. O pecuarista, no entanto, encontra resistência dos trabalhadores e sobretudo de seu líder, Jôfre. Nelson Xavier se baseia na história dessa liderança para a criação do personagem Roque e reconta o episódio a partir da criação de um conflito que se passa em Santa Cruz do Novo Sol, que se torna parte do título de sua peça. As informações sobre a história de Jôfre e a similaridade com a peça são encontradas em: WELCH, Clifford Andrew. Jôfre, Roque e a Guerra do Capim. In: XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2016, p.85-108.

do líder camponês João Pedro Teixeira, com um roteiro colaborativo, feito junto a trabalhadores lavradores²⁸, com título baseado no poema de Ferreira Gullar, e que viria a ser interrompido com a ditadura em 1964, e lançado apenas em 1984.

A produção do CPC incluía tanto peças teatrais que dialogavam com questões políticas mais imediatas, quanto peças didáticas que procuravam formar o público contra as ideias da classe dominante. Um formato adotado que leva a pesquisadora de teatro Silvana Garcia a reconhecer o CPC como a primeira experiência significativa de agitação e propaganda no Brasil em termos de permanência e alcance (GARCIA, 2004, p.101). Mas para além do teatro, agitação e propaganda (*agitprop*) realizadas por meio de seus discos, filmes e publicações que serviam para a conscientização popular, e que iam na contramão das produções artísticas e culturais consideradas “alienadas”, ou em favorecimento à ideologia dominante.

1.2 Rompimento e continuidade do Teatro de Arena

No âmbito teatral, a ideia de fazer um teatro popular é o que fomenta, em certo período, a criação do CPC, que surge como uma forma de rompimento com o Teatro de Arena, de São Paulo, no que concerne sobretudo a acessibilidade de suas peças. Vianinha é um dos que defende a prática de um teatro voltado para as “massas”, se contrapondo à forma assumida pelo Teatro de Arena que apenas denunciava “os vícios do capitalismo”, mas que não denunciava o sistema político em si:

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 os vícios do capitalismo, mas que não 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 uma existência objetiva de tal tipo que a obrigue a mobilizar todos os seus elementos na criação de um tipo de teatro. Uma empresa que seja sustentada pelo povo para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo (VIANNA F., 1999, p.93).

Esta formulação de Vianinha aparece no texto “Do Arena ao CPC”, de 1962, escrito para a *Revista Movimento*, publicada pela UNE²⁹. Nele são direcionadas as críticas ao teatro empresarial e às próprias limitações do Teatro de Arena, que, ainda que estivesse empenhado

²⁸ TOLEDO, 2016, p.227.

²⁹ Ver: VIANNA F., Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha**: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1999.

no desenvolvimento de um projeto nacional-popular impulsionado sobretudo por Augusto Boal nos laboratórios de interpretação e nos Seminários de Dramaturgia, não havia alcançado o público “popular”. Trata-se, portanto, de uma discussão sobre a produção teatral, que extrapola as problemáticas estéticas da própria cena.

A preocupação com relação à acessibilidade do público já havia sido demonstrada por João das Neves antes mesmo que Vianinha pudesse impulsionar as atividades do CPC. Ela aparece no artigo *Revolução e Contradição* no jornal do PCB denominado *Novos Rumos*, de 15 a 21 de julho de 1960, em que o autor formula uma crítica à peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e conclui em seu texto que o público do Arena deveria ser constituído de proletários, e não pela burguesia e “gente de ‘bem’ de Copacabana”³⁰ (1960, p. 5).

Essas críticas elaboradas ao Teatro de Arena não denotam necessariamente um rompimento completo com sua forma teatral e com o pensamento político acerca das questões nacionais, mas explicitam um rompimento com relação a limitação de alcance de seu público, que, no caso do Arena, era quase sempre condicionado ao espaço³¹ da Rua Doutor Teodoro Baima, com capacidade, na época, segundo Izaías Almada, para um pouco mais de 150 espectadores (2004, p.72).

Oduvaldo Vianna Filho, uma das figuras de destaque do CPC, era um dos atores e dramaturgos do Teatro de Arena, antes do início de suas atividades. Ele, assim como Vera Gertel e Gianfrancesco Guarnieri eram parte da Juventude Comunista³²- organização de juventude, impulsionada pelo PCB - e faziam parte do Teatro Paulista do Estudante (TPE) que se funde ao Teatro de Arena, a partir da organização de seu diretor, (José) Zé Renato³³.

Vera Gertel, sobre essa fase do TPE, afirma: “[...] fomos fazer teatro quase como uma tarefa política”³⁴. E conta que, além dela, Vianinha e Guarnieri foram levados ao teatro como forma de “[...] infiltração na vida cultural e artística da época”³⁵, o que explica a influência das ideias partidárias e o direcionamento político das peças teatrais do Teatro de Arena, bem como do CPC, em anos posteriores.

O Teatro de Arena surge em 1953, fundindo-se com o TPE em 1956, mesmo ano em que Guarnieri escreve *Eles não usam black-tie*, sucesso de público e bilheteria, primeira peça

³⁰ Sobre essa polêmica, envolvendo a montagem de *A Revolução*, Augusto Boal escreve em resposta ao texto de João das Neves publicado em *Novos Rumos*: “[...] todos elogiavam, mas alguns como João das Neves, reclamavam de que a peça falava sobre o povo para a plateia classe média! Sempre a mesma queixa!” (BOAL, 2000, p.176).

³¹ O Espaço posteriormente recebe o nome de Sala Experimental Eugênio Kusnet.

³² ALMADA, 2004, p.61.

³³ Ibid., p.62.

³⁴ Ibid., p.63.

³⁵ Ibid., p.63.

brasileira profissional que retrata o conflito de uma família de operários, em meio à greve fabril (SOUZA, 2007, p.17), e que só seria encenada em 1958, com a direção de Zé Renato, e montada pelo CPC de Santo André quatro anos mais tarde, com a participação de um operário em cena. Foi justamente em sua fase nacionalista, que o Teatro de Arena buscou pela reformulação do teatro moderno brasileiro, incentivando autores nacionais a desenvolverem dramaturgias que tratassem do trabalhador e da luta de classe, marcando uma nova fase na história do teatro em âmbito nacional.

A fase nacionalista do Teatro de Arena é marcada com os Seminários de Dramaturgia, que ocorrem a partir de 1958 (RIBEIRO, 2011, p.140), com encontros semanais para escrita e discussão de textos teatrais e teóricos. Alguns textos marcantes que são frutos desse trabalho são: *Chapetuba futebol clube*³⁶, de Vianinha e *Revolução na América do Sul*³⁷, de Augusto Boal³⁸. Esse trabalho, em grande medida, esteve alinhado à prática dos Laboratórios de Interpretação, de Boal, que ministrava aulas no Teatro de Arena, a partir de sua experiência nos EUA, com os cursos do *Actor's Studio*, baseando-se no método de trabalho atoral do mestre russo Konstantin Stanislávski³⁹.

Essa fase é determinante para a formação dos integrantes do CPC, que nos anos de 1960 ainda se debruçam na escrita de dramaturgias de conteúdo semelhante às do Teatro de Arena, no que diz respeito à valorização de dramaturgias próprias e nacionais, ao retrato do trabalhador brasileiro, à valorização do engajamento e conscientização política, além da explicitação de um ponto de vista anti-imperialista.

Nesse sentido, o surgimento do CPC esteve diretamente relacionado à prática de engajamento do Teatro de Arena, sobretudo a partir dos Seminários. O que não significa que o caráter nacionalista não estivesse presente em outras produções teatrais desse mesmo período (anos de 1950-60), como uma tendência vinculada ao cenário político brasileiro. É o que aponta Décio de Almeida Prado, em seus estudos sobre o teatro brasileiro moderno:

Aos poucos, aqui e ali, por todo o Brasil, mas concentrando-se particularmente em São Paulo, foram surgindo as peças que o nosso teatro reclamava para completar a

³⁶ *Chapetuba Futebol Clube* é um drama dividido em três atos e foi escrito logo após o sucesso de *Black-tie*. “[...] em uma perspectiva realista (parte integrante do projeto teatral defendido pelo Arena), Vianinha pôs em cena uma situação de opressão, imposta por interesse por setores dominantes (na peça representada pelos cartolas) contra as legítimas aspirações da população/torcedores. Redigiu os diários desrespeitando as regras gramaticais, com o objetivo de colocar no palco a ‘linguagem’ do ‘povo’, a exemplo do que fizera Guarnieri em sua peça de estreia” (PATRIOTA, 1999, p.100).

³⁷ Augusto Boal afirma que foi sua primeira dramaturgia importante, e que, do ponto de vista formal, a peça teria provocado uma outra Revolução no Arena (BOAL, 2000, p.176).

³⁸ RIBEIRO, 2011, p.141.

³⁹ Ibid., p.146.

sua maturidade. Em 1955, *A Moratória*, de Jorge Andrade. Em 1956, no Recife, com a descida triunfal ao Rio de Janeiro no ano seguinte, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em 1958, *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1972). Em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (PRADO, 2008, p.61).

O CPC nasce como continuidade do teatro de caráter politizado realizado pelo Teatro de Arena, ao mesmo tempo em que alguns de seus integrantes mostram-se em rompimento com relação ao seu formato limitado, de pouco alcance popular. É a radicalização de um pensamento militante para o teatro que vai fazer integrantes como Vianinha e Chico de Assis se engajarem em uma prática de teatro popular em todos os seus aspectos, incluindo tanto seu conteúdo quanto sua acessibilidade, buscando desenvolver novas formas de alcance político para suas ideias, ultrapassando as barreiras de uma sala teatral convencional, assim como de uma dramaturgia distante da realidade popular.

O CPC, porém, não é apenas influenciado pelo Teatro de Arena, mas o contrário também ocorre. Logo depois do encerramento de suas atividades, em 1965, retoma-se as concepções de teatro popular por meio da experiência de *Arena conta Zumbi*, escrita por Boal e Guarnieri, com músicas de Edu Lobo. A peça trata da luta dos quilombolas dos Palmares e da resistência dos negros contra a escravidão e, no âmbito teatral, utiliza-se⁴⁰ do Sistema Coringa, que permite que poucos atores alternem entre si a representação de personagens, deixando de “encarnarem” um papel, se tornando, portanto, também seus narradores⁴¹.

Boal, em *O que pensa você da arte de esquerda?*, texto de abertura do programa do espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*, que ocorre em 1968, caracteriza *Zumbi* como peça que utiliza fábula “maniqueísta”, na medida em que trabalha com a dicotomia “ ‘lobo e cordeiro’, brancos e pretos, senhores feudais (grileiros) e vassalos (posseiros)” (2016, p.29), compreendendo que “por meio dessa fábula se esquematiza a realidade nacional, indicando-se os meios hábeis para a derrubada da ditadura”⁴². Essa seria a característica de peças apresentadas pelo CPC, tomando como base suas representações e esquemas analíticos de descrição social:

⁴⁰ O Sistema Coringa foi utilizado por Augusto Boal em *Arena Conta Tiradentes*, de sua autoria, mas segundo Sábato Magaldi, em *Arena Conta Zumbi*, a peça já insinuava esse Sistema (1984, p.8).

⁴¹ Sobre essa questão, Anatol Rosenfeld afirma que “[...] tal tipo de representação desvinculada favoreça a apreciação crítica do público, visto ela impedir a intensa identificação emocional” (1982, p.13), ao mesmo tempo em que “[...] a meta imediata da função protagônica, dentro da poética coringa, é reconquistado para o personagem respectivo (no caso de Tiradentes o herói), da forma mais completa possível, a empatia” (Ibid. p.24), tendo em vista a mistura do Sistema entre as técnicas de Konstantin Stanislávski bem como as de Bertolt Brecht. Ver: ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

⁴² BOAL, 2016, p.29.

A exortação, os processos maniqueístas, as características de “grosso modo”, as simplificações analíticas gigantescas, foram também constantes nos espetáculos dos CPCs. Essa é a linguagem do teatro popular. A verdade não era nunca tergiversada apenas a sua apresentação simplificada (BOAL, 2016, p.29).

No momento em que escreve esse texto, sob intensa censura imposta pela ditadura, Boal procura mapear as tendências do teatro de esquerda, e se posiciona pela radicalização teatral, com inspiração cepecista. O autor entende como maniqueísmo uma forma de representação que delimita com clareza os posicionamentos de direita e esquerda:

Quando a direita pede “menos” maniqueísmo, está na verdade pedindo que se apresente no palco também o lado bom dos maus e o lado mau dos bons - pede que se mostre personagens que sejam bons “e” maus, da direita “e” da esquerda, revolucionários-reacionários, a favor “mas” muito antes do contrário (BOAL, 2016, p.30).

A idealização do espetáculo com caráter de feira partiu de Boal, mas a iniciativa de aglutinar artistas contra o regime militar - que havia enrijecido naquele momento - foi de Lauro César Muniz, que, em meio a um jantar, propôs a montagem de uma peça chamada *Os sete pecados capitais* (posteriormente se tornaria a *Feira*), com temas e abordagens bastante semelhantes às que haviam sido utilizadas pelo CPC:

A mesa se entusiasmou, inicialmente com tom de brincadeira, depois tomando rumo sério! Pecados do capitalismo! Sugestões ecoavam entre uma mastigada e outra: a agiotagem era um dos pecados, o suborno o outro, a propina, os marxistas falavam em imperialismo, lucro bancário, “mais-valia”! O vinho ajudava a entusiasmar as bocas caladas durante tanto tempo (MUNIZ, 2016, p.17).

O teatro, nesse sentido, deveria atingir as camadas populares, saindo dos círculos de artistas e intelectuais que geralmente frequentam os teatros. Por isso Boal faz um apelo nesse texto aos artistas: “deve-se agora buscar o povo” (2016, p.34). E ressalta que essa é a tarefa também de “toda a esquerda”:

Assim, o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral. [...] Não basta que o Teatro de Arena de São Paulo e outros poucos elencos se disponham a fazê-lo, como tem sempre feito: é necessário que toda esquerda o faça, e que o faça constantemente. Esse não é um trabalho fácil. Antigamente os Centros Populares de Cultura realizavam tarefas admiráveis no setor artístico e cultural: espetáculos, conferências, cursos, corais, alfabetização, cinema etc. Os reacionários, porém, escandalizaram-se com o fato de que também o povo gostava de teatro, gostava de aprender a ler etc. Os CPCs foram liquidados e os responsáveis por esse crime continuam no bem bom (BOAL, 2016, p.26).

Para além de questões vinculadas à acessibilidade teatral, o combate ao tipo de “teatro burguês” aparece também como o objetivo para a construção de uma arte que respondesse à altura do momento. É nesse mesmo período que Boal está engajado na Aliança Nacional Libertadora (ANL), e escreve uma dramaturgia/homenagem a Che Guevara que integra a Feira.

Sua primeira apresentação iria ocorrer no Teatro Ruth Escobar como ato de desobediência civil, após processo de censura. No entanto, a montagem é proibida e só por meio do contato e ajuda de Heleny Guariba, também militante guerrilheira e artista do Grupo de Teatro da Cidade (GTC de Santo André), a apresentação ocorre no Teatro de Alumínio em Santo André⁴³, palco que serviu para montagens de peças amadoras em anos anteriores para muitos atores engajados nas atividades do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos da região.

As ideias do CPC repercutem em anos posteriores e criam conexões com os momentos políticos seguintes. Os artistas participantes do CPC são em grande parte os mesmos engajados no *show Opinião*, um espetáculo de resistência contra o Golpe, montado ainda em 1964 envolvendo os nomes como Vianinha, Boal e Armando Costa, além da montagem que ocorreria em 1966 da peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de autoria do próprio Vianinha e Ferreira Gullar, com o grupo que levaria o mesmo nome do *show*. Além de suas concepções de teatro popular e de tipo “maniqueísta”- como afirmava Boal - que repercutem nas montagens de *Arena conta Zumbi* (1965) e, posteriormente, em *Arena conta Tiradentes* (1967), a conexão se dá também por meio do artista visual da Feira, Mário Gruber, que participa da exposição organizada pelo CPC de Santo André, além de Boal, responsável pelos Seminários de Dramaturgia vinculados ao próprio Sindicato dos Metalúrgicos da cidade.

A radicalidade do pensamento dos integrantes do CPC, a intenção de fazer um teatro para o povo e o eco de suas ideias durante os anos da ditadura militar brasileira permitem a explicitação de diversas contradições de seu projeto, que esbarram em limitações financeiras, políticas e também sociais para sua implementação em âmbito nacional. Sua origem reside justamente numa prática popular levada até as últimas consequências, vislumbrando mudanças significativas no cenário sócio-político para o rompimento com um modo de produção artística elitista, traduzindo-se não apenas em uma forma estética teatral específica, mas em uma forma de militância engajada.

⁴³ Essas informações aparecem em: SANTOS, Patrícia Freitas dos. E quem dá o pitaco? In: **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2016, p.236-237.

2 A CRÍTICA AO CPC EM MEADOS DA DÉCADA DE 1980 E À LINHA POLÍTICA DO PCB

Ao ter o CPC como objeto de estudo, torna-se praticamente impossível não se deparar com as críticas produzidas após a efervescência cultural dos anos de 1960. Isso porque elas denotam a importância da discussão sobre a produção artística e seu impacto na vida política do país, ao mesmo tempo em que ajudam na compreensão sobre as problemáticas existentes nas concepções nacionalistas de intelectuais e artistas desse período, por meio do aprofundamento da pesquisa de suas vertentes políticas e filosóficas.

Dentre as principais críticas acerca da produção intelectual de Estavam Martins, um dos diretores do CPC, a de Marilena Chaui, em *Seminários*, da coleção *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* (1983)⁴⁴, ganha destaque pelo peso que a autora exerce no cenário político e intelectual. Neste texto, Chaui, de forma irônica, aproxima o integrante do CPC de um herói que tenta “salvar” o povo: “o artista do CPC é e não é ‘povo’ - não é ‘povo’ como indica a visão do seu público; e é ‘povo’ porque é vanguarda do herói do exército de libertação popular e nacional” (p. 92).

Além de Chaui, outros autores pesquisam o CPC neste mesmo período: Antonio Augusto Arantes, *O que é cultura popular* (1981), Edécio Mostaço, com *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* (1982), Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves com *Cultura e Participação nos anos 60* (1982), José Arrabal e Mariângela Alves de Lima com *Teatro-Seu Demônio é um Beato* (1983), Renato Ortiz com *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (1985), Waldenyr Caldas com *O que todo cidadão precisa saber* (1986), Marcos Ayala e Maria Ayala com *Cultura Popular no Brasil* (1987). Essas publicações da década de 1980 resgatam a experiência do CPC, a maior parte delas com uma postura crítica e, ainda que elaboradas de forma muito distinta, no geral, trazem uma abordagem sobre seus aspectos populistas e nacionalistas ou mesmo questionam a legitimidade do caráter popular da produção do CPC e a validação de suas ideias.

A recuperação da produção cultural da década de 1960 também ocorre em um período anterior por meio de Heloísa B. de Hollanda com *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70* - resultado de sua tese de doutorado, com primeira publicação em 1979 - e *Ideologia da Cultura Brasileira – Pontos de partida para uma revisão histórica* (1977), de

⁴⁴ Antes da publicação de *Seminários*(1983), Marilena Chaui escreve *Notas sobre cultura popular* no periódico *Arte em Revista* (n.3), de 1980, em que a autora apresenta análise semelhante sobre o CPC da UNE.

Carlos Guilherme Mota. Este último procura aproximar a produção ideológica do CPC com a produção intelectual do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

É possível encontrar aspectos comuns entre esses textos, que criticam fundamentalmente as noções nacionalistas e populistas do CPC, além de questionarem seu aspecto “revolucionário”, sobretudo a partir dos conceitos de “cultura popular”, “cultura do povo” e “cultural popular revolucionária” presentes no *Anteprojeto do manifesto do CPC* (1962), de Carlos Estevam Martins.

Mais para frente deve-se tratar desses três conceitos e da repercussão do *Anteprojeto*, escrito por Estevam Martins. Mas, antes disso, faz-se necessário ressaltar o momento histórico em que essas críticas são escritas. É possível afirmar que dialogam, ainda que indiretamente, com um período de efervescência política, marcado pelas greves do ABC paulista de 1978-1979, que são determinantes para o fim do período que marca a ditadura brasileira, culminando tanto na criação do Partido dos Trabalhadores (PT - 1980) como na Central Única dos Trabalhadores (CUT - 1983).

Ainda que os trabalhos acadêmicos não tivessem como objeto de pesquisa as greves do ABCD, ou mesmo o período que as antecede, é perceptível que foram contaminados com as discussões políticas mais latentes do final da década de 1970 e início de 1980, que pressionavam a esquerda política a uma postura crítica às posições stalinistas que marcaram o movimento operário em anos anteriores.

Não à toa que parte desses trabalhos se dirijam às resoluções do PCB como aquelas que expressam uma linha oportunista, de conciliação de classes, por sua aliança com a burguesia brasileira⁴⁵. Esse tipo de denúncia, porém, não necessariamente culmina em uma defesa política progressista, ou de adesão ao socialismo. Tratava-se mais de um balanço crítico sobre a década de 1960, cuja produção cultural ganhara uma aparência revolucionária, ao mesmo tempo em que se tornara imbuída de contradições, cada vez mais incapaz de enfrentar os problemas políticos mais profundos.

⁴⁵ As concepções políticas de Augusto Boal - ainda se tratando da prática do Teatro de Arena - são aproximadas, por exemplo, por Edécio Mostaço, às formulações teóricas isebianas, assim como à linha política do PCB (1982, p.46). A mesma interpretação ocorre também para a análise da produção do CPC. Carlos Guilherme Mota, que chega à idêntica conclusão com relação as ideias desenvolvidas no interior do CPC, caracteriza o pensamento marxista dos anos de 1950 e de boa parte dos anos de 1960 como “[...] sendas do stalinismo”, por “[...] projetar nos diagnósticos sobre a realidade brasileira a visão da ‘história em etapas’ a serem cumpridas necessariamente (daí a necessidade, previamente, da revolução burguesa), e veiculando na atuação concreta as premissas do nacionalismo[...]” (1978, p.156).

Algumas dessas produções intelectuais recorrem aos “aspectos ideológicos”⁴⁶ que marcaram o período histórico de existência do CPC como método de análise. Por identificarem no nacional-desenvolvimentismo e na linha política partidária hegemônica do movimento operário dos anos de 1960 a responsabilidade de erros políticos, cujas consequências são trágicas nos anos posteriores, confrontam a produção cultural do CPC com os erros do PCB deste período, que são ressaltados na constatação, por parte desses autores, da incapacidade do CPC de se comunicar com as massas ou de ser a expressão de uma transformação social efetiva. Nesse sentido, é significativo que a crítica deste período se dirija à própria esquerda política, que, nos anos de 1980, já não aparece mais para muitos como parte da própria esquerda.

A crítica sobre a prática e opções estéticas do CPC estão presentes em vários desses textos, que ressaltam a “culpa” do integrante do CPC em “não ser o povo”. Edécio Mostaço, sobre isso, escreve: “nada mais adequado do que amargar um sentimento de culpa por não ter nascido numa favela, no interior do sertão, não ter mãos sujas de graxa” (1982, p. 62). Assim como ele, Heloísa Buarque de Hollanda, compartilha de posição semelhante ao analisar as poesias populistas dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, de autores como Oscar Niemeyer, Fernando Mandas Viana e Paulo Mendes. A autora afirma que o poeta abre mão da linguagem poética, que compreende ser seu “único engajamento possível”, e faz isso “a favor de um mimetismo que não consegue realizar”, o que resulta em uma “poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática” (1980, p. 26).

Mostaço e Hollanda destacam em seus respectivos trabalhos a distância entre o artista do CPC e o “povo”, tentando demonstrar as dificuldades de seus integrantes em alcançar as massas. Sobre essa distância, escreve também Marilena Chaui, em sua obra *Seminários* (1983), se referindo ao anteprojeto do manifesto escrito por Carlos Estevam Martins:

Essa expressão talvez seja a mais significativa do Manifesto – “optar por ser povo”. Os artistas do CPC não optaram por aquilo que outros, cristãos, costumam chamar de “comunidade de destino”, isto é, a partilha da existência em comum numa prática construída em comum, tanto assim que a arte do povo é caracterizada pelo anonimato do artista. Optaram por ser a vanguarda do povo, condutores, dirigentes, educadores. Por isso, é significativo que no texto, quando intervém o artista da elite, sua intervenção se dê sob forma da crítica e da discussão, enquanto a única aparição de uma “voz popular” se dá para que o homem do povo pergunte ao artista revolucionário: “o que sou eu?” (p.91).

⁴⁶ Exemplo marcante é a pesquisa de Edécio Mostaço, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, em que o autor explicita sua necessidade de ir ao encontro das “questões ideológicas” que envolvem as artes cênicas. Na introdução de seu livro, afirma que o objetivo de seu trabalho é “esboçar um trecho sobre a história política no teatro” (1982, p.14).

Os autores referidos destacam no CPC seu caráter elitizado, e não popular - como defendiam seus próprios integrantes. Baseados no pensamento filosófico de Walter Benjamin (sobretudo a obra *O autor como produtor*) e sobre sua concepção sobre a arte no contexto da produção capitalista, alguns autores chegam à conclusão de que a produção do CPC não pode ser denominada como revolucionária, na medida em que não havia uma revolução das técnicas para a produção de suas obras.

Mostaço, por exemplo, afirma que o CPC opta por utilizar “[...] formas populares consideradas alienadas [...], lubrificando-as com os necessários traços revolucionários” (1982, p.63). Enquanto Heloísa Buarque escreve que “[...] a poesia populista não desempenha, apesar de seu propósito explicitamente engajado, função revolucionária” (2004, p.32).

As obras de Walter Benjamin tornam-se referência para esses intelectuais que medem a “eficácia revolucionária” de uma obra artística não por sua autopromoção, ou simplesmente pelo desejo pelo fim do sistema capitalista, e sim pela técnica que a produz:

Benjamin demonstra que o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literalmente correta. [...] A função política de uma obra - sua eficácia revolucionária - não deve, então, ser procurada então nas imprecisões que dirige ao sistema ou em sua autopromoção como obra de transposição social, mas, antes, na técnica que a produz - na conformação ou não dessas técnicas às relações literárias de produção estabelecida (HOLLANDA, 2004, p.31-32).

Mostaço cita um trecho de uma conferência de Benjamin denominada *O autor como produtor* (1934), em que afirma não ser possível “existir uma obra revolucionária se esta não for fruto também de uma revolução dentro do seu próprio fazer” (apud 1982, p.63). Ou então Lúcia Santaella, que, em seu texto *Convergências* (1986), a partir de um estudo sobre a produção literária brasileira de vanguarda e apoiada no pensamento benjaminiano, em seu subcapítulo intitulado *Criação e Revolução no Aparato Produtivo da Linguagem*, defende a ideia de que:

[...] não há mudanças nos conteúdos de uma linguagem sem a revolução nos modos de formar, estruturar essa linguagem. Contudo, essas revoluções na estrutura de uma linguagem só se consumam substancialmente, isto é, no limite, quando são transformados os meios de produção dessa linguagem. É em razão disso que, para Benjamin, a tarefa do artista não é apenas a de fazer uso crítico-criativo dos novos meios técnicos de produção de linguagem, mas também a de transformar os modos de produção artística mais antigos (SANTAELLA, 1986, p.112).

A crítica ao CPC dessas autoras e autores refere-se muito ao alcance das formas populares, sua relação com o público e a eficácia de sua comunicação, que vão além de uma

autodenominação revolucionária. Porém, apesar de serem estas questões centrais para a compreensão do que foi o projeto de cultura popular do CPC, as análises, de forma geral, se limitam a considerar apenas critérios relacionados às questões como: a acessibilidade do público a obra artística, sua estética popular e seus agentes produtores.

Porém, o fato de uma obra teatral ser popular, não garante que esta seja uma obra revolucionária. Em outras palavras, o fato de uma obra artística ser produzida pelo “povo”, ou de acesso ao “povo”, ou de estética “popular” não garante que ela seja revolucionária nem em seu conteúdo e nem em sua forma. Variadas são as questões que se apresentam para a avaliação do caráter revolucionário da arte e que vão muito além das discussões que envolvem a produção artística.

Mostaço, por exemplo, defende que a problemática “revolucionária” havia sido solucionada pela prática do MCP, em Pernambuco, relacionando o “alcance ao povo” como “desvios” cometidos pelo CPC:

O que levou o MCP a não cometer os mesmos desvios, ou melhor dizendo, a não cometer todos os desvios e vícios advindos da prática cepecista foi a presença de Paulo Freire, pedagogo responsável por uma revolução copernicana dos métodos de alfabetização popular (MOSTAÇO, 1982, p.64).

A produção do MCP, de forma geral, muito mais conectada com as questões agrárias e, portanto, do campesinato, não estavam em oposição ao projeto do CPC, muito pelo contrário. Paulo Freire, ao adotar um método de alfabetização voltado para as camadas populares queria o mesmo que os artistas do CPC ao se empenharem em um projeto de cultura para as massas, de transformação da sociedade por vias educacionais e artísticas. Não é possível afirmar que o MCP deva ter se tornado mais popular que o CPC apenas pelo fato do MCP ter um método pedagógico mais “responsável”, quando o método, no fundo, permanece o mesmo, na medida em que a conscientização do povo traduz-se como uma etapa para mudanças estruturais sistêmicas. Ou seja, quando o projeto artístico e educacional de mudança da consciência das massas pretende antecipar a própria revolução social pretendida.

Em *Pedagogia do Oprimido*, uma das principais obras de Paulo Freire, seu autor explicita sua definição pedagógica e seu método de trabalho:

Pedagogia do oprimido: aquela que tem de ser forjada com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de sua recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto da reflexão dos oprimidos, de que resultará seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará (1987, p.20).

No caso do MCP, Roberto Schwarz afirma que esse nasce de uma finalidade eleitoral, de alfabetizar as massas para o voto, na medida em que no ano de sua criação, 50% da população brasileira era analfabeta e impedida, portanto, de votar (2001, p.18). Além disso, está intimamente ligado a um programa de “inspiração cristã e reformistas, e sua teoria tinha o centro da ‘promoção do homem’”⁴⁷.

A tendência “cristã” e “reformista” de que trata Schwarz, de fato, não foi um impedimento para que o método de alfabetização de adultos de Paulo Freire ultrapassasse barreiras políticas, tornando-se famoso no Brasil e ao redor do mundo, permitindo o camponês e, de uma forma geral, o oprimido, de se tornar sujeito de sua própria história no que concerne ao conhecimento de si e de seu universo político. É o que constata Schwarz sobre as finalidades do MCP: “entretanto entre seus efeitos sobre a cultura e sua forma estabelecidas, a profundidade do MCP era maior. A começar pelo método de Paulo Freire, de alfabetização de adultos, que foi desenvolvido nessa oportunidade”⁴⁸.

No entanto é preciso constatar que o método de Paulo Freire se distancia da concepção materialista que conclui a necessidade da existência de uma vanguarda proletária, cuja libertação não é vista por meio de um processo de “reflexão” dos oprimidos, mas da mudança da estrutura social a qual se sobrepõe.

Essa mudança de estrutura social é vista sob o prisma do Partido Comunista Brasileiro, em sua origem, como a superação do sistema vigente. Seu método, a priori, baseia-se no centralismo-democrático leninista, que é a expressão de seu pensamento político acerca do papel da vanguarda militante nessa tarefa histórica. Por isso, nesse aspecto, em particular, o método de Paulo Freire distancia-se da concepção partidária defendida no seio do PC nesse mesmo período, e de forma geral, da vanguarda comunista.

Isso não significa que a prática de Paulo Freire não tenha se traduzido e ainda se traduza em uma ação militante, mas faz-se necessário destacar a importância da diferenciação de seu método e do método do PC na década de 1960, ao mesmo tempo, em que se constata uma aproximação de pensamento político presente no seio do MCP e do CPC da UNE, com relação ao seu trabalho de conscientização popular.

2.1 A linha política do PCB “anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática”

⁴⁷ SCHWARZ, 2001, p.18.

⁴⁸ Ibid.

José Paulo Netto, na apresentação do livro *Breve história do PCB*, escrito por José Antonio Segatto, publicado em 1981, faz algumas ressalvas sobre o perigo de um academicismo “confortável” de oposição do período dos anos de 1980, que o autor compreende ser “frequentemente tão radical quanto inofensivo” (p.10), na medida em que:

A redescoberta da figura do trabalhador, exilado do horizonte dos pesquisadores, acompanhou-se, naturalmente, de sequelas derivadas de largo jejum da intelectualidade mais jovem face aos verdadeiros e decisivos problemas da realidade. Aspectos epidérmicos e folclóricos da vida operária foram tomados como essenciais. A amnésia social fez sentir o seu peso: fenômenos que só se explicam na perspectiva da continuidade histórica foram apreendidos com a hipostasia da sua inedificidade (vs., as novas lutas sindicais). Foi como se, de repente, os jovens intelectuais, em plena rua, se encontrassem pela primeira vez com o proletariado, constatando que não se tratava de uma ficção teórica (NETTO, 1981, p. 11).

As considerações de Netto são relevantes para uma análise mais apurada da produção acadêmica dos anos de 1980 e nos atenta para os aspectos reacionários de algumas de suas tendências. Porém, essa reflexão vem acompanhada do declínio da influência do PCB no movimento operário e estudantil e isso devido à sua incapacidade de responder aos anseios da massa dos trabalhadores e de se tornar um real instrumento de luta em anos posteriores contra a ditadura brasileira, marcada em 1968 por seu período mais duro com a emissão e aplicação do Ato Institucional nº5 (AI-5)⁴⁹ e a perseguição, tortura e execução de sua própria vanguarda militante.

É justamente na década de 1980 que surgem, portanto, diversas produções sobre a história do PCB, muitas delas com aspectos semelhantes, exaltando a importância do Partido no movimento operário brasileiro, retomando sua história e tradição na luta de classes. Algumas das principais publicações são: *Ensaio histórico e políticos* (1979), coleção de cinco ensaios de 1929 a 1945 de Astrojildo Pereira, *PCB: Vinte anos de Política (1958-1979)* (1980), *Breve história do PCB* (1981), *Os objetivos dos comunistas* (1983), *O PCB* (1982), *Contribuição à história do PCB* (1984), de Nelson Werneck Sodré, *Declaração sobre a Política do Partido Comunista Brasileiro* e *A luta de classes no Brasil e o PCB* (1981). Além de publicações de Santo André: *Reforma nacional-democrática e contra-reforma: a política do PCB no coração paulista*, de Cândido Vieitez, publicado em 1999, mas escrito em 1986, *Cultura dos*

⁴⁹ O Ato Institucional nº5 (AI-5) foi o mais duro dos decretos emitidos durante o regime da Ditadura Militar brasileira, após o Golpe de 1964, permitindo, dentre outras coisas, o fechamento do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas de vários Estados, além de aplicar a censura prévia da produção artística de forma mais intensa do que a que ocorria em um período anterior, proibir as reuniões políticas sem autorização da polícia, facilitar a prisão e a tortura de dirigentes políticos e de, na prática, servir como instrumento de perseguição a vanguarda militante de esquerda.

trabalhadores e crise política: Estudos sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, de Thimoteo Camacho, apresentada como sua dissertação de mestrado em 1987, mas publicado apenas em 1999, e *9 de Novembro de 1947: A Vitória dos Candidatos de Prestes*, de Ademir Medici, também publicada neste mesmo ano. Sendo as três obras parte da coleção *A Cultura e os Trabalhadores*.

No caso particular do CPC de Santo André - e que será tratado com mais profundidade em um capítulo mais à frente nesse trabalho - Cândido Vieitez afirma que o PC não centralizava ou controlava suas ações, mas havia um interesse por parte dos militantes em uma aproximação de setores médios da sociedade, pequenos proprietários e profissionais liberais, para a própria “[...] renovação dos quadros do Partido” (1999, p. 73).

Esse método de construção do Partido, de tentar ganhar no seio do meio estudantil, intelectual e artístico aqueles que deveriam ser seus futuros dirigentes, não é aplicado apenas em Santo André, mas pelo conjunto do PCB. Essa ideia, segundo Vinhas, está associada à sua política de converter o Partido em um instrumento poderoso do ponto de vista quantitativo e organizativo, tanto quanto para intensificação voltada ao trabalho ideológico (1982, p.183-184). O CPC em Santo André se mostra, inclusive, como uma dessas fontes capazes de garantir o “trabalho ideológico” do Partido.

A tática política utilizada pelo PCB, de trazer para suas fileiras artistas e intelectuais, não se traduz necessariamente em uma política formulada por fora do Partido, ou seja, de uma política cuja construção de um programa depende da formulação teórica de intelectuais, mas a tática pode ser compreendida como um meio de ampliar a difusão de sua linha política, aproveitando o alcance e popularidade de determinadas personalidades, bem como de seu alcance entre os trabalhadores e setores da juventude.

Nos anos de 1960, a militância do PCB é um polo de grande atratividade para setores médios da sociedade, sobretudo a intelectualidade e artistas que se posicionam contra as desigualdades econômicas e sociais, a pobreza, a fome, as políticas de dominação imperialista, dentre outros, e que são levados ao engajamento político. Isso se deve em grande parte à ocupação da direção no movimento dos trabalhadores, como ocorre em Santo André, em que o Partido, segundo Camacho, dirige o Sindicato dos Metalúrgicos, bem como o Sindicato dos Têxteis e Sindicato dos Químicos, sendo esses os três principais sindicatos do município (1999, p.112-113).

Junto a isso, há o impacto da Revolução Cubana em 1959 em toda América Latina, aumentando a adesão às ideias anticapitalistas, anti-imperialistas e de luta pelo socialismo e

consequentemente aumentando as fileiras do próprio Partido Comunista Brasileiro. Segundo Sodré, entre 1960-1964, o Partido chega a ter 50.000 filiados (1984, p.15).

Há uma influência, de forma geral, portanto, das ideias do PCB no pensamento dos artistas que procuravam engajamento na luta política. Porém, seu programa político não apresentava de fato os ideais comunistas (como traz a caracterização em seu próprio nome), e se distanciavam cada vez mais do programa da Internacional Comunista, e, portanto, das ideias originárias do pensamento marxista, expressos em sua fundação.

Segundo o historiador Pierre Broué, o PC brasileiro se filia a Internacional Comunista a partir de seu 4º Congresso, com a presença do delegado Antônio Canelas (um ex-anarquista que adere ao Partido), concentrando-se no debate sobre a política de frente única (2007, p.329), no contexto de eminência fascista em diversos países. O Partido Comunista Brasileiro (cuja fundação ocorre em 1922, denominado como Partido Comunista do Brasil) adere nesse processo às vinte e uma condições expressas no documento do terceiro congresso da Internacional Comunista que, dentre outras medidas, incluía a aplicação do método do centralismo-democrático nos PCs, a partir da composição de membros disciplinados e ativos, capazes de aplicar na prática um programa comunista.

Os quatro primeiros congressos da *Comintern* ocorrem sob direção de Grigori Zinoviev como Secretário do Comitê Executivo, ainda com Vladimir Lenin em vida. Seu terceiro e quarto congressos expressam a defesa da tática da frente única como parte de necessidades concretas do proletariado contra os ataques de setores reacionários. Sua política não se traduzia simplesmente em uma unidade, em que o programa comunista devesse ser adaptado ou modificado a uma linha comum. Essa tática, no caso da luta anti-imperialista, levava à luta e defesa de direitos democráticos, sem se perder do horizonte a luta internacionalista do proletariado.

No contexto dos anos 1960, a Internacional Comunista havia sido dissolvida, assim como as principais ideias de seus primeiros quatro congressos. O PCB, nesse período, baseia sua linha política na teoria de desenvolvimento econômico de Josef Stalin, e em sua tática de aplicação em países subdesenvolvidos, cujas medidas correspondem à formulação de um programa nacional e popular, em desacordo com seus princípios originários.

A chamada *Declaração de Março* (1958)⁵⁰, por exemplo, documento que forneceu a

⁵⁰ A Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro, ou a chamada *Declaração de Março* explicava: “Como decorrência da exploração imperialista norte-americana e da permanência do monopólio da terra, a sociedade brasileira está submetida, na etapa atual da história, há duas contradições fundamentais. A primeira é a contradição entre a nação e o imperialismo norte-americano e seus agentes internos. A segunda é a contradição entre as forças produtivas em desenvolvimento e as relações de produção semifeudais na agricultura. O

base teórica à *Resolução do V Congresso* de 1960, perpassa o período de existência do CPC, e tem como um dos principais eixos políticos a política de frente única do proletariado com a burguesia nacional, baseado na defesa de um desenvolvimento independente e progressista do Brasil em oposição ao imperialismo.

A *Declaração* baseia-se no argumento segundo o qual o proletariado e a burguesia possam ter o mesmo objetivo, o que também aparece em sua resolução congressual: “O proletariado e a burguesia se aliam em torno do objetivo comum de lutar por um desenvolvimento independente e progressista contra o imperialismo norte-americano” (RESOLUÇÃO... 1980, p.16), e conclui que, embora explorado pela burguesia, “[...] é do interesse do proletariado aliar-se a ela, uma vez que sofre mais do atraso do país e da exploração imperialista do que do desenvolvimento capitalista”⁵¹.

A síntese da linha política adotada pela *Resolução do V Congresso* é a luta “[...] anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática”⁵² e torna-se a base de aliança do proletariado brasileiro com setores da burguesia nacional. Nesse sentido, o V Congresso está fundamentado na resolução de que primeiro, em uma etapa inicial, é necessário aliar-se à burguesia para garantir o desenvolvimento industrial brasileiro, para em um estágio posterior ser possível a superação do capitalismo.

Ao longo do século XX, no seio do movimento operário, esse tipo de argumentação ficou associado à teoria “etapista”, conhecida como uma política revisionista, tornando-se a base de pensamento da ala menchevique na União Soviética. No caso brasileiro, esse pensamento político, expresso em um dos principais documentos da história do PCB, parte do pressuposto de que as forças produtivas não haviam alcançado seu máximo desenvolvimento e que por isso deveria ser realizada a fase de desenvolvimento burguês no Brasil, na medida em que o país ainda era marcado em grande medida por seus traços feudais. Esse pensamento etapista estava vinculado ao ideal nacional-desenvolvimentista, que sustentava a justificativa de uma aliança com a burguesia nacional.

O V Congresso expressa que a contradição antagônica do proletariado e da burguesia não exige “[...] solução radical e completa na atual etapa da Revolução, uma vez que na atual etapa do País, não há condições para transformações socialistas e imediatas”

desenvolvimento econômico e social do Brasil torna necessária a solução dessas duas contradições fundamentais. [...] A sociedade brasileira encerra também a contradição entre o proletariado e a burguesia, que se expressa nas suas várias formas da luta de classes entre operários e capitalistas. Mas esta contradição não exige solução radical na etapa atual. Nas condições presentes do nosso país, o desenvolvimento capitalista corresponde aos interesses do proletariado e de todo o povo” (DECLARAÇÃO..., 1980, p.12-13).

⁵¹ RESOLUÇÃO... 1980, p.16.

⁵² Ibid., p.48.

(RESOLUÇÃO...1980, p.48), e por isso conclui que a única etapa possível seja a luta “[...] anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática”⁵³.

A conclusão de que “[...] não há condições para transformações socialistas imediatas”⁵⁴, associada a uma visão etapista da revolução e que se traduziu ao longo da história do movimento operário como o revisionismo da teoria marxista, aparece no PCB com uma roupagem nacionalista, que se apresenta também como progressista no que diz respeito a defesa das riquezas nacionais, do monopólio estatal da extração, refino e o transporte do petróleo, por exemplo, mas, de outro lado, de aliança ao capital estrangeiro, na medida em que a burguesia nacional está a ele subordinada.

No caso do PCB, Edgar Carone defende uma “nova” teoria para a dialética, a qual descreve como “dialética de opostos”, e que se traduz não em compreender a dialética como um método para a análise da sociedade, mas como método para unir os interesses do proletariado com os da burguesia. Ao combater o “dogmatismo dos princípios”, acaba aproximando a linha política do V Congresso daquilo que denomina como “posição marxista correta”. Isso faz com que o autor enxergue na Resolução um combate a limitações do próprio Partido, e não como um revisionismo do marxismo:

O mérito principal da linha geral aprovada no V Congresso consiste em que supera ambas as limitações - a dogmatização dos princípios e o oportunismo afastado dos princípios-, as quais, na sua dialética de opostos, alimentam-se mutuamente. E, por isso mesmo, a linha geral do V Congresso permite combater estas limitações, não a partir de uma contra a outra, mas contrapondo-se simultaneamente a uma e outra, a partir de uma posição marxista correta (CARONE, 1982, p. 230).

Na mesma linha, Moisés Vinhas parece fazer coro com a ideia de que não havia “[...] condições para transformações socialistas imediatas” (RESOLUÇÃO...1980, p.48) ao tratar como menor a questão da conciliação de classes expressa na política de unidade do Partido, utilizando-se da justificativa de que era defendido “[...] um conjunto de reformas econômicas e políticas” (VINHAS, 1982, p.183). Vinhas parece não enxergar na aliança com a burguesia nacional os limites para a aprovação e manutenção dessas mesmas reformas defendidas:

Quanto à contradição antagônica entre burguesia e proletariado, a “Resolução” de 1960 considera que não há no país condições para transformações socialistas imediatas, e que ela não exige solução radical na “atual etapa histórica”. Por outro lado, reconhece ser viável a obtenção de um conjunto de reformas econômicas e políticas ainda “nos quadros do atual regime” (VINHAS, 1982, p. 183).

⁵³ RESOLUÇÃO...1980, p.48.

⁵⁴ Ibid.

Ainda que Karl Marx e Friedrich Engels, os principais formuladores do socialismo científico, não tenham, pelas limitações de seu tempo, se debruçado no estudo sobre o capitalismo em sua era imperialista, caracterizado pela formação dos trustes, do grande desenvolvimento dos monopólios industriais na Alemanha, a máxima “trabalhadores de todo mundo, uni-vos”, formulada na efervescência da Primavera dos Povos em 1848, já continha o germe do internacionalismo da luta de classes, que muitas décadas depois seria enterrado pelos stalinistas. É Vladimir Lenin que, em *Imperialismo, fase superior do capitalismo* (1916), escreve sobre a formação dos monopólios e a concentração do capital em poucas mãos e que acaba atentando para a divisão internacional de países desenvolvidos e de países que nunca iriam se desenvolver a partir da divisão capitalista do mercado internacional.

A teoria etapista, além de estar presente nos principais documentos do PCB, também aparece nas declarações de um de seus mais famosos dirigentes, Luís Carlos Prestes, que ao fazer um balanço da linha congressual do Partido e de sua atuação no movimento operário após o XX Congresso do Partido da União Soviética - em que são delatados os crimes cometidos por Joseph Stálin por meio de Nikita Khrushchev - não deixa de reiterar sua visão política sobre como deve funcionar o “desenvolvimento histórico brasileiro”:

Tudo isso nos impossibilitou de compreender, em conclusão, que o processo da revolução brasileira não podia ser o da imediata liquidação do regime econômico-social existente, mas o da gradual acumulação de reformas profundas e consequentes dentro do próprio regime atual, chegando até às transformações radicais exigidas pelo desenvolvimento histórico brasileiro até a sua presente etapa [...] (PRESTES, 1980, p. 31-32).

A constatação por grande parte dos quadros do Partido de que não havia “[...] condições para transformações socialistas imediatas” (RESOLUÇÃO...1980, p.48) não é novidade no seio do movimento operário do século XX, e já havia sido combatida por diferentes revolucionários. Rosa Luxemburgo, por exemplo, membro do Partido Social Democrata da Alemanha uma das fundadoras da Liga Espartaquista (1916) e do Partido Comunista Alemão (1919), em sua obra *Reforma ou Revolução* (1900) denomina como oportunista as ideias de Eduard Bernstein, que, ao defender as políticas de créditos para a regulamentação da economia alemã e ao crer que a produção anárquica capitalista não apontava para sua derrocada, acabara concluindo ser desnecessária a defesa do socialismo⁵⁵. Ou então, Leon Trotsky, que formula a lei do desenvolvimento desigual e combinado, e defende a ideia de uma revolução socialista

⁵⁵ Ver as primeiras partes do primeiro capítulo: *O método oportunista e A adaptação do capitalismo* (1999, p. 21-40)

mesmo em casos como o da Rússia, que combinava o regime semifeudal com a moderna indústria ocidental, no contexto em que o capitalismo já assumia sua fase madura em países avançados. Por isso, Trotsky critica a teoria do *Socialismo em um único país* (1924), defendida por Josef Stalin e Nikolai Bukharin, e a opõe à luta por uma revolução socialista e internacional:

A divisão mundial do trabalho, a subordinação da indústria soviética à técnica estrangeira, a dependência das formas produtivas dos países avançados em relação às matérias primas asiáticas, etc, tornam impossível a construção de uma sociedade socialista autônoma e isolada em qualquer região do mundo.

A teoria de Stalin-Bukhárin não só opõe, mecanicamente, e a despeito de toda a experiência das revoluções russas, a revolução democrática à revolução socialista, como separa a revolução nacional da revolução internacional.

Colocando diante das revoluções dos países atrasados a tarefa de instaurar o regime irrealizável da ditadura democrática, oposta à ditadura do proletariado, essa teoria cria ilusões e ficções políticas, paralisa a luta do proletariado do Oriente pelo poder e retarda a vitória das revoluções coloniais (TROTSKY, 1979, p. 140).

Nessa perspectiva, as teorias defendidas nos documentos do PCB nos anos de 1950 e 1960 não têm um viés anticapitalista, pelo contrário, apontam para a necessidade de uma revolução burguesa no Brasil, como etapa para seu desenvolvimento industrial em nível nacional. Negava-se, portanto, as teorias revolucionárias internacionalistas, que apontavam há mais de meio século para a necessidade do socialismo inclusive em países de economia atrasada, cujo exemplo mais marcante é a Rússia. Sobre isso, Ricardo Antunes, em sua obra *O continente do labor*, aponta:

Os anos que antecederam o Golpe Militar de 1964 foram marcados por muita resistência e pela eclosão de inúmeras greves gerais, com perfil acentuadamente político, desencadeadas sobretudo durante o governo João Goulart (1961-1964), o principal herdeiro e seguidos de Getúlio Vargas. Mas é preciso lembrar que o movimento operário e sindical pré-1964, sob a condução principal do PCB, pautou-se por uma concepção reformista que aceitava a política de alianças entre movimento operário e os setores considerados nacionalistas da burguesia brasileira. Cabe apontar também que, de maneira frequente, as bases operárias vinculadas ao PCB transbordavam o espaço dado pelo projeto nacional-desenvolvimentista. E foram essas bases estruturadas prioritariamente nas empresas estatais, como ferroviárias e portuárias, que protagonizaram a forte atuação sindical e política do período anterior ao Golpe (2011, p.26).

A partir do trecho de Antunes, é possível pensar que as conquistas do movimento operário não se deram por causa das direções e lideranças políticas nacional-desenvolvimentistas, mas apesar delas. Ou seja, foi a radicalização da base do meio operário a responsável em garantir mudanças significativas no campo sindical, e não exatamente a condução do próprio PCB.

Todas essas questões de fundo político ajudam a compreender o que foi o CPC e seu

projeto de cultura popular para as massas, mesmo que a produção do CPC tenha se realizado fora da centralidade do Partido. Ainda assim, é preciso levar em consideração que a esmagadora maioria do CPC era membro do PCB ou então, ao menos, simpatizante de suas posições políticas⁵⁶. Este não é um dado secundário, e demonstra a grandiosidade da influência do PCB nos movimentos culturais deste período.

2.2 A relação da linha política do PCB na produção artística do CPC e as influências do zhdanovismo

Ainda que o processo de “desestalinização” tenha sido um marco crítico na história do Partido, em que ocorrem, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956, as denúncias feitas por Nikita Khrushchov sobre os crimes de torturas brutais cometidos por Josef Stalin⁵⁷, isso nada garante a adoção por parte de seus dirigentes à teoria revolucionária e nem por parte dos artistas o abandono das ideias stalinistas no campo da arte.

Marcelo Ridenti em seu livro denominado *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* (2014), com primeira publicação no ano 2000, tenta demonstrar por meio de entrevistas com artistas e intelectuais ligados ao Partido que não havia, a partir dos anos de 1950, uma imposição por parte de dirigentes e quadros comunistas a produções artísticas como um todo. Sobre isso, em entrevista, Leandro Konder, professor, e membro do Comitê Cultural do PCB durante os anos de 1960, conta:

No Rio de Janeiro, no início dos anos 1960, o Comitê Cultural do PCB não impunha regras às atividades artísticas dos comunistas. Havia respeito à autonomia dos movimentos artísticos marcados diferencialmente pelo ideário comunista. De modo que seria equivocado supor, por exemplo, que as ideias dos militantes e simpatizantes do PCB no interior do CPC da UNE expressassem posições do Partido (2014, p.56-57).

⁵⁶ Na pesquisa de Julián Boal, consta que, dos principais nomes do CPC, apenas Cacá Diegues e Arnaldo Jabor eram membros da Ação Popular, o restante dos membros indicava filiação ao Partido Comunista Brasileiro (2000, p.33). Mas, em entrevista para Jalusa Barcellos, Cacá Diegues conta que nunca foi da AP: “Não, não cheguei a ser da AP. Eu até ajudei a fundar a AP, participei das reuniões, mas nunca entrei [...]” (1994, p.44).

⁵⁷ Em seu discurso, dentre outras coisas, Khrushchov revelou que um total de 139 membros e candidatos a membro do Comitê Central eleitos no XVII Congresso em 1934, 98 – ou seja, 70% – foram fuzilados. E ainda declarou que os detidos eram submetidos a torturas brutais, e só confessaram “todos os tipos de crimes graves e inverossímeis” quando “não eram mais capazes de tolerar as torturas bárbaras”. Ver: WOODS, Alan. **Comunistas contra Stálin: o massacre de uma geração**- Prefácio ao Livro. Publicado em: 16 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.marxismo.org.br/content/comunistas-contra-stalin-o-massacre-de-uma-geracao-prefacio-ao-livro/>. Acesso em: 20 de mar de 2019.

Konder foi também um dos principais introdutores e defensores da obra de György Lukács no Brasil, e demonstra sua divergência com relação as concepções artísticas e culturais do CPC:

A ideia do Comitê Cultural era preservar uma certa disponibilidade para lidar com a cultura nas suas mais diversas formas, nos mais diversos níveis. Então, o projeto do CPC era específico de um grupo de comunistas, que nós respeitávamos, mas que estava desenvolvendo um trabalho peculiar, em relação ao qual eu tive algumas divergências. [...] O CPC nasceu muito sectário. O documento pragmático de autoria do Carlos Estevam Martins, era um negócio meio aterrador, aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte popular revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror. Posteriormente, o CPC na prática foi retificando a linha, mas eu sempre fiquei preso àquela primeira imagem. Então, eu discutia com o Vianinha e ele e dizia: “Você está com essa mania de Luckás” (2014, p.56-57).

Além dele, o escritor Jorge Amado, filiado ao PCB até 1955, defende ideia semelhante, e aponta a “desestalinização” como marco importante na mudança de postura dos dirigentes do Partido: “Episódios como esse, de arbitrariedade e desrespeito no trato com os artistas e intelectuais (e outros militantes também), foram frequentes na história do PCB nos anos e 1950, mas não ouvi nada parecido sobre o Partido após a desestalinização” (2014, p.51).

Partindo-se do pressuposto de que o PCB não controlava a produção artística do CPC, consolidou-se a ideia de que sua produção não pudesse se aproximar das teses para a arte e a cultura defendidas pelo regime stalinista. Ridenti, por exemplo, defende que após os anos de 1950, a versão zhdanovista⁵⁸ é ausentada da área cultural, dando espaço para uma produção mais autônoma. Assim como ele, Roberto Schwarz, na introdução do livro de Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil* (1996) - cuja pesquisa se debruça sobre o teatro épico moderno brasileiro - ao comentar o trabalho da autora, parece considerar um erro que as análises sobre o CPC considerem suas produções uma “encarnação do espírito de Stalin”:

Deixando de lado a direita, que não tinha mesmo por que gostar de um trabalho de esquerda, houve o arrependimento dos próprios cepecistas, que acompanharam com autocrítica e tudo o recuo do Partido Comunista, o qual nunca apreciara a arte moderna e agora procurava se distanciar da subversão. Houve também a militância concretista, que sublinhava a diferença entre a sua inovação ‘rigorosa’(?) e o populismo regressivo dos poetas do Violão de Rua. Quanto a isso, a ousadia da experimentação formal que Iná identifica no teatro cepecista lança uma luz surpreendente no debate, e seria bem interessante que um espírito desprevenido da nova geração o examinasse de mais perto. E houve enfim a inesperada reação da intelectualidade que viria a ser o PT e que, parte por anticomunismo, parte por catolicismo, parte por ouvir os concretistas e parte por uma espécie de purismo melindroso no trato da cultura popular fez do CPC

⁵⁸ Referência a política de Andrei Zhdanov, quem em 1946 instaura a *Doutrina Zhdanov* na União Soviética, responsável por censurar obras consideradas “formalistas”, “burguesas” e “individualistas”, que não condiziam com sua concepção de “arte proletária”.

e de suas iniciativas a encarnação mesma do espírito de Stalin (SCHWARZ, 1996, p. 15).

Se é verdade, por um lado, que a produção do CPC não era centralizada e controlada por quadros dirigentes do Partido, por outro, as ideias zhdanovistas sobre o papel da arte e do artista ainda estavam enraizadas em suas produções. Isso não significa que a produção do CPC fosse a “encarnação do espírito de Stalin”, como atenta a crítica de Schwarz, mas é possível pensar que os fundamentos teóricos presentes no regime soviético dos anos de 1930 também estivessem presentes, de certa forma, na formulação cultural do CPC, ainda que sua produção não fosse subordinada ao controle do Partido, na medida em que a influência zhdanovista não se prende apenas à aspectos formais, mas se estrutura em um pensamento mais geral sobre a arte e a cultura.

Andrei Zhdanov, um dos principais defensores do realismo-socialista para as artes, em seu discurso realizado no Congresso dos Escritores Soviéticos, de 1934, já sob governo stalinista, afirma:

Camarada Stalin desnudou as próprias raízes de nossas dificuldades e deficiências. Elas resultam do fato que nosso trabalho organizacional prático não acompanha o nível que é exigido pela linha política do Partido, às exigências que o Segundo Plano Quinquenal nos confronta. É por isso que o 17º Congresso do Partido nos define a urgente tarefa de aumentar nosso trabalho organizacional para que ele chegue ao nível dessas enormes tarefas políticas que estamos encarando. Sob a liderança do camarada Stalin, o Partido está organizando as massas para uma luta pela liquidação final dos elementos capitalistas, para superar os resquícios capitalistas na vida econômica e na consciência do povo, a fim de completar a reconstrução técnica da economia nacional. **Superar os resquícios capitalistas na consciência do povo implica em lutar contra todo resquício de influência burguesa sobre o proletariado**, contra a debilidade, contra a vadiagem, contra dissoluções pequeno-burguesas e individualismo, contra qualquer atitude de corrupção e desonestidade para com a propriedade pública (ZHDANOV, 2018, p.97, grifo nosso).

Nesse trecho de seu discurso ao Congresso que tratava, dentre outras coisas, das questões culturais para o regime soviético, Zhdanov defende a superação do “resquício capitalistas na consciência do povo”⁵⁹, o que implica, no campo da cultura e da arte, uma luta contra as influências dessa classe na produção artística.

Para Zhdanov, o resquício da cultura burguesa deveria ser combatido e extirpado da produção da União Soviética. Para ele, a URSS não vivia um momento de transição ao socialismo, mas considerava que o regime socialista já havia sido alcançado, mesmo que não tivesse sido instaurado em outros países. Sua concepção, a princípio, de combate ao regime

⁵⁹ ZHDANOV, 2018, p.97.

burguês, o leva a combater toda e qualquer expressão, no campo da arte, que se pareça “individualista”, relacionada a “vadiagem”, às ideias pequeno-burguesas etc.

No caso do CPC, em um contexto político distinto ao da URSS, não deixa de haver um combate às ideias e expressões artísticas da própria burguesia. Vianinha, em seu texto *Repertório do CPC*, escrito possivelmente entre 1962 e 1963, escreve:

A ação política - baseada em categorias ideológicas - inspira ações e nas ações conscientiza o povo. A artística - baseada nas mesmas categorias - conscientiza e na conscientização aprimorará as ações. **O povo quer de nós, acima de tudo, que vencamos em seu nome, a batalha artística da burguesia - fazendo do proletariado o público para a melhor arte** (VIANNA F., 2016, p.198, grifo nosso).

Por meio da arte popular, o CPC se propõe a tarefa de, segundo as palavras de Vianinha, vencer a “batalha artística da burguesia”; ou seja, vencer no campo da cultura e da arte, a ideologia burguesa, predominante na sociedade. Vencer a batalhar, nesse caso, é fazer o proletariado ter acesso a uma arte, cuja função está vinculada a sua própria conscientização política, a que considera “a melhor arte”.

Nesse caso em específico, a discussão sobre o CPC não se baseia apenas na questão de se fazer ou não uma determinada obra ou produção artística que combata os princípios burgueses, o individualismo, a “meritocracia” ou outros traços característicos ideológicos dessa classe, mas trata de um projeto político para a arte e a cultura de forma ampla, uma “batalha” contra a arte burguesa em nível nacional.

Ainda no Congresso de 1934, Zhdanov descreve a cultura e arte burguesa, sobretudo no campo da literatura, da seguinte maneira:

Características da decadência e declínio da cultura burguesa são as orgias de misticismo e superstição, a paixão por pornografia. Os “personagens ilustres” da cultura burguesa - daquela literatura burguesa que vendeu caneta ao capital - são agora ladrões, detetives policiais, prostitutas, brigões (ZHDANOV, 2018, p.100).

Zhdanov constata que a cultura burguesa vive sua “decadência” e “desintegração” (2018, p.99), porque o regime capitalista está, em sua época, em decadência. Como solução de superação dessa problemática no âmbito cultural, chega à conclusão de que o proletariado precisa “forjar um exército de seus escritores”⁶⁰ inclusive em países capitalistas. Chega a escrever, citando Stalin, que os escritores devam ser “engenheiros da alma humana” e baseia-se na ideia de que o artista deva representar a realidade de forma fidedigna, não apenas em sua

⁶⁰ ZHDANOV, 2018, p.100.

“realidade objetiva”, mas em seu “desenvolvimento revolucionário”⁶¹.

A definição de “engenheiros da alma humana” significa, para Zhdanov, lutar “ativamente por cultura [...], por qualidade de produção”⁶², no entanto, sabe-se que a luta cultural desencadeou, no âmbito político, a perseguição àqueles artistas que não se encaixavam na caracterização proletária e revolucionária do regime soviético. A base de seu pensamento que descarta a cultura burguesa e não o regime burguês propriamente dito, além de sua concepção artística utilitarista, que trata a arte necessariamente como um processo de conscientização das massas de trabalhadores, abre brechas para um combate político real contra àqueles que se aproximam da chamada arte ou cultura burguesa de alguma forma.

Além de se colocar na batalha contra a cultura burguesa, o CPC também pretende forjar sua própria cultura e arte, que seja popular e que conscientize as massas de seu sentido revolucionário. No chamado *Anteprojeto do Manifesto do CPC*⁶³ (1962), Carlos Estevam Martins não defende qualquer arte revolucionária, mas uma arte revolucionária de caráter popular, que possa servir de instrumento de libertação espiritual do povo brasileiro: “[...] não podemos ser vítimas das ilusões que convertem as obras dos artistas brasileiros em doces instrumentos de dominação, em lugar de serem, como deveriam ser, as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo” (MARTINS, 1979, p. 69).

O conceito de “arte popular revolucionária” é caracterizado por Estevam da seguinte maneira:

Para nós, tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo (MARTINS, 1979, p. 72-73).

O *Anteprojeto* separa a arte em três categorias: arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária, e defende que a primeira é um “produto das comunidades economicamente atrasadas” (MARTINS, 1979, p. 72), enquanto a segunda é caracterizada como aquela que distancia os produtores de seu público, que se tornam “meros consumidores”:

A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente

⁶¹ ZHDANOV, 2008, p.101.

⁶² Ibid., p.103.

⁶³ O nome do documento, segundo Miliandre Garcia Souza (2007, p. 10), aparece em sua primeira edição como um artigo chamado *Por uma arte popular revolucionária*, sendo conhecido, posteriormente, como *Manifesto do CPC*.

atrasadas e floresce, de preferência, no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e públicos vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar de dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como devido também ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado do seu público o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. A arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC, de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo (MARTINS, 1979, p. 72).

A “arte popular revolucionária” se propõe a superar tanto a forma artística popular (arte do povo), que Estevam considera atrasada, por ser um produto das “comunidades economicamente atrasadas”, quanto a divisão de trabalho que se impõe a produção artística entre o artista profissional e seu público nos centros urbanos desenvolvidos. A pretensão da “arte popular revolucionária” só pode ser feita por um artista consciente de sua posição na luta de classes e deve servir a um propósito político também revolucionário. Combate-se, nesse sentido, a arte considerada “burguesa”, “alienante”, desprovida de valores revolucionários.

Difícil afirmar quais seriam os critérios estéticos específicos que seriam utilizados por Estevam Martins para uma denominação mais precisa acerca de uma arte popular revolucionária, inclusive pela ausência de exemplos concretos no campo da arte presentes ao logo de seu *Anteprojeto*⁶⁴. No entanto, é possível pensar que o modelo de arte popular revolucionária fosse o do próprio CPC e de sua própria produção artística, combatendo, dentre outras produções, a da arte empresarial, o “teatro burguês” associado ao Teatro Brasileiro de Comédia, além das formas estadunidenses, vinculadas à chamada “cultura de massa”.

A aproximação que é possível ser feita do CPC com o zhdanovismo se dá por meio do combate à cultura e arte burguesas, tanto quanto a formação de uma nova cultura, essa sim, correspondente aos interesses do povo. No entanto, o combate à burguesia nacional não ocorre

⁶⁴ Apesar da ausência de exemplos concretos de cultura e arte populares e revolucionárias no *Anteprojeto*, em seu livro, *A Questão da Cultura Popular*, Estevam Martins cita a poesia de cordel de Felix de Athayde denominada *As extraordinárias aventuras de Zé formiguinha, o homem que engoliu o navio* como exemplo de “força criadora da cultura popular” (p.1963, p.62). Sobre isso, o autor escreve: “Para levar o leitor a compreender o estado atual da espoliação e a necessidade da revolta contra a opressão, Felix de Athayde não perde tempo com lenga-lengas demagógicas ou com o canto melífluo e falsamente adjetivado tão comum nos poetas políticos brasileiros: ele parte para as aventuras hilariantes e elucidativas de Zé Formiguinha, personagem que não é outra coisa senão a reprodução de todas as figuras essenciais à mitologia popular brasileira. [...] o processo criador nesta obra de Felix de Athayde consistiu em transformar o herói popular em herói revolucionário, conferindo às formas de ser e agir do primeiro o caráter próprio ao segundo” (p.62-63).

em nível político - como demonstrado nesse capítulo - por parte da militância partidária do PCB. O que se propunha era a aliança com a burguesia nacional, vislumbrando-se um desenvolvimento industrial e a aplicação de reformas.

Em outras palavras, pretendia-se o combate à cultura e arte burguesa, sem o combate real contra essa mesma classe. O combate deveria se realizar em nível ideológico contra a dominação burguesa, sem que a estrutura social a qual está submetida fosse totalmente modificada. Ainda que se utilizasse as caracterizações “revolucionária” e “popular” para a designação de uma cultura progressista, por parte do CPC, seus alicerces teóricos ainda estavam submetidos, politicamente, à linha etapista de desenvolvimento histórico da luta do proletariado, bem como alinhado ao nacionalismo de aliança a burguesia. A linha de combate ideológico não incluía uma luta do CPC, por exemplo, pela expropriação de empresas, de rádio, de televisão, a estatização de teatros etc., mas, para seu trabalho de mudança de consciência das massas, fundamentava-se nas teorias e bandeiras do próprio PCB.

A cultura popular, para Estevam Martins, deveria ser “[...] 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” (1963, p. 30). Ou seja, o autor do *Anteprojeto* compreende que o CPC deve ter a responsabilidade de ajudar a formular o “conjunto teórico-prático” que vai garantir a formação de uma “cultura popular revolucionária”, capaz de “co-determinar” a tomada do poder.

No entanto, a formação de uma cultura nova, popular e revolucionária, deveria ser consolidada antes da tomada do poder, na medida em que a “tomada do poder” não estava em seu horizonte político. Seria preciso forjar uma nova cultura, capaz de conscientizar as massas, para que essa estivesse preparada para sua tarefa histórica. E essa conscientização seria justamente tarefa do próprio CPC.

A formação de uma cultura popular, aos moldes do CPC, se assemelha à definição de cultura proletária defendida no regime stalinista na União Soviética. Isso não significa que o CPC produzisse peças teatrais e outras produções exatamente aos moldes do realismo-socialista soviético, e nem mesmo estava vinculado a um governo cuja política cultural fosse a padronização das artes sob um determinado modelo estético. No entanto, no que diz respeito ao método de pensar a arte e cultura e sua utilidade política, o CPC se aproxima do zhdanovismo e transforma a arte num instrumento de conscientização e politização tomando como base ideias correspondentes àquelas defendidas pelo regime stalinista, o que, de certa forma, reflete-se em sua produção artística.

Para o CPC, isso significa representar o povo, seus conflitos políticos, a cultura popular brasileira e combater os traços culturais estadunidenses, que seriam importados pelo imperialismo. É o que faz criticar àquele que “[...] diz que não gosta de samba, e acha um rock uma beleza”⁶⁵, como afirma a canção *João da Silva ou O Falso Nacionalista*, de Billy Blanco, do disco *O Povo Canta* do CPC, ou então a letra da canção *Subdesenvolvido*, uma das faixas mais famosas do CPC presente no mesmo disco e apresentada no CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, em que se afirma:

[...] O povo brasileiro embora pense/ Dance cante como americano/ Não come como americano/ Não bebe como americano [...] Isso é muito importante/ Pois difere o brasileiro dos demais/ Personalidade, personalidade, personalidade/ sem igual/ Porém/ Subdesenvolvido⁶⁶

A ideia de forjar uma cultura baseada no povo brasileiro, consolidando uma cultura dos oprimidos, antecede uma revolução política e social no país e um modelo de conscientização das massas é tomado como caminho viável para o fortalecimento de políticas nacionalistas, anti-imperialistas, cujo horizonte socialista é tomado como distante.

Essa concepção política aparece, por exemplo, no *Auto do Relatório* do CPC, umas das peças que tinha como objetivo apresentar por meio de cenas teatrais as atividades do CPC (seus “relatórios”) e seus objetivos políticos ao público. A peça é apresentada em comemoração ao 25º aniversário da UNE e é feita com fragmentos de citações de autores do próprio CPC, canções, poesias dos *Cadernos do Povo*, dentre outros.

Uma das que aparece em cena é a personagem Soviético, que é quem deseja fazer uma peça teatral e que aparece ridicularizada em cena, grunhindo e defendendo ideias absurdas como a morte de “meninhas de olhas azuis” nas peças comunistas, tomando como base sua concepção sobre a estética do realismo-socialista. Nessa parte da cena, o Soviético conversa com um cubano, que é na verdade Fidel Castro, quem expressa acordo com seu discurso:

Soviet. (grunhindo) Camaradas, recebi um telegrama do “poponka” Kruchove que critica nossa última peça. Desde quando meninas dos olhos azuis escapam com vida de peça comunista? Tem que ser devorada todinha, todinha. Realismo socialista, camaradas. Realismo. Realismo. Não é isso, Fidel Castro?
Cubano. Como no, camarada? Como no? Cuba sí, ianque no (AUTO...p.10).

⁶⁵ Centro Popular de Cultura - O Povo Canta (Disco). Disponível em: <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/pcanta.pdf>. Acesso em: 10 de mar. 2020.

⁶⁶ Ibid.

Aparentemente, essa é apenas uma crítica ao realismo-socialista e a forma de compreensão artística do governo da União Soviética, mas na cena, o defensor do realismo-socialista é caracterizado como aquele que quer mudar o mundo de forma imediata, como diz o coro: “hoje”, “agora”. Com isso, procura ser radical em suas propostas, matando burgueses, padres e defendendo o amor livre (como é apresentado na fala do próprio Soviético):

C.5. E a propriedade privada? Temos que massacrá-la, esfarinha-la...
C.1. Ouçam camaradas: matar burguês
Coro. Hoje/ Agora.
C1. Sem consolação,/ Estripar coração,/ Com facão,/ Com facão,/Afiadão./
Mundo novo./ Mundo novo.
Coro. Hoje./ Agora./ Mundo novo para o povo./ Grr... Grr... (todos voltam a escrever)
Soviético. Bom. Muito Bom. A peça não está sectária. No fundamental agrado. Tem padre morto, padrão estripado, amor livre... Vamos para a apresentação. O povo nos espera (AUTO...p.11).

O realismo-socialista é descrito, na peça, como medida radical extrema contra a burguesia, em busca imediata da mudança do sistema; no entanto, o realismo-socialista, na prática, foi justamente o oposto disso, ligado, no campo artístico, muito mais à moral religiosa da Igreja e da família do que sua liquidação, assim como o governo soviético sob o stalinismo se apresentou pela manutenção de governos burgueses em países vizinhos, tanto quanto a proibição das relações homossexuais, além da proibição do aborto, dificultou o divórcio realizado pelas mulheres, atacou as liberdades democráticas, dentre outras medidas, que nada se aproximavam da propaganda do “amor livre”⁶⁷.

Nesse sentido, a descrição sugerida, ainda que aponte para uma imagem real no que concerne ao autoritarismo do regime soviético e ridicularize a sua forma de conceber a arte, fazendo com que o CPC se distancie do realismo-socialista soviético, faz isso por meio de uma caracterização que não corresponde ao que foi seu regime político e sua estética para as artes. Isso faz com que a personagem Soviético não se torne ridícula frente ao público por defender governos burgueses, por impor barreiras ao “amor livre”, por defender a moral religiosa, por

⁶⁷ Segundo Wendy Goldman, um Código completo do Casamento, da Família e da Tutela foi ratificado pelo Comitê Executivo Central do Soviete, em outubro de 1918, um ano depois da Revolução de 1917. O novo Código varreu séculos de domínio patriarcal e eclesiástico e firmou uma nova doutrina baseada em direitos individuais e igualdade de gênero (2014, p.69-70): “Antes da Revolução, a lei russa reconhecia o direito de cada religião controlar o casamento e o divórcio de acordo com suas próprias leis, e incorporava esse direito à lei estatal. [...] De acordo com a lei, a esposa devia obediência completa a seu marido. Era obrigada a viver com ele, adotar seu nome e assumir sua posição social” (p.70). E com a lei de junho de 1936, sob o regime stalinista, há um retrocesso nos direitos das mulheres conquistados anos antes com o Código: “A lei proposta proibia o aborto a não ser que a saúde da mulher corresse perigo [...], qualquer um que forçasse uma mulher a fazer um aborto estava sujeito a dois anos de prisão [...] acabava com a prática onipresente do divórcio por carta postal [...] ele aumentava o preço do divórcio de 50 rublos, no primeiro divórcio, para 150 rublos no segundo e 300 rublos no terceiro” (p.382-383).

exemplo, mas justamente por querer acabar imediatamente com a ordem burguesa.

A aproximação entre as concepções artísticas e culturais entre o CPC e o zhdanovismo podem ser encontradas em alguns de seus documentos oficiais, textos críticos ou mesmo canções ou peças teatrais. O discurso que combate o realismo-socialista, como o apresentado na peça *o Auto do Relatório*, por exemplo, não pode ser tomado como absoluto quando o que se combate, de fato, é seu discurso político radicalizado - apresentado, em cena, pela personagem Soviético - enquanto o método que embasa a estética zhdanovista e seus fundamentos políticos são reproduzidos, pelo menos em partes pelo PCB em sua definição revolucionária na “luta anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática”, tanto quanto na formação de uma cultura popular nacional pelo CPC, integrada aos ideais de uma revolução gradual, em etapas.

O combate à arte e à cultura burguesas, no caso do CPC, toma forma também no combate à cultura estadunidense, assim como ao teatro empresarial, como é o caso do TBC. O trabalhador é comumente retratado em cena, bem como seus conflitos políticos. O subjetivismo ou o caráter psicológico da personagem é substituído por elementos cênicos que apresentem as suas determinações econômicas e sociais. E as temáticas das peças, mas também de sua produção como um todo, são sobre acontecimentos políticos, o imperialismo, a greve, a desigualdade social, a exploração por parte dos capitalistas, dentre outros. Os costumes e cultura estadunidense são tomados todos como reacionários, bem como operários que não aderem à luta política são retratados como “alienados”. O retrato do proletariado é traço marcante na produção do CPC da UNE, tanto quanto na do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André.

As características que marcam a produção artística e teórica do CPC são próximas do zhdanovismo e sua forma de combater a cultura burguesa, tomando como solução política a conscientização do povo. Isso não significa que sua produção não estivesse vinculada a ideias progressistas, tocando, por exemplo, em questões relacionadas a acessibilidade da maior parte do povo à produção teatral assim como a valorização da cultura local, frente à produção de grandes redes de televisão e de rádio. Mas vale ressaltar os pontos de proximidade entre o projeto do CPC, seus fundamentos teóricos e metodológicos para a cultura com a linha geral do PCB, assim como demonstrar que não houve um rompimento com zhdanovismo de forma total e definitiva.

3 A CULTURA POPULAR E A CULTURA PROLETÁRIA ASSOCIADAS AO CENTRO POPULAR DE CULTURA

Os termos cultura popular e cultura proletária, associados à prática e produção do Centro Popular de Cultura, ganham diversos significados. Às vezes parecem divergir e em outros momentos parecem ter sentido idêntico, denominando a mesma prática artística e militante. Torna-se uma necessidade, portanto, a investigação desses dois conceitos para uma compreensão mais precisa dos objetivos políticos centrais do CPC e do conjunto da literatura acerca da chamada cultura popular produzida nos anos de 1960.

A definição dos termos obviamente oferece perigos de generalizações e muitos são os contextos nos quais eles aparecem. No caso do CPC, a cultura popular está associada ao objetivo inicial de dialogar com o povo, com o intuito de mobilizá-lo para a luta política. Seu pensamento culmina com a experiência de um CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, pouco conhecido e de escassos registros históricos que resistiram ao Golpe de 1964, e que leva a ideia original do CPC às últimas consequências; ou seja, que leva a ideia de produção de uma cultura popular para as fábricas e sindicatos e à mobilização do meio operário.

Nesse último caso, em específico, o que era inicialmente uma militância engajada pela cultura popular também se torna uma luta pela formação de uma cultura proletária, ou ainda operária. Aqui o “povo” não tem mais o sentido de poder ser o trabalhador do campo, ou o intelectual, artista ou estudante de posicionamento político de esquerda, mas ganha um sentido mais restrito de classe, conferindo uma precisão maior aos objetivos centrais do CPC, do ponto de vista da luta revolucionária, uma vez que envolve diretamente a classe operária, considerada pela teoria marxista a principal responsável por cumprir a tarefa histórica de superação do regime capitalista.

Ao mesmo tempo, a aproximação da cultura popular com a cultura proletária também faz realçar as contradições quanto ao método do CPC, revelando a fragilidade de sua proximidade com relação ao acúmulo da produção teórica marxista, que era, aparentemente, a fonte de suas ideias.

Nesse capítulo, apresenta-se uma análise sucinta sobre a cultura popular para o CPC e seus desdobramentos no caso do CPC ligado à cidade operária de Santo André, sem que se ignore, com isso, o significado da utilização do termo em outros contextos. A discussão, portanto, apresentando-se em suas várias camadas, históricas, políticas e artísticas, não pretende ser esgotada de forma alguma nessa parte do trabalho, mas deve servir apenas como ponta de

lança para um pensamento mais atual acerca da cultura popular.

3.1 O conceito de cultura popular para o CPC do ponto de vista de Carlos Estevam Martins

O termo cultura popular pode apresentar significado diferente para cada um dos integrantes do CPC. No entanto, um dos autores que mais se debruça a investigar a cultura popular, no caso brasileiro, na década de 1960, é Carlos Estevam Martins, sociólogo e um dos presidentes do CPC da UNE. Além de ter um trabalho teórico mais amplo sobre o tema, as formulações de Martins servem de base para outros integrantes do CPC, que se engajam num projeto de cultura popular para o país, com propostas que estão muito além da produção artística individual.

Estevam Martins, não apenas o autor de o *Anteprojeto do Manifesto do CPC* (1962), mas também do livro *A questão da cultura popular* (1963), é, sem dúvida, um dos principais formuladores teóricos dentro do CPC. O sociólogo, ao formular a cultura a ser defendida pelo CPC, utiliza-se da teoria marxista fundamentada na divisão entre base (que em seu texto aparece como infraestrutura) e superestrutura para sustentar sua teoria acerca da cultura popular. Esse é um dos pensamentos presentes no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), do qual Estevam Martins era vinculado.

Em seu livro *A questão da cultura popular* (1963), o autor descreve a cultura popular como “[...] consciência que imediatamente desagua na ação política” (p.29). Para ele, a cultura popular parece estar em patamar elevado da simples cultura, por essa última apresentar-se em sua alienação no contexto capitalista. Nesse sentido, a cultura popular torna-se para o autor um instrumento político revolucionário, definida como “[...] 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”⁶⁸.

O sociólogo do CPC, em seu texto, opõe o termo cultura alienada tanto à cultura desalienada quanto à cultura popular. No entanto, ele diferencia essas duas últimas, na medida em que entende que a cultura desalienada seja limitada por não alcançar as camadas mais populares e por seus produtores não conseguirem “[...] ver que a cultura popular surge em atendimento a necessidades insatisfeitas pela cultura desalienada e opera numa dimensão da

⁶⁸ MARTINS, 1963, p.30.

realidade que é inacessível a esta última”⁶⁹. Esse papel é atribuído pelo autor à cultura popular, por compreender que essa sim, voltando-se à “infraestrutura” social, consegue atingir verdadeiramente as massas, travando uma luta real contra a cultura alienada.

A cultura desalienada, para o autor, não inclui um caráter militante real, na medida em que ainda é “fiel às regras do jogo cultural”, e não se volta à obtenção de fins extraculturais:

Em nenhum momento de sua luta contra a cultura alienada ela deixa de ser fiel às regras do jogo cultural, entre as quais está o princípio fundamental que considera os valores culturais como bens válidos e desejáveis por si mesmos. Estabelece assim expressa proibição quanto ao uso instrumental da cultura para obtenção de fins extraculturais (MARTINS, 1963, p.19).

A ideia de que a cultura desalienada não é de fato uma cultura militante e revolucionária, por não se voltar aos fins extraculturais e por não escapar às regras às quais a cultura está submetida, é reforçada em outro trecho de Estevam Martins, quando trata do pensamento da “esquerda culta”:

A esquerda culta está condenada a ter uma visão espontaneísta acerca do modo pelo qual os valores culturais podem levar as massas à ação política eficaz. Os artistas e intelectuais que militam nessa posição partem do pressuposto de que seu trabalho não deve nem pode obedecer a uma intenção política explícita. A seguir, consideram que a presença de qualquer intenção extra-cultural é de todo dispensável pois a obra cultura verdadeira, por sua capacidade de aproximação do real e retratá-lo, consegue refletir a vida e situar suas contradições até mesmo quando o produtor da obra lança-se ao trabalho partindo de um ponto de vista politicamente falso. A atuação das leis internas no mundo da cultura faz com que a obra autêntica reflita as contradições do real mesmo a contragosto de seu produtor (MARTINS, 1963, p.20-21).

Apesar de ressaltar a importância da produção da cultura desalienada, na medida em que essa se propõe a “[...] existir como cultura não falsificada”⁷⁰, Martins a critica ao fazer a defesa da cultura popular em detrimento da outra. A primeira, segundo o autor, se diferencia da segunda por não se restringir apenas a um modo de produção cultural, e adquirir, portanto, um sentido mais amplo, com finalidades extraculturais, que possam “[...] acelerar o processo histórico mediante a utilização de recursos culturais que possam ser aplicados de um modo culturalmente ilegítimo”⁷¹. É o que ele explica nesse trecho, ao contrapor a cultura desalienada à cultura popular:

A cultura desalienada admite, assim, que desempenha um papel revolucionário na

⁶⁹ MARTINS, 1963, p.18.

⁷⁰ Ibid., p.21.

⁷¹ Ibid., p.22.

sociedade pelo simples fato de existir como cultura não falsificada. **Afirma que seu sentido revolucionário não está na apresentação explícita de soluções para os problemas sociais, nem na formulação de palavras de ordem que signifiquem uma instigação direta para a prática política concreta e imediata.** Acredita, ao contrário, que seu papel revolucionário é satisfatoriamente desempenhado na medida em que ela reflete, de maneira não tendenciosa as relações do homem com o mundo e consigo mesmo e consegue reproduzir num quadro fiel os fatos e as estruturas possíveis de serem captadas pela razão e pela sensibilidade [...] (MARTINS, 1963, p.21, negrito nosso)

E logo em seguida continua:

Esse modo de ver é, sem dúvida, perfeitamente justo. Mas isso não quer dizer que não possa levar a posições inteiramente descabidas. **Uma delas consiste em pensar que as normas acima são válidas também para a cultura popular. É preciso ver, ao contrário, que a cultura popular traz consigo o seu próprio sentido e não pode ser reduzida a um tipo de produção cultural que, embora tenha sentido revolucionário e obedeça a critérios marxistas de constituição e funcionamento, não satisfaz aos objetivos específicos da cultura popular.** [...] É muito comum encontrar nos pronunciamentos desses artistas e intelectuais a idéia subjacente de que as relações entre a super e infra-estrutura se processam segundo uma harmonia pré-estabelecida. Supõem, quase sempre implicitamente, que o rigoroso cumprimento dos objetivos culturais a que se propõem garantem, por si só, a melhor repercussão possível sobre a infra-estrutura. **Quanto mais o produtor de cultura se mantiver adstrito às leis culturais mais eficazmente estará agindo sobre o que é extra cultural. Isso quer dizer que não acreditam na possibilidade (que é a própria razão de ser da cultura popular) de acelerar mais eficazmente o processo histórico mediante a utilização de recursos culturais que passam a ser aplicados de um modo culturalmente ilegítimo** (MARTINS, 1963, p.21-22, negrito nosso).

A finalidade extracultural da cultura popular apresentada pelo autor aparece como aquilo que deva levar a uma postura oposta àquela representada pela cultura desalienada. Isso significa que a cultura popular, ao contrário da desalienada, possa afirmar seu sentido revolucionário levantando palavras de ordem, como grifado acima, “[...] que signifiquem uma instigação direta para a prática política concreta e imediata” (MARTINS, 1963, p.21). Nesse caso, a cultura popular aparece como aquela que tem fins explicitamente militantes, extrapolando qualquer restrição que a faça estar vinculada a um “tipo de produção”, apenas.

Nessa divisão entre cultura desalienada e cultura popular, Martins também identifica como problemática o alcance de seu público. A primeira está condenada a um “[...] público geral”⁷², o que a torna “[...] idealmente, uma cultura para todos, universal”⁷³. Compreende com isso que “[...] se suas formulações não forem universalmente válidas, ela terá abandonado o ponto de vista da verdade e dá-se que aí a verdade tem um sentido distinto daquela que

⁷² MARTINS, 1963, p.24.

⁷³ Ibid.

caracteriza a cultura popular”⁷⁴. Por outro lado, para ele, essa última “lida apenas como verdades particulares, verdades relativas e objetivos políticos definidos”⁷⁵.

Em seguida, afirma que a cultura desalienada só pode cumprir seu objetivo, de “[...] atingir a verdade em sua globalidade”⁷⁶, se houver a condição de “[...] serem utilizados os instrumentos, altamente elaborados de apreensão, de conceituação e de expressão criados pelo progresso cultural da humanidade”⁷⁷. Ou seja, é preciso elevar o nível cultural do povo, para que esse tenha acesso ao que é produzido pelo que o autor chama de cultura desalienada. Eis porque Martins conclui que, nesse caso, para “[...] participar da cultura é preciso já estar na cultura”⁷⁸, o que reforça sua caracterização acerca do caráter elitista e limitado da chamada cultura desalienada, portanto.

Para essa problemática, Estevam Martins defende a produção da chamada cultura popular, que deva ser “[...] todas as atividades relativas à formação da consciência ativa das massas [...], tudo que a leva a percepção do movimento real da história como algo que se confunde com o seu destino”⁷⁹. Chega-se à conclusão de que o povo não possa ser incluído no processo exclusivamente vivido pela elite⁸⁰, por isso a necessidade da cultura popular, para que, a partir de uma mudança de consciência, o povo possa cumprir seu papel histórico.

A cultura popular, portanto, torna-se a responsável por modificar a consciência popular. Para o autor, ela se mostra como a única saída cultural possível: “Aí se vê perfeitamente de que modo a cultura popular representa a única saída possível para a contradição povo-cultura. **Ela constitui para o povo a cultura que ele pode e precisa ter, aqui e agora, dentro do estreito quadro de ordem social vigente**” (MARTINS, 1963, p.25, negrito nosso).

É, portanto, para solucionar o problema de falta de acesso do povo à cultura que a existência de uma cultura popular se justifica. Essa não é apenas feita para o povo, mas também é vista como uma cultura necessária, que o povo “precisa ter”. Nesse caso, a cultura é pensada como uma forma de educar as massas, tornando-se a expressão cultural de suas necessidades e lutas políticas.

3.2 O conceito de povo segundo Werneck Sodr e e seus desdobramentos na luta de classes

⁷⁴ MARTINS, 1963, p.24.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid., p.25.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid., p.30.

⁸⁰ Ibid., p.25.

O livro *Quem é o povo no Brasil?* (1962), de autoria de Nelson Werneck Sodré, é parte da coleção dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, publicada entre 1962-64, resultado de uma parceria entre Ênio Silveira, na época, diretor da Editora Civilização Brasileira, Álvaro Vieira Pinto, professor do ISEB, e o CPC da UNE. A coleção era famosa por levar em cada uma de suas edições um título contendo uma pergunta sobre questões políticas, econômicas, sociológicas e culturais envolvendo, sobretudo, o contexto brasileiro, como por exemplo: *Que são as ligas camponesas?* (1962), *Por que os ricos não fazem greve?* (1962), *Quem faz as leis no Brasil?* (1962), *O que é reforma agrária?* (1963), e *Como seria o Brasil socialista?* (1963).

Sodré, professor do ISEB e militante do Partido Comunista Brasileiro, nesse período em que escreve o livro, ao investigar o conceito “povo”, chega primeiro a defini-lo a partir da divisão de classes sociais, diferenciando os termos povo e população. Considera que o primeiro tem o mesmo significado que o segundo apenas na fase inicial da história humana, em que a divisão do trabalho é pautada por condições naturais (como o sexo e a idade), e não sociais (SODRÉ, 2019, p.32). A divisão entre esses dois conceitos, para o autor, aparece a partir do desenvolvimento histórico da sociedade em que surgem as classes sociais⁸¹. É somente a partir daí que Sodré identifica que a palavra povo se distancia de seu sentido genérico de população.

O autor chega a delimitar o povo por sua composição social e o identifica como o conjunto de determinadas classes, grupos e camadas⁸². Afirma, porém, sobre essa composição, que o povo não pode ser identificado com trabalhadores, apenas, ou os chamados “produtores de bens materiais”⁸³, mas o termo deve abranger “camadas muito variadas da população”, o que pode incluir “empregados, funcionários e intelectuais”⁸⁴.

Ao avançar sobre o conceito de povo, a partir de uma perspectiva histórica da luta de classes, o professor do ISEB chega à definição final do conceito: “[...] o conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive”⁸⁵. O que o leva a defender o uso do termo necessariamente conforme o papel político que esses determinados grupos, camaradas e classes adquirem historicamente. Em resumo, pode-se interpretar que Sodré não trata povo como um termo estático, mas como aquilo que depende da noção do que se considera ou não como força progressista em um determinado estágio do desenvolvimento das forças produtivas na história.

Após a definição do conceito de povo, Sodré apresenta em seu texto a ambivalência

⁸¹ SODRÉ, 2019, p.33.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid., p.30.

⁸⁴ Ibid., p.31.

⁸⁵ Ibid., p.35.

entre povo e nação. Identifica a classe dominante como uma classe minoritária que nem sempre representa a vontade do povo e a vontade nacional, mas que assume o discurso em prol da nação, muitas vezes, atendendo apenas aos seus próprios interesses⁸⁶.

Sustentado pela ideia de que, quando seus interesses são os mesmos de outros grupos e classes sociais, a classe dominante minoritária também pode ter um papel progressista, Sodré afirma que, nesse caso, pode-se considerar a classe dominante representante de uma nação⁸⁷. Ou seja, povo e nação misturam-se e tornam-se única e mesma coisa.

Mas, ao analisar a situação social do Brasil da década de 1960, o militante do PC detecta que os interesses da classe dominante não correspondem aos interesses nacionais e populares. Assim afirma: “Em política, como em cultura, só é nacional o que é popular. A política da classe dominante não é nacional, nem a sua cultura. Povo e nação não são a mesma coisa na fase atual brasileira [...]”⁸⁸.

Essa afirmação de Sodré não o leva a defender uma política contra a classe dominante, o que inclui a burguesia brasileira. Porque apesar de identificar os interesses antagônicos das classes sociais brasileiras, na fase histórica posterior à formação dos países de economia imperialista no contexto capitalista⁸⁹, ainda enxerga em parcela das classes dirigentes nacionais o seu papel progressista. O autor identifica o interesse nacional com o interesse popular: “[...] mesmo a alta burguesia tem ainda frações ligadas aos interesses brasileiros [...]”⁹⁰.

O problema principal da análise de Sodré não está em enxergar em parcela da classe dirigente brasileira interesses que correspondam, em determinados momentos, aos interesses da maioria do povo - é o que cita como resultante, por exemplo, a “[...] siderúrgica do Estado, ou de campanhas tempestuosas, como a de que surgiu o monopólio da exploração petrolífica”⁹¹, se referindo a campanha de O Petróleo é Nosso - mas está sobretudo em ter ilusões de que parcela nacionalista da classe dirigente brasileira (sobretudo a burguesia nacional) seja a responsável por determinar as mudanças econômicas e sociais necessárias para combater o imperialismo e seja ela própria a classe interessada nas “[...] tarefas progressistas e revolucionárias”⁹². É o que o leva a chegar à seguinte conclusão no capítulo II de seu texto

⁸⁶ SODRÉ, 2019, p.36.

⁸⁷ Ibid., p.37.

⁸⁸ Ibid., p.38.

⁸⁹ A tese de que o capitalismo passa por uma fase superior, a imperialista, a partir da formação da produção de monopólios, é escrita por Vladimir Lenin em janeiro-junho de 1916, e recebe publicação pela primeira vez em 1917 em Petrogrado pela Editora Párus, e depois em 1921 na revista *Kommunistícheski Internatsional*, nº18. Ver: Vladimir, L. **O imperialismo: fase superior do capitalismo**. São Paulo: Global Editora, 1982.

⁹⁰ SODRÉ, 2019, p.59.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid., p.62.

denominado *Conceito de povo no Brasil*:

Quais as classes sociais interessadas na gigantesca tarefa progressista e revolucionária com que nos defrontamos? Parte da alta, média e pequena burguesia, a parte de cada uma desligada de associações, compromisso ou subordinação ao imperialismo; o proletariado; o semi-proletariado e o campesinato, com participação ativa na medida da consciência política que apresentem os seus componentes (SODRÉ, 2019, p.62-63).

Sodré tem uma posição semelhante à apresentada na Resolução do V Congresso do PCB, ao considerar parte da burguesia brasileira como classe revolucionária. O autor não está apoiado na ideia de unidade contra o imperialismo, tendo em vista a independência de classe. Mas designa à própria burguesia a tarefa revolucionária, deixando o proletariado e o campesinato a ela subordinados. Nesse sentido, o combate contra o imperialismo, nesse caso, não se resume apenas à luta por direitos democráticos em ações comuns com setores progressistas, mas acaba na defesa e confiança da burguesia nacional, que acredita não poder mais “alijar o restante do povo” de suas conquistas:

O que diferencia a tarefa progressista de hoje das tarefas progressistas do passado é a amplitude de que se reveste sob as condições atuais. **O que a faz revolucionária, como em alguns casos do passado, mas não no Brasil, é que a transformação agora incluirá a substituição da classe dominante.** O que a torna específica do nosso tempo, na perspectiva geral do mundo, isto é, o que ela apresenta de novo, enquanto revolucionária, e peculiar ao caso brasileiro, mas também nos casos idênticos ao do Brasil, que os há, é que não se processará mais a simples substituição de uma minoria por outra minoria, apoiada esta, tácita ou conscientemente, pela maioria que, somada com aquela minoria, constitui eventualmente o povo. O novo, no processo político, está justamente em que a classe dominante minoritária, ou a associação de classes dominantes minoritárias- no caso, principalmente latifundiários e parte da alta burguesia- não será substituída por uma nova classe dominante minoritária, mas por todo o conjunto que compreende o povo. **Isto é: não será possível à parte da burguesia que se integra no povo realizar a revolução com o apoio de todo o povo e, conquistado o poder, alijar o restante do povo da participação dele. Em termos políticos: trata-se de uma revolução democrático-burguesa, mas de tipo novo, em que a componente burguesa não terá condições para monopolizar os proveitos da revolução.** As possibilidades de operar o desenvolvimento material e cultural do Brasil para proveito apenas da burguesia estão encerradas (SODRÉ, 2019, p. 64-65, grifo nosso, negrito nosso).

O que para isso, significaria cumprir as seguintes tarefas:

O estabelecimento de novas formas de produção, compatíveis com os interesses do povo brasileiro; significa derrotar o imperialismo, alijando sua espoliação econômica e ingerência política, e **integrar o latifúndio na economia de mercado, ampliando as relações capitalistas**; significa, politicamente, assegurar a manutenção das liberdades democráticas, como meio que permite a tomada de consciência e a organização das classes populares; significa impedir que a reação conflagre o País, julgando rigorosamente as tentativas libertadores; significa concretamente,

nacionalizar as empresas monopolistas estrangeiras, que drenam para o exterior a acumulação interna, as de serviços públicos, as de energia e transporte, as de mineração, as de comercialização dos produtos nacionais exportáveis, as de arrecadação da poupança nacional; significa a execução de uma ampla reforma agrária que assegure ao campesinato a propriedade privada da terra e lhe dê condições para organizar-se econômica e politicamente e para produzir e vender a produção [...]” (SODRÉ, 2019, p.61-62, negrito nosso).

Apesar de propor um programa político progressista que tire das mãos das grandes empresas estrangeiras o monopólio sobre a indústria e a economia brasileiras por meio de sua nacionalização e de propor uma ampla Reforma Agrária, também pretende, ao mesmo tempo, “[...] integrar o latifúndio na economia do mercado”, para “[...] ampliar as relações capitalistas”⁹³. Seu programa parte do pressuposto de que, no Brasil, não seja possível a substituição da classe dominante e que essa ideia tenha se concretizado de forma isolada, “[...] em alguns casos do passado”⁹⁴. O programa propõe um governo que seja comandado por representantes da burguesia nacionalista, em consonância com os interesses de todo o restante do povo. Se espera que, após uma revolução democrático-burguesa, mas de “tipo novo”, as classes dirigentes não consigam “[...] alijar o restante do povo da participação dele”⁹⁵. Sodré tem ilusões de que as classes dirigentes devam governar, pressionadas pelas demandas populares, aplicando todo o tipo de medida nacional progressista. O autor coloca nas mãos de parte da burguesia nacionalista os interesses populares e descarta, portanto, a possibilidade de uma revolução socialista no caso brasileiro. Isso faz com que descarte também inclusive o fato de que as classes dirigentes do Brasil, mesmo as de interesse nacional, possam estar alinhadas aos interesses imperialistas e tenham elas, sob determinadas pressões, mais receio dos interesses populares de seu próprio país do que da burguesia de países dominantes.

3.3 A crítica de Marilena Chaui ao *Anteprojeto do Manifesto do CPC* e aos *Cadernos do Povo* e suas raízes políticas

Marilena Chaui, no livro *Seminários* (1983), faz uma análise dos *Cadernos do Povo Brasileiro* e de algumas de suas principais publicações, dentre elas a de Werneck Sodré. Identifica que a noção de cultura popular do CPC, baseando-se nas formulações de Estevam Martins, está intimamente vinculada aos conceitos de povo e nação de Sodré.

A semelhança entre os dois autores de fato é acertada, se se observa que ambos baseiam-

⁹³ SODRÉ, 2019, p.62.

⁹⁴ Ibid., p.64.

⁹⁵ Ibid, p.65.

se na linha partidária do Partido Comunista Brasileiro, cuja resolução sintetizava-se na luta “[...] anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática”⁹⁶ – como demonstrado em um outro capítulo deste trabalho - e atribuíam à revolução brasileira um caráter etapista, substituindo o proletário pelo povo e alterando as táticas das primeiras resoluções da *Comintern* que visavam à tomada do poder pelo proletariado pela simples aliança com setores da burguesia nacional. Isso inclusive leva à noção, no caso do CPC, de que primeiro deva se consolidar uma cultura de tipo popular, capaz de conscientizar o povo, para numa etapa posterior ser possível a luta pelo socialismo.

Porém, a semelhança que observa Chauí entre Werneck Sodré e Estevam Martins não percorre essa análise política. A crítica é a de que ambos se propõem a serem a vanguarda do povo, por meio de um tom “indicativo” e “imperativo” (1983, p.84-85), os quais a autora considera autoritários, uma vez que nos *Cadernos* “[...] não falam os autores, mas as leis da história”⁹⁷ e o *Anteprojeto do Manifesto do CPC* segue esse mesmo método⁹⁸.

Chauí critica o fato de que nenhum dos *Cadernos* traz “[...] um único documento, um único depoimento (salvo o Julião⁹⁹ sobre as Ligas) onde o próprio povo fale, nem mesmo um único texto que pudesse ser considerado uma fala nacional”¹⁰⁰. E chega a afirmar que o conceito de povo e nação, da forma como se apresentam nos *Cadernos*, seriam uma abstração, porque o conceito não corresponde à realidade:

Os Cadernos constroem o popular e o nacional, embora tenham a pretensão de estarem a expô-los. Acontece aqui o que observei no primeiro seminário: um deslizamento do discurso que se apresenta como *sobre* o povo e a nação, torna-se *do* povo e *da* nação, porque discurso de suas vanguardas, e termina como discurso que *diz* o povo e *diz* a nação. Destinatários ausentes no texto que os representa, povo e nação são ideias, teses, axiomas e dogmas (CHAUI, 1983, p. 84).

Se é verdade, por um lado, que a voz popular não é apresentada por Sodré e por Martins, no uso de sua metodologia para descrever o conceito de povo, ao mesmo tempo, a ausência de discursos populares, por si só, não é a responsável por apresentar a contradição do texto. Inclusive porque a utilização de “depoimentos” populares na formulação de um texto para definição do que seja povo não garante uma definição acertada do conceito, além do que, o autor parte sempre de seu ponto de vista político, podendo selecionar apenas os “depoimentos”

⁹⁶ RESOLUÇÃO...1980, p.48.

⁹⁷ CHAUI, 1983, p.84.

⁹⁸ Ibid., p.85.

⁹⁹ A autora, nessa parte do texto, faz referência ao líder das Ligas Camponesas, Francisco Julião Arruda de Paula.

¹⁰⁰ Ibid., p.84.

que lhe interessam para a formulação de seu discurso, por exemplo, para fundamentar suas ideias e argumentações. O método de perguntar ao povo o que ele pensa, parte necessariamente do pressuposto que se saiba quem é o povo, na medida em que já se sabe a quem perguntar. Isso não apenas não resolve a investigação do conceito, como a anula desde o princípio.

É possível pensar que o problema dos textos de Sodré e Martins não seja o de não serem compatíveis com a realidade por não apresentarem as “vozes do povo”, mas seja justamente o de não descreverem a realidade e de tentarem encaixar a realidade em suas teorias. A partir disso é possível inferir que suas contradições residem no método de suas formulações políticas e culturais, que vão além da ausência de “depoimentos” do povo.

A autora de *Seminários*, porém, não se atém somente a essa questão metodológica, e vai mais a fundo na descrição dos *Cadernos* e do *Anteprojeto*, e identifica um tom forçoso na maneira como a “vanguarda consciente” do CPC pretende que o povo cumpra as leis da história:

Quando entram no campo da história, os Cadernos operam com sequências temporais empíricas às quais são imputados fins determinados pelas leis científicas e objetivas da história, sem que os autores nos digam quais são e como atuam essas leis. Quando entram no campo sociológico, operam com distinções e dicotomias imóveis que redundam na formação de grupos de oposições entre as qualidades positivas do povo-nação, estado-revolução e as negativas do antipovo-antinação, antiestado-contrarevolução, qualidades que são atribuídas por acréscimo ou por privação de um dos lados da oposição. Quando entram no campo da política, apresentam a ação de modo normativo, como dever-ser que se realiza graças à consciência da vanguarda e à conscientização do povo-nação por ela. Enquanto a atividade dos adversários beira sempre a conspiração ou obedece à uma lógica de interesses capitalistas que pode ser estancada pela tomada do Estado pelo povo-nação, estes têm sua ação determinada por um conjunto de postulados e regras teóricas, oferecidas pela vanguarda. Isso dá à maioria dos Cadernos um tom peculiar, que reencontramos no Manifesto do CPC, isto é a colagem de dois postulados que, por serem postulados, são incompatíveis: a necessidade incontornável das leis da história e da prática consciente da vanguarda revolucionária que força o povo-nação a cumprir tais leis (CHAUI, 1983, p.85).

Ainda em um trecho anterior, Marilena Chaui chega a descrever a forma como o povo é apresentado nos *Cadernos* como sendo, ao mesmo tempo, objeto e destinatário do discurso¹⁰¹. Enquanto objeto, o povo é apresentado como “[...] inconsciente, alienado, passivo, desorganizado, em suma, figura acabada da falsa consciência carecendo por isso de uma vanguarda que o oriente e conduza”¹⁰². Já na qualidade de vanguarda, é tido como sujeito do “[...] conhecimento, da ação, da decisão prática”¹⁰³.

Para a filósofa em questão, a dicotomia apresentada entre popular e vanguarda, que

¹⁰¹ CHAUI, 1983, p.83.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid.

seria, em outras palavras, a mesma dicotomia entre a alienação e a racionalidade, respectivamente, ou entre a falsa consciência e o conhecimento científico, “[...] se realiza no campo da *Aufklärung*, no qual os avanços das luzes do mundo, isto é, o progresso, depende da ação pedagógica de quem as possui”¹⁰⁴. Em outras palavras, Chaui atribui qualidades iluministas aos autores dos *Cadernos* e aos integrantes do CPC, na medida em que esses se colocam na função de iluminar o povo, que é visto como aquele desprovido de luz e, portanto, de saberes.

Porém, ao investigar a raiz teórica dos *Cadernos* e do *Anteprojetos* e a origem de sua vertente de pensamento cujas características predominantes são aproximadas à corrente filosófica iluminista, a autora, logo no parágrafo seguinte, cita o jovem Karl Marx e sua aproximação com Ludwig Feuerbach, e Vladimir Lenin, em *Que Fazer?*, como os grandes responsáveis teóricos das noções infundadas dos dois autores Pcbistas:

Postulada a alienação popular, está postulada também a conscientização vanguardista, sem que, no entanto, os autores se dêem ao trabalho de explicitar a necessidade dessa relação que lhes parece óbvia e que, na realidade, foi responsável pela representação do “povo”. Em boa medida, os *Cadernos* permanecem fiéis à concepção feuerbachiana do jovem Marx (“a teoria penetra na matéria passiva”) e a da consciência vinda de fora do Lênin de *Que fazer?* (CHAUI, 1983, p.83).

O problema central dos *Cadernos* e do CPC aparecem para Marilena Chaui como um problema de fundo teórico acerca das concepções marxistas e leninistas sobre a vanguarda. A autora critica o tom imperativo, dirigente e vanguardista dos textos brasileiros tendo como perspectiva política uma visão que combata as concepções de Lenin, em *Que Fazer?*, quando este atenta para o perigo do puro espontaneísmo das massas operárias e da responsabilidade de sua vanguarda em apontar soluções políticas que ultrapassassem as reivindicações meramente econômicas. Assim, o erro do PC brasileiro e de seus representantes culturais é identificado pela autora como o erro do próprio Lenin, ao construir o Partido Operário Social Democrata Russo com a perspectiva de levar aos operários uma “consciência vinda de fora”. Mas é preciso ressaltar que a consciência de que trata Lenin se distancia da consciência impositiva, no campo da *Aufklärung*, que aponta Chaui. Sobre essa questão, Lenin escreve em *Que Fazer?*:

Os operários, já dissemos, não podiam ter ainda a consciência social-democrata. Esta só podia chegar até eles a partir de fora. A história de todos os países atesta que, pelas próprias forças, a classe operária não pode chegar senão à consciência sindical, isto é, à convicção de que é preciso unir-se em sindicatos, conduzir a luta contra os patrões, exigir do governo essas ou aquelas leis necessárias aos operários etc. Quanto à

¹⁰⁴ CHAUI, 1983, p.83.

doutrina socialista, nasceu das teorias filosóficas, históricas, econômicas elaboradas pelos representantes instruídos das classes proprietárias, pelos intelectuais. Os fundadores do socialismo científico contemporâneo, Marx e Engels, pertenciam eles próprios, pela sua situação social, aos intelectuais burgueses. Da mesma forma, na Rússia, a doutrina teórica da social-democracia surgiu de maneira completamente independente do crescimento espontâneo do movimento operário; foi o resultado natural, inevitável do desenvolvimento do pensamento entre os intelectuais revolucionários socialistas. A época de que falamos, isto é, por volta de 1895, essa doutrina constituía não apenas o programa perfeitamente estabelecido do grupo “Libertação do Trabalho”, mas também conquistara para si a maioria da juventude revolucionária da Rússia (LENIN, 1978, p.24-25).

Baseado na história da classe operária em diversos países, Lenin, nesse trecho, aponta que a consciência da classe operária, se movida pelas próprias forças, não pode chegar “senão à consciência sindical”. Isso significa que suas reivindicações são, na maior parte das vezes, pertencentes ao âmbito econômico mais restrito – exemplo disso são as lutas por aumento salarial, direitos trabalhistas, melhores condições de trabalho etc. No entanto, essa classe, em seu conjunto, não consegue chegar sozinha à conclusão de que deva se engajar na luta pelo socialismo, já que essa não dispõe das ferramentas necessárias para chegar a essa compreensão. Não à toa, nesse parágrafo, Lenin aponta Karl Marx e Friedrich Engels como pertencentes aos “intelectuais burgueses”, no sentido de serem produtos do desenvolvimento do pensamento burguês (e não operário). Não se trata de ignorar, nesse aspecto, a capacidade cognitiva do operariado - como dá a entender a interpretação de Chaui em *Seminários* - mas de reconhecer as dificuldades reais que essa classe encontra para acessar o socialismo científico e toda e qualquer outra ciência em sua profundidade.

Nesse sentido, Lenin acreditava no conjunto do proletariado como classe revolucionária, ao mesmo tempo em que apontava para a limitação de suas lutas espontâneas. Isso explica seu combate pelo fortalecimento do Partido Operário Social Democrata Russo (que viria a se tornar anos mais tarde o Partido Comunista), como instrumento capaz de traduzir as reais necessidades do operariado, apontando saídas que superassem o capitalismo e, no caso da Rússia, os atrasos de seu regime semifeudal.

Que fazer?, publicado em 1902, antes da formação das alas menchevique e bolchevique na Rússia czarista, já denuncia as teorias revisionistas do marxismo e de sua tendência “economicista”. Essa última era identificada com uma das tendências existentes na social democracia que tendia às lutas estritamente sindicais, na medida em que alguns de seus representantes¹⁰⁵ pressupunham a impossibilidade da construção do socialismo naquele estágio

¹⁰⁵ Lenin aponta, em seu primeiro capítulo intitulado *Dogmatismo e 'liberdade de crítica'*, Robótcheie Dielo como um dos representantes do “economicismo” na Rússia, e demonstra sua proximidade com as concepções revisionistas do pensamento de Eduard Bernstein da Social-Democracia alemã. Robótcheie, apesar de aparecer

de desenvolvimento do capitalismo e se concentravam em empreender esforços apenas às conquistas econômicas mais imediatas. Lenin não descarta as lutas de âmbito econômico sindical, no entanto combate a concepção política que embasa a teoria “economicista”, e que levaria seus autores a defenderem o espontaneísmo das massas em detrimento de uma organização e um programa capaz de pôr abaixo o regime capitalista. É o que o faz caracterizar o socialismo como um elemento importado de fora (*von aussenhineigetranses*) em contraposição àquilo que deva surgir espontaneamente (*ur wüchsig*) dentre as massas. Lenin cita um trecho de Karl Kautsky para sua argumentação teórica:

Muitos de nossos críticos revisionistas atribuem a Marx a afirmação de que o desenvolvimento econômico e a luta de classes não somente criam as condições da produção socialista, mas engendram diretamente a consciência (o grifo é de K.K.) de sua necessidade. E eis que esses críticos objetam que a Inglaterra, país do mais avançado desenvolvimento capitalista, está mais alheia do que qualquer outro país a essa consciência. O projeto do programa leva a crer que a comissão que elaborou o programa austríaco partilha, também, desse ponto de vista dito marxista ortodoxo, que refuta o exemplo da Inglaterra. O projeto afirma: ‘Quanto mais o proletariado aumenta em consequência do desenvolvimento capitalista, mais é obrigado e tem a possibilidade de lutar contra o capitalismo. O proletário adquire “consciência” da possibilidade e da necessidade do socialismo. Por conseguinte, a consciência socialista constituirá o resultado necessário, direto da luta proletária de classe’. Ora, isto é inteiramente falso. **Como doutrina, o socialismo evidentemente tem suas raízes nas relações econômicas atuais, da mesma forma que a luta de classe do proletariado; do mesmo modo que essa última, resulta da luta contra a pobreza e a miséria das massas, provocadas pelo capitalismo. Mas o socialismo e a luta de classe surgem paralelamente e um não engendra o outro; surgem de premissas diferentes. A consciência socialista de hoje não pode surgir senão à base de um profundo conhecimento científico.** [...] foi do cérebro de certos indivíduos dessa categoria que nasceu o socialismo contemporâneo, e foram eles que o transmitiram aos proletários intelectualmente mais evoluídos, que o introduziram, em seguida, na luta de classe do proletariado onde as condições o permitiram. Assim, pois, a consciência socialista é um elemento importado de fora (*von Aussenhineigetranses*) na luta de classe do Proletariado, e não algo que surgiu espontaneamente (*ur wüchsig*)¹⁰⁶¹⁰⁷ (1978, p. 30-31, negrito nosso).

A crítica de Marilena Chaui sobre o “autoritarismo” dos *Cadernos*, mas especialmente sobre Sodré, sua concepção sobre o povo, e o CPC da UNE, é, nesse caso, a crítica política à concepção leninista de partido e de sua concepção socialista. Esse é o fundo da questão que leva a autora, no início da década de 1980 - momento que sucede a decadência do PC brasileiro

como um defensor da “liberdade da crítica” e combater a “ortodoxia do marxismo”, não deixa de expressar sua simpatia pela economia capitalista, aparecendo para Lenin como um marxista oportunista.

¹⁰⁶ Esse trecho é de Karl Kautsky sobre o novo programa do Partido Social Democrata Austríaco, e é citado por Lenin como exemplo de “palavras profundamente justas e significativas” (1978, p.30). O trecho aparece originalmente no *Neue Zeit*, 1901-1902, XX, 1, nº 3, p. 79 (apud LENIN, 1978, p.30-31). O projeto que trata K.K. em seu discurso é adotado pelo Congresso de Viena de forma modificada.

¹⁰⁷ Esse trecho é de autoria de Karl Kautsky e é citado por Lenin em *Que Fazer?* para poder explicar que a teoria socialista não é espontânea no movimento operário.

e de suas várias cisões, e que já colocava a crítica ao centralismo-democrático de Lenin por meio de Régis Debray¹⁰⁸, e por meio de outras tendências de pensamento - a combater não somente a burocratização stalinista na União Soviética e de outros países, mas também a combater as fontes teóricas marxistas, identificadas pela autora como as responsáveis pelos erros cometidos pelos PCs. Em última análise, a crítica ao tom “autoritário” do *Anteprojeto do Manifesto do CPC* ou dos *Cadernos* não trata apenas da ausência da “voz popular” nos textos, mas diz respeito às concepções políticas marxistas, que *grosso modo*, são apontadas como o erro da esquerda dos anos de 1960 e de todas as suas frações posteriores.

No mesmo período da publicação de *Seminários* (1983), é realizado um programa de conferência (1982-1984) pelo Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), no campus de Araraquara. Uma das conferências é de Marco Aurélio Garcia, um dos fundadores do PT no Brasil, e que em sua *Contribuição para uma história da esquerda brasileira* adotaria o mesmo ponto de vista da filósofa:

Estrategicamente resgatando a semântica da esquerda, a classe aparece como incapaz de se constituir como sujeito autônomo do ‘processo revolucionário’, e nisso não difere o Partido Comunista das demais organizações de esquerda, de vez que todos se referenciam explícita ou implicitamente ao paradigma leninista de organização expresso em *Que Fazer* (GARCIA, 1986, p.216).

Todo esse debate demonstra, portanto, que a crítica esboçada sobre o CPC contra seu “autoritarismo”, ou suas concepções “iluministas”, não estaria apenas pautada em concepções divergentes daquelas adotadas pelo PCB, mas também estariam divergentes à forma que se deveria adotar na construção de um partido, em contraponto às ideias leninistas. Nesse sentido, é possível observar que a crítica de Chaui não aponta para a distância existente entre o PC da década de 1960 e seus representantes culturais com aquilo que era defendido por Lenin em *Que Fazer?*; mas, ao apontar uma proximidade de suas ideias, encontra no revolucionário russo o responsável pelos erros da esquerda brasileira e de sua necessidade de levar “consciência” ao povo.

3.4 A cultura proletária e o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André

¹⁰⁸ Régis Debray foi um escritor, filósofo e jornalista francês responsável por desenvolver a teoria do foquismo, que em síntese significa criar focos de combate ao imperialismo. Sua teoria tem laços com o método de guerrilha de Che Guevara, bem como o movimento de luta armada no Brasil.

Ainda que a crítica mais geral dos anos de 1980, em especial a de Marilena Chaui, aponte para um CPC de tipo autoritário ou “iluminista”- como a autora mesmo afirma em seu texto *Seminários* (1983), por tentar se comunicar com o povo, sendo e não sendo povo ao mesmo tempo, ou seja, sendo povo quando lhe convém¹⁰⁹ - há poucas explicações em seu texto acerca dos reais objetivos do CPC e seu projeto de cultura popular.

Isso porque ao analisarmos o CPC de forma mais abrangente, percebemos que pouco foi concretizado de seu projeto devido à sua interrupção por meio do Golpe Civil-Militar de 1964 - no sentido deste modificar a cultura nacional como um todo, e se tornar de fato uma cultura de massa, como almejava principalmente Vianinha¹¹⁰- e porque a crítica de Chaui pouco se encaixa à experiência do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, cuja estreita relação com um dos sindicatos mais poderosos da região e do país, criou as bases para uma prática com a participação de operários, que passaram a atuar não apenas como “receptores” de saberes, mas também como sujeitos militantes, além de artistas, que produziam e dirigiam espetáculos.

A existência desse CPC em Santo André - ainda que tenha sido tímida se comparada ao CPC da UNE - relativiza as afirmações de Chaui, que entende a prática do CPC de maneira generalizante, como um tipo de prática distante do povo. Assim como não condiz às afirmações, muito semelhantes, presentes na pesquisa de Julián Boal, *As imagens de um teatro popular*, em que enxerga as contradições não nos propósitos políticos do CPC, mas em sua composição social, basicamente, de intelectuais e artistas de “classe média”- termo que utiliza em seu texto.

Julián Boal afirma utilizar como método de sua investigação a prosopografia, que consiste em estabelecer uma série de critérios de ordem biográfica que são “[...] endereçados, sob a forma de perguntas, aos membros do grupo a ser estudado, e em estudar as respostas que se repetirem de forma significativa” (2000, p.27). Ao fazer isso, descobre que além da esmagadora maioria dos integrantes mais importantes (no sentido de dirigem suas atividades) do CPC pertencerem ao Partido Comunista Brasileiro, e uma pequena minoria à Ação Popular, descobre também que “A classe média é a classe de origem da quase totalidade dos membros do CPC aqui estudados” (p.44).

No capítulo intitulado *Estudos das Legitimações do CPC*, em que analisa o pensamento de Oduvaldo Vianna Filho, Estevam Martins e Ferreira Goulart, Julián Boal identifica na perspectiva que Martins descreve na aproximação do CPC com o povo presente no *Anteprojeto*

¹⁰⁹ Ver definição de povo para o CPC em: CHAUI, 1983, p.91.

¹¹⁰ Em seu texto *Do Arena ao CPC* (1962), Vianinha faz a defesa de uma “cultura de massas” no sentido de ser uma cultura abrangente, de alcance popular.

uma tentativa de “tutelá-lo” e “ensiná-lo”, se colocando como porta voz da “[...] luta de libertação nacional”¹¹¹. O discurso do autor é muito próximo, nesse capítulo, daquele de Chaui, que aproxima o pensamento de Estevam Martins de forma pejorativa ao iluminismo, no sentido de ele fazer esforço para “iluminar” o povo desprovido de saberes. Julián Boal chega a afirmar que “Os membros do CPC fazem parte do povo, mesmo se são de origem burguesa (o que o *Anteprojeto* admite sem rodeios)”¹¹², porque parece fazer a leitura de que Estevam Martins compreenda o povo apenas como uma “ideologia”, e não como pertencente a um grupo ou classe social, como se, portanto, ele tivesse “optado” ser parte do povo, independentemente de sua origem de classe.

No entanto, se fosse comparado à concepção de Estevam Martins aos documentos do PCB, constatar-se-ia a ideia de que os intelectuais, artistas e a burguesia nacional são também considerados parte do povo na luta contra o atraso econômico brasileiro e na luta anti-imperialista - é o que mostra Werneck Sodré e sua concepção sobre o povo. Nesse aspecto, trata-se de um projeto político para o Brasil, e não simplesmente da adoção do povo como “uma ideologia”.

Estevam se considera parte da pequena burguesia progressista, como parte integrante do que ele chama de “povo”, e que é ao mesmo tempo, em sua visão, o sujeito revolucionário. Nesse caso, o questionamento trata de combater a adoção por parte da chamada “classe média” brasileira ao povo, na luta junto ao proletariado brasileiro, e não exatamente toca nas contradições existentes do projeto político adotado e na generalidade do termo que inclui parte da burguesia brasileira, seu método e suas consequências práticas na luta de classes.

É preciso reconhecer, que ainda que a composição social do próprio CPC determinasse em grande parte seu pensamento político, não é possível desvalidar seu projeto pela origem de classe à qual cada integrante pertencia. Se isso fosse válido, seria necessário desvalidar também o conjunto da filosofia que deu origem ao pensamento dialético e seus principais representantes, grandes líderes do movimento operário - incluindo Karl Marx ou Friedrich Engels, filho de um grande industrial. Esse método, ainda que possa contribuir para a compreensão sobre a tendência de pensamento político dos integrantes do CPC, correspondente a uma determinada origem de classe, pode desembocar em conclusões mecanicistas, que não permitem acessar os motivos pelos quais o pensamento de esquerda, não apenas no Brasil, foram originários dos próprios setores da burguesia ou pequena burguesia.

¹¹¹ BOAL, 2000, p.69.

¹¹² BOAL, 2000, p.65.

Essa análise sobre a origem social do CPC, inclusive, é insuficiente para explicar o aparecimento de Jurandir Alécio no CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, por exemplo. Ele era um militante engajado, que produzia peças teatrais e poemas, possuindo uma grande capacidade para decorar versos, recitando-os em público. Não era um homem de “classe média”, e sim um trabalhador nordestino, cujas origens estavam ligadas ao setor mais pauperizado da sociedade brasileira, ao povo propriamente dito.

O fato do CPC em Santo André ter sido realizado sobre bases operárias, intimamente vinculado ao Sindicato dos Metalúrgicos, implicou em uma prática diferente da de outros CPCs. Ao mesmo tempo, também provocou outras problemáticas, que a crítica ao CPC, de forma geral, é incapaz de alcançar. E isso se deve em grande parte ao desaparecimento praticamente completo de sua documentação, devido ao Golpe de 1964, e à dura repressão contra seus militantes, mas também ao ocultamento da história do próprio movimento operário no seio da academia.

De certa forma, é possível pensar que o assim chamado “teatro proletário” realizado pelo CPC dialogasse com os trabalhadores do Sindicato e que seu conteúdo ou forma estivessem próximas ou fossem elas próprias formas populares. Além disso, o que se pode constatar - do escasso material encontrado e que será apresentado no próximo capítulo desse trabalho - é de que o CPC de Santo André se utilizava inclusive do mesmo repertório do Teatro de Arena e do CPC do Rio de Janeiro. Não é possível generalizar, portanto, o alcance popular que tinham as peças de engajamento político. Em Santo André, sua experiência mostra que havia um interesse por parte do operariado pela produção do CPC e que, nesse aspecto, a questão de ela ser produzida originalmente ou não por integrantes de “classe média” parecia estar em segundo plano, na medida em que seu conteúdo resultava em uma intervenção política efetiva e de algum respaldo no meio operário.

É preciso ressaltar, porém, que mesmo que seja comum a designação de “teatro proletário” pensando inclusive a produção do ponto de vista de seus produtores, há uma complexa discussão em torno desse termo que toca concepções sobre a luta do proletariado e de sua revolução. Tomando como base o sentido histórico que ele carrega, não é possível fazer a afirmação de que em Santo André tenha se consolidado uma cultura ou arte proletárias. Isso não se deve à curta duração do CPC, nem mesmo à uma possível incapacidade de comunicação com os operários por meio de suas formas populares. Mas se trata da impossibilidade de forjar uma cultura e arte da classe proletária, sob o capitalismo, quando não só lhe foi arrancado o acesso dessa classe à cultura e arte burguesas, como o objetivo político do proletariado o leva

a lutar pela dissolução da sociedade de classes, e não exatamente a constituir uma cultura e arte próprias.

A existência de um CPC de base sindical, com forte influência do movimento operário, abre ainda para questões maiores que vinculam a prática artística a uma ação política e militante. Afinal, revela que o projeto inicial do CPC do antigo estado da Guanabara, de levar a cultura popular às massas, teve de adaptar-se à realidade operária, explicitando tanto uma ideia radicalizada que não separa mais o artista do espectador, o artista amador do profissional, e o trabalho manual do trabalho intelectual - questionando, portanto, o papel do artista e da arte produzida por um teatro de tipo empresarial do mesmo período - e explicita sobretudo as limitações de transformações sociais pela via da “cultura popular” e seu papel de conscientizar o povo de seu papel histórico, na medida em que esse projeto de modificação está submetido ao próprio ideário isebiano nacional-desenvolvimentista, que confere à burguesia nacional o papel protagonista na revolução brasileira.

Os termos “cultura proletária” ou “arte proletária” não são comumente utilizados pelos integrantes do CPC em Santo André, mesmo porque não houve documentos significativos produzidos em seu interior, no sentido de pensar a cultura em âmbito teórico do modo como ocorre no caso do CPC do Rio de Janeiro, em que o *Anteprojeto do Manifesto do CPC* e o livro *Questão da Cultura Popular* de Carlos Estevam Martins aparecem como alguns desses exemplos.

No entanto, no caso do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, Augusto Boal é figura central para elaborar teoricamente a prática teatral realizada. Seu pensamento acerca do teatro é reconhecido pelo pesquisador Thimoteo Camacho como tentativa de criação de uma “dramaturgia proletária”, como demonstra nesse trecho na conclusão de sua pesquisa, ao querer afirmar que o CPC ultrapassa o “populismo” de outras produções desse mesmo período por seu contato com o trabalhador da fábrica:

[...] tendo sido um CPC de base operária, realizou, mais facilmente que os vários CPCs da UNE, a conjunção de forças que conseguiu superar a barreira da comunicação. Isso se deu, em parte, pelo esforço de Augusto Boal de criar uma dramaturgia proletária, e foi possível por ter encontrado em Santo André os autores-sujeitos de que necessitava: poetas populares e operários artistas (CAMACHO, 1999, p.159).

Thimoteo Camacho reconhece na produção do CPC uma limitação que “emerge na crise da hegemonia populista”¹¹³. Para o autor em questão essa crise é solucionada de certa forma

¹¹³ CAMACHO, 1999, p.159.

com o CPC de base operária, em que se “[...] rompe, salta por cima das limitações dessa política, percorrendo o seu próprio caminho”¹¹⁴ e uma de suas razões principais é justamente sua prática junto ao operário, criando uma “dramaturgia proletária”.

Se por um lado a revisão história por parte de Thimoteo Camacho, ao retomar a produção do CPC da UNE, reconhece no CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André um trabalho de contato real com o operariado que o diferencia de todas as outras experiências culturais desse mesmo período - o que relativiza, portanto, as críticas produzidas em meados da década de 1980 acerca de sua prática. Por outro lado, Camacho considera como resolvido o problema do “populismo” dos anos de 1960 com a criação de uma “dramaturgia proletária”. O autor parte do pressuposto de que exista uma estética, um teatro próprio do proletariado, como instrumento político de superação das políticas populistas desse período. Em sua pesquisa, Camacho parece conferir à criação estética o papel de mudança real das políticas populistas na luta de classes e não cita os fundamentos teóricos e políticos por detrás da construção desse tipo de produção artística.

A consolidação de uma arte e cultura proletárias aparecem, portanto, como fundamentação teórica do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, cujas ideias estavam presentes também no CPC da UNE. Fernando Peixoto, por exemplo, em entrevista à Jalusa Barcellos, afirma que uma das referências do CPC era *O Teatro Político* de Erwin Piscator, na perspectiva de construção de um teatro “deliberadamente proletário”:

[...] a gente andava com o livro ‘Teatro Político’ de Piscator debaixo do braço o tempo todo. Afinal, ele propunha um teatro de agitação, deliberadamente proletário, que procurava levantar as massas [...]. Não estou querendo reduzir o CPC a Piscator, mas sim querendo dizer que essa noção meio sectarizada, meio dogmática que o Piscator tinha, penetrou muito no CPC (1994, p.203).

Antes de escrever *O Teatro Político* (1929), Piscator já havia elaborado reflexões acerca de uma prática em torno do teatro composto por operários. Em um artigo intitulado *O Teatro Proletário*, publicado em 1920, em *Der Gegner* (O Adversário)¹¹⁵ que seria retomado posteriormente em seu livro, trata das tarefas que impõe esse novo teatro. Uma delas consiste em:

[...] exercer uma ação de propaganda e educação sobre as massas que são

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Informações de pesquisa presentes em: PISCATOR, Erwin. *O Teatro Proletário*. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; BOAS, Rafael Villas (orgs). **Agitprop**: Cultura Política. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p.149.

politicamente hesitantes ou indiferentes, ou que ainda não compreenderam que em um Estado Proletário a arte burguesa e a maneira burguesa de ‘desfrutar a arte’ não poderão ser conservados (PISCATOR, 2015, p.151).

As traduções em alemão sobre a cultura soviética aparecem em 1919, como é o caso de *A Arte e o Proletariado*, de Alexander Bogdánov, e *As Missões Culturais da Classe Operária*, de Anatoli Lunatchárski (ROPA, 2014, p.121), momento esse de Revolução e Contrarrevolução, após a derrubada da monarquia¹¹⁶, e da formação do Partido Comunista Alemão, período em que os textos soviéticos exercem influência na formação de Piscator e em sua concepção teatral.

No caso do CPC, a cultura popular ou ainda a arte popular tem pontos de encontro com a cultura proletária, ou ainda o *Proletkult*¹¹⁷ da União Soviética, criado logo após a Revolução de Outubro, e cujas concepções, segundo Douglas Estevam, já apareciam no grupo *Vperiod* (Avante), fundado por Bogdánov e Lunatchárski ao final de 1909 (2018, p.20). Ainda que fosse quase que natural denominar a arte produzida pelo CPC de base operária como “arte proletária” ou mesmo “cultura proletária”, pensando em uma construção de cultura e de arte em uma perspectiva própria da classe explorada contra a produzida pela burguesa e seus representantes, no entanto, também se torna um risco essa denominação quando se pensa na construção de um sistema simbólico próprio, constituído a partir da consolidação política do próprio proletariado.

O *Proletkult* foi uma organização independente do Partido e do Estado e sua organização foi dirigida por militantes revolucionários, em sua maior parte autodidatas, fundamentado na concepção de combate à cultura tradicional e burguesa (PEIXOTO, 1969, p. 161).

Ao mesmo tempo, nos anos que se seguem após a Revolução de 1917, há um pluralismo de concepções sobre a arte e cultura presentes internamente no *Proletkult*, sobretudo no que diz respeito à discussão sobre a influência da cultura burguesa sobre a cultura proletária. Lunatchárski, um dos maiores teóricos do *Proletkult* e também Comissário do Povo para a Educação e Cultura (*Narkompros*), foi quem defendeu que não havia uma cultura proletária de tipo “puro”, mas essa seria baseada na produção de “[...] algumas classes e grupos antecessores”¹¹⁸. Em um texto escrito em 1921 e publicado em 1924 na URSS, na coletânea

¹¹⁶ Apesar da queda da monarquia na Alemanha, com a Revolução de 1918, não há a consolidação de um governo dos trabalhadores. O ano de 1919 é marcado pela guerra civil e a atuação dos *Freikorps*, grupos paramilitares, que perseguiram e executavam operários, sindicalistas e, sobretudo, líderes espartaquistas, dentre eles, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, brutalmente assassinados em janeiro desse ano. Ver os episódios da Revolução Alemã em: HAFFNER, Sebastian. **A Revolução Alemã (1918-1919)**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

¹¹⁷ O termo é a contração de cultura proletária.

¹¹⁸ LUNATCHÁRSKI, Anatoli. Princípios da estética proletária. In: LUNATCHÁRSKI, Anatoli. **Revolução, arte e cultura**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2018, p. 71.

intitulada *O teatro e a revolução*, Gozisdat, Moscou¹¹⁹, Lunatchárski reforça sua posição acerca da utilização do conceito e combate a ideia de que deveria se denominar toda a arte do passado como “burguesa”:

[...] não se pode imaginar algo mais superficial que se obstinar a definir de forma simplista, como “burguesa”, a dramaturgia do passado. [...] A burguesia não foi nossa única antecessora. E é um tanto ridículo chamar de “burguês”- termo que define acima de tudo o conjunto que concerne à grande burguesia e ao capitalismo-, por exemplo, o nobre teatro hindu de Kalidasa, o Ésquilo ou mesmo o de Calderón de La Barca (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 81).

Ainda em um trecho seguinte desse mesmo texto, acerca das questões teatrais, defende a ideia de que o proletariado não deverá renegar a arte do passado mais recente, que se “[...] enfurecem contra o nosso tempo”¹²⁰, ainda que essa seja limitada por seu caráter pequeno-burguês:

O proletário não deve renegar Hauptmann (da primeira ou da segunda fase), Zola ou Mirbeau, Ibsen ou Bernard Shaw e outros dramaturgos, ainda que esses não sejam seus autores, porque se inclinam demais a quimeras inofensivas, ou a um pessimismo macabro, ou a sonhos decadentes (como, por exemplo, Maeterlinck em seu primeiro ciclo); ou ainda porque façam eco dos elementos de caráter anarquista, individualista; ou, enfim, porque inscrevam, na cintilante caricatura da realidade, a precoce correção de um superficial de um ideal mesquinho, que leva a marca do acanhado da literatura, ou seja, no final das contas, pequeno-burguês, ainda que muito erudito. (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 81).

Nesse texto, Lunatchárski combatia as ideias de Bukharin - também defensor da construção de uma cultura proletária - na medida em que esse compreende a necessidade de superação da cultura dominante por meio de sua destruição:

O que se passa no campo do teatro? Nós lutamos por caminhos muito afastados do programa energético do camarada Bukharin, que diz que é preciso destruir o teatro burguês e que quem não entendeu isso não entendeu nada. Eis a palavra de ordem, infelizmente pouco escutada. Esse raciocínio leva à lógica de que é preciso destruir as bibliotecas burguesas, os laboratórios burgueses, os museus burgueses. Pois nós pensamos diferentes. Em nossa opinião, as bibliotecas, os laboratórios, os museus devem se tornar patrimônio do proletariado. Bukharin pensa que conhecer todo o passado da humanidade por meio das obras de arte dos gênios de todos os povos e de todas as épocas (das quais a maioria só poderia ser classificada como “burguesa” por um ignorante) equivale a ser “prisoneiro” da cultura burguesa (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 104).

¹¹⁹ Informações de pesquisa presentes em: LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *O teatro e a revolução*. In: LUNATCHÁRSKI, Anatoli. **Revolução, arte e cultura**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2018, p. 77.

¹²⁰ LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 83.

O *Proletkult* baseava-se - ainda que houvesse divergências internas - na construção de uma cultura proletária. Seu pensamento se aproxima muito da linha geral adotada pelo CPC, de construção da “cultura popular”, e que se expressa, em Santo André, de forma implícita, no engajamento por uma “cultura proletária”. As formulações culturais do *Proletkult* acabam servindo à ideia de que deveria haver o prolongamento do tempo de duração da ditadura do proletariado, após a Revolução de Outubro, o que envolve a tese de que na União Soviética já havia se instaurado o socialismo, e, portanto, seria necessário a consolidação de uma nova cultura, que varresse os velhos costumes de seu passado feudal e capitalista. Já no caso brasileiro, não há uma revolução proletária que antecede a formação do CPC, mas há a tentativa de fomentar uma cultura capaz de fazer frente à cultura dominante e imperialista, e que se baseia em tradições culturais nacionais. A aproximação do CPC com o *Proletkult*, ainda que em contextos diferentes, se dá na medida em que compreende a necessidade da formação de uma cultura própria, fortalecendo a cultura do “povo dominado”. Essa necessidade só é explicada do ponto de vista político, em que não há no horizonte o fim da luta de classes, mas a consolidação de uma cultura que é, em último caso, a perpetuação da ideia de que se deva enfrentar a cultura da classe dominante com a formação de outra cultura dominante, com os aspectos da cultura dominada.

Bukharin, não só defensor do *Proletkult*, mas também do realismo-socialista que se consolida como estética oficial do governo em 1932, é um dos que polemiza com Leon Trotsky sobre o tempo que duraria a ditadura do proletariado:

Estamos em presença de um longo caminho da ditadura do proletariado, em todos os países, se efetua de modo desigual. Conquistamos o poder num país. Em outros, não. Encontramo-nos diante de uma premissa: o prolongamento do caminho da ditadura do proletariado, o desenvolvimento desigual do movimento operário. Por isso, a literatura, que se forma, geralmente, à imagem e semelhança da classe dominante, adquire, inevitavelmente, traços específicos. Pode-se dizer o mesmo em outros termos: o companheiro Trotsky, na sua construção teórica, exagera a cadência de desenvolvimento da sociedade comunista ou, em outras palavras, o companheiro Trotsky exagera a rapidez do desaparecimento progressivo da ditadura do proletariado. Daí o seu erro teórico, do qual se deduzem as consequências que tirou¹²¹.

O trecho é uma resposta a formulações de Trotsky sobre a cultura e a arte expressas sobretudo em *Literatura e Revolução*, obra escrita entre 1922 e 1923. No capítulo VI intitulado *A cultura e a arte proletárias*, sobre o período da ditadura do proletariado, Trotsky escreve:

¹²¹ Ver discurso de Bukharin em: BANDEIRA, Moniz. O marxismo e a questão cultural. In: **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, p.14.

O proletariado terá muito tempo para criar uma cultura proletária? Contrariamente ao regime dos possuidores de escravos, dos senhores feudais e dos burgueses, o proletariado considera a sua ditadura como um breve período de transição. Quando queremos denunciar as concepções muito otimistas sobre a passagem para o socialismo, destacamos que o período da revolução social, em escala mundial, não durará meses, e sim anos e dezenas de anos- dezenas de anos, mas não séculos e, ainda menos, milênios. Pode o proletariado, nesse lapso de tempo, criar uma nova cultura? Essa dúvida é legítima, porque os anos da revolução social serão anos de uma feroz luta de classes, na qual a destruição ocupará maior lugar do que a atividade construtiva. O proletariado, em todo caso, gastará a sua energia principalmente na conquista do poder, na sua manutenção, no seu fortalecimento e na sua utilização para as mais urgentes necessidades da existência e da luta posterior. Ora, durante esse período revolucionário, que encerra em limites tão estreitos a possibilidade de uma edificação cultural planificada, o proletariado atingirá o clímax da sua tensão e dará a manifestação mais completa do seu caráter de classe. Em inversamente, quanto mais o novo regime estiver protegido contra perturbações militares e políticas e quanto mais favoráveis se tornarem as condições para a criação cultural, tanto mais o proletariado se dissolverá na comunidade socialista, libertar-se-á de suas características de classe, isto é, deixará de ser proletariado. A edificação cultural, por outro lado, não terá precedente na história quando não mais houver necessidade da mão de ferro da ditadura. Aí, porém, não mais apresentará um caráter de classe. Pode-se concluir, portanto, que não haverá cultura proletária. E, para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir o caminho a uma cultura da humanidade. Esquecemos isso, ao que parece, com muita frequência (TROTSKY, 1980, p.161-162).

Nesse trecho, Trotsky, ao compreender a ditadura do proletariado apenas como um período de passagem para o socialismo relativamente curto, que não duraria séculos, e sim alguns poucos anos, não vê a necessidade e nem possibilidade de construir uma cultura de tipo proletária, na medida em que o proletariado não se firmaria como uma classe dominante, mas trabalharia para a dissolução da sociedade de classes.

O que se compreende como cultura proletária não é somente a expressão cultural e artística isolada do proletariado, mas trata-se de um “[...] sistema desenvolvido e interiormente coerente de conhecimento e informação em todos os domínios da criação material e espiritual” (1980, p.168), e por isso Trotsky entende sua invalidade no período de transição. Isso não significa, para o autor em questão, que o proletariado não marcaria a cultura existente com sua perspectiva de classe, mas que não haveria a necessidade e nem tempo de criação de uma cultura nova desse tipo, na medida em que primeiro é preciso que o conjunto do proletariado tenha acesso à cultura produzida até o presente momento da história.

Em *A Revolução Traída*, obra que descreve a formação de uma casta burocrática na URSS, Leon Trotsky afirma que o período posterior ao da Revolução de Outubro não pode ser nomeado como socialista, e sim um período de transição ao socialismo, que dependerá na luta de classes em países de economia avançada:

A Rússia não era o elo mais resistente mas sim o mais fraco do capitalismo. A U.R.S.S., que não ultrapassava o nível da econômica mundial, nada mais faz do que alcançar os países capitalistas. Se a sociedade que deveria se formar com base na socialização das forças produtivas dos países mais avançados do capitalismo na sua época, representava para Marx “o estágio inferior do comunismo”, esta afirmação não se aplica manifestamente à U.R.S.S., que se mantém hoje muito mais pobre do que os países capitalistas quanto à técnica, aos bens e à cultura.

É, pois, bastante mais exato chamar o atual regime soviético, com todas as suas contradições, não socialista, mas transitório entre o capitalismo e o socialismo, ou preparatório para o socialismo (TROTSKY, 1980, p.36-37, negrito nosso).

Bukharin, por outro lado, como parte da ala direita do Partido Bolchevique, em meados de 1925, entendia que já havia a consolidação do socialismo soviético, e

simpatizava com o *kulak*, o camponês abastado, propugnava pela concessão de incentivo aos agricultores, desejava a industrialização em passos de tartaruga e, finalmente, fornecia a Stalin a munição teórica da tese do socialismo num só país (BANDEIRA, 1980, p.15).

A discussão que está por detrás da consolidação de uma cultura proletária é, portanto, aquela sobre o desenvolvimento da revolução na Rússia. Seu conteúdo político esbarra em questões sobre a industrialização russa e o internacionalismo da luta socialista.

Assim como o fundo da questão acerca da consolidação de uma cultura proletária na União Soviética não provinha de uma visão cultural apartada de uma concepção política sobre a revolução proletária, a ideia de fomentar uma cultura popular, no caso do CPC, também deve ser analisada na sua perspectiva histórica, atrelada ao programa político do PCB aplicado à arte e sua perspectiva revolucionária.

O CPC não estava apenas empenhado em fazer um teatro com a participação do operariado, mas tinha como objetivo a sua expansão, almejando fazer um teatro para as “massas”- como explicita Vianinha em seu texto *Do Arena ao CPC*, de 1962 - que fizesse frente aos grandes meios de comunicação. Havia o interesse de fomentar uma cultura que lutasse contra a “cultura alienada”, “capitalista”, “burguesa” etc. Seu projeto não inclui a luta pela expropriação dos grandes meios de comunicação, mas da formação de uma cultura popular que possa ajudar na luta do povo, em defesa da indústria nacional e em seu desenvolvimento por vias capitalistas. A via cultural, educacional e artística de esquerda é vista, nesse sentido, na contramão da cultura imposta pelos grandes meios de comunicação.

Ainda que o teatro produzido no CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, com base sindical e operária, possa ser denominado comumente de teatro proletário, na medida em que pretende designar uma prática realizada por operários, não é possível afirmar que se consolidou uma cultura, arte ou teatro de tipo proletário, pensando a cultura como um “[...]”

sistema desenvolvido e interiormente coerente de conhecimento e informação em todos os domínios da criação material e espiritual”(TROTSKY, 1980, p.168), o que inclui a formação estético teatral. Isso não é nenhum demérito com relação a seus produtores, mas a constatação de que, ainda que conduzida por uma proposta cultural radicalizada, não havia uma cultura e arte de tipo “novo” realizada pelo CPC do Sindicato, própria do proletariado, pelas próprias limitações históricas, sociais e políticas que impossibilitam a criação de sua própria estética. O estudo do termo “cultura proletária” e da criação do Proletkult ajudam inclusive a pensar a discussão cultural em seus fundamentos políticos, que extrapolam as discussões acerca da produção teatral e o contato ou não com o operariado.

4 A CRIAÇÃO DE UM CPC EM SANTO ANDRÉ

O Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André está intimamente ligado à criação do CPC da UNE, no estado da Guanabara. Sua origem, de impulsão sobretudo política, acaba por modificar o cenário artístico e sobretudo teatral da região, muito vinculado ao teatro amador, de pouca relação direta com as questões do operariado.

Santo André, a partir da ferrovia Santos-Jundiaí, torna-se uma região importante do setor manufatureiro, pela proximidade com o porto e a capital. Na década de 1950, com a expansão do setor industrial, sobretudo automobilístico, a região do ABC torna-se o maior centro industrial do país, além de principal palco das lutas metalúrgicas desse mesmo período. Isso se deve a vários fatores, dentre eles: [...] facilidade de transporte, com a Rodovia Anchieta e as estradas de ferro Santos-Jundiaí e Sorocabana, grande quantidade de terras planas; infraestrutura de serviços básicos [...] garantida pelo setor público local; baixo custo de terrenos [...] (TOMIZAKI, 2007, p.62).

O teatro e toda a produção do CPC dialoga, nesse sentido, com o epicentro da luta operária brasileira e uma de suas mais significativas categorias, os metalúrgicos. Na área teatral, a produção de Santo André tem inspiração em vários momentos de sua história nas produções de São Paulo. Desde seu repertório, na construção do Teatro de Alumínio na década de 1960 - que recebe o mesmo nome do teatro que havia sido construído uma década antes em São Paulo - além da inspiração de um teatro de engajamento político do Teatro de Arena.

O surgimento do CPC, em Santo André, tem um impacto em toda produção local do teatro amador, bem como da organização de seus festivais. Suas atividades passam a atrair artistas para um teatro explicitamente de caráter politizado, bem como torna-se referência de teatro operário para os próprios integrantes do Teatro de Arena e do CPC da UNE.

Apesar de poucos registros históricos sobre sua experiência, o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos traz em suas principais ideias, assim como em suas principais motivações, importantes reflexões para uma prática artística de engajamento mais atual, além de ajudar a pensar sobre a concepção de “teatro proletário”.

4.1 Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA)

A Sociedade de Cultura Artística da cidade de Santo André, mais conhecida por sua sigla, SCASA, é fundada em 1953 e considerada um marco na história do teatro da região. Ela

nasce com a pretensão de consolidar o teatro amador¹²² já existente, e acaba, para além de seu objetivo inicial, por ser o embrião do teatro profissional de Santo André, modificando o cenário artístico existente até então.

Sua origem está intimamente ligada ao Clube Atlético Rhodia, fundado em 1944, como o clube ligado à indústria química Rhodia. A empresa, instalada em 1920 onde atualmente é o município de Santo André, produzia inicialmente fio de acetato, a chamada “seda artificial”, que marcaria sua atividade no setor têxtil. Posteriormente, a Rhodia expande seu mercado e produção, chegando a fabricar, no final da década de 1940, penicilina cristalizada, que era conhecida como o antibiótico mais eficiente desenvolvido pela indústria farmacêutica até então. Já na década de 1960, sua história é marcada com inovações no ramo da moda e na produção do plástico, com o lançamento do poliéster e do acrílico em seu mercado¹²³.

O Clube Atlético Rhodia era composto por industriários, ou então pessoas ligadas a atividades de ramos comerciais, e o teatro fazia parte de uma de suas principais atividades, sendo visto pelos seus próprios integrantes como um “[...] passatempo reconhecido, aceito e até apoiado, no mesmo nível dos programas sociais e esportivos” (SILVA, 2000, p.247).

O primeiro programa da peça é *Ingênua até certo ponto*, de Hugh Herbert, dirigida por Armando Couto, e que traz o elenco do Teatro Íntimo Nicette Bruno, com a participação da própria Nicette Bruno, de Paulo Goulart, Luiz Tito e Elísio Albuquerque. Apesar do SCASA ser fundado em 19 de maio de 1953, somente em 28 de setembro ocorre a estreia do espetáculo¹²⁴.

Antônio Chiarelli é uma figura central para o SCASA por ser um de seus principais diretores. Chiarelli começou a fazer teatro nas sociedades italianas Leale Oberdan e Carlo Del Prete desde 1927. Depois, quando chegou em Santo André, se integrou ao Clube Rhodia, participando de montagens em 1949¹²⁵.

Além de Chiarelli, o SCASA também contou com diretores como: Antonio Pezzolo, Sebastião de Oliveira Campos, José Miranda, René Zmekhol, Mario Brazão, Reinaldo Custódio dos Santos, Guido Carali e Alcides Montagner (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 18).

Nesse período, no Brasil, e sobretudo na região do grande ABC paulista, o teatro amador está intimamente ligado às Sociedades, Associações e Clubes, assim como está

¹²² O objetivo aparece no programa do espetáculo Chica Boa, de 1953. Ver: Silva, José Armando Pereira da. **Província e Vanguarda**: apontamentos e memória de influências culturais (1954-1964). Santo André: Fundo de Cultura de Santo André, 2000, p.248.

¹²³ Rhodia Solvay Group- História. Disponível em: <https://www.rhodia.com.br/pt/company/sobre-o-grupo/a-rhodia-no-brasil/historia/index.html>. Acesso em 20 de jan. 2020.

¹²⁴ SILVA, 2000, p.248.

¹²⁵ Id., 1991, p.18.

diretamente relacionado ao trabalho da indústria e do comércio. Os participantes do SCASA, apesar de dedicarem horas de trabalho para as montagens, exerciam outras funções, e muitos não tinham o teatro como profissão.

É nesse mesmo período, em 1957, por exemplo, que é criada a Associação Cultural de Artistas de São Caetano do Sul (ACASCS), que mantinham grupos cênicos na cidade. Segundo Milton Andrade, um dos diretores dos grupos, a ACASCS “[...] era formada por quatro ou cinco pessoas interessadas em cultura e em arte em São Caetano e que fizeram coisas muito interessantes. Era uma contribuição da sociedade para com a cultura num tempo em que a Prefeitura não tinha nada de cultura para oferecer à sociedade”¹²⁶.

Milton Andrade, após sair do ACASCS, acabou dirigindo o grupo de teatro chamado A Turma, numa sede em que funcionava o escritório de heliografia da General Motors, que contou com uma montagem do Plínio Marcos, *Quando as máquinas param*, com a atuação de Luiz Gustavo e Miriam Melo¹²⁷.

O Grupo A Turma vai ser responsável por liderar o trabalho da Fundação das Artes de São Caetano do Sul quando essa surge em 1969. Nesse mesmo ano, os estudantes do curso, que tinham aulas de história da arte, história do teatro, expressão corporal, técnica vocal, dentre outros, montam a peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Somos Todos do Jardim da Infância*, de Domingos de Oliveira, dirigida por Antônio Petrin¹²⁸.

Assim como o SCASA, a Associação de São Caetano tinha a intenção de popularizar o teatro, no sentido de deixá-lo acessível ao maior número possível de pessoas. O SCASA tinha sócios que mantinham as montagens de espetáculos, o que o levou a desenvolver, segundo José Armando da Silva, “[...] um trabalho pioneiro e extenso, encenando, de 1963 a 1967, cerca de vinte peças infantis” (2000, p.251). Ao que tudo indica, essa era uma forma de tentar sobreviver e de atrair o público de trabalhadores e suas famílias de Santo André, mostrando que a frequência com que os trabalhadores iam assistir à espetáculos teatrais adultos ainda era insuficiente para mantê-lo funcionando.

O SCASA, desde sua criação, em 1953, apesar de fazer parte do mesmo período histórico de criação do Teatro de Arena em São Paulo, ainda que quisesse “popularizar” o teatro, no sentido de fazê-lo acessível à população de Santo André, não se propunha a servir

¹²⁶ Entrevista com Milton Andrade. In: VENÂNCIO, Paula; PERAZZO, Priscila Ferreira. **A cena do subúrbio: o teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC Paulista (1961-1990)**. 2012. 186f. Dissertação (Mestrado) - USCS, São Caetano do Sul, 2012, p.53.

¹²⁷ Ibid., p. 53-54.

¹²⁸ Ver: SACRAMENTO, Enock. Meta é formar um grande público teatral. **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 14 de setembro de 1972, p.13

como um teatro de tipo popular, como ocorreria anos mais tarde com o CPC, haja visto que funcionava por meio do financiamento de sócios que pagavam para ter “[...] noites elegantes, noitadas de primeira linha”¹²⁹ (1963 apud 2000, p.248). Seu repertório incluía, em sua primeira fase, montagens como *O Pivete*, em 1953, de Luiz Iglesias, *Chica Boa*, em 1957, de Paulo Magalhães, *Ladrão de Milhão*, no mesmo ano, de Miroel Silveira, *O Homem que nasceu duas vezes*, em 1958, de Joracy Camargo¹³⁰.

José Armando da Silva, pesquisador do teatro do ABC, em seu texto *Província e Vanguarda*, chega a afirmar que a maior parte das peças, nessa primeira fase, estava alinhada à “dramaturgia mais tradicional da década de 1940, com predominância do autor nacional, que fora quase excluído pelo TBC” (2000, p.249). Ainda assim, chega a afirmar que, por outro lado, o SCASA tinha proximidades com o modelo do TBC, por seu “empenho em ter uma casa de espetáculos própria”, pela “constituição de um quadro social”, pela escolha de seus dirigentes entre “nomes conhecidos e graduados na comunidade”, pelo “interesse em manter um elenco permanente” e por buscar o “reconhecimento por parte das classes ascendentes da cidade e das autoridades como meio de afirmação social de suas atividades”¹³¹.

Silva, em seu livro sobre a produção de Guido Poianas¹³², operário que se torna artista consagrado no meio operário em Santo André, chega a descrever como era o teatro da primeira fase pelo SCASA:

Os textos estrangeiros eram pouco acessíveis e o melhor de nosso teatro ainda não chegara à região. As encenações correspondiam a essa escolha: o “ponto” ainda era indispensável e não havia propriamente uma direção para os espetáculos, cabendo ao ensaiador a tarefa de determinar as características de cada personagem e seu lugar fixo no palco. O cenário nunca era confeccionado para uma única peça, servindo, portanto, para outras montagens. Raramente ia além da sala de visitas de uma residência ou do jardim, isto é, o “dentro” e o “fora” da moradia pequeno-burguesa. A luz também era incipiente: lâmpadas de uso comum serviam como gambiarras, ribaltas ou “panelões” laterais e era tudo. Pouco ou nenhum efeito luminoso era buscado ou desejado, bastando que os atores estivessem iluminados e visíveis (2002, p.56-57).

¹²⁹ Programa de apresentação do violonista Alejandro Scholl, out 1963.

¹³⁰ Ver nota de rodapé em: SILVA, 2000, p.249.

¹³¹ SILVA, 2000, p.249.

¹³² Guido Poianas era conhecido por seu “estilo” realista-socialista. Um de seus quadros mais famosos *Primeiro de Maio* se encontra na entrada do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá. Nesse quadro, Poianas decide retratar o dia dos trabalhadores pintando a frente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, com uma faixa em comemoração à data, sem nenhuma manifestação política ou qualquer movimentação por parte dos operários na rua. Ao ser questionado por Philadelpho Braz sobre a ausência de pessoas em seu quadro, ao retratar o Primeiro de Maio, Guido Poianas responde: “Você não vê ninguém na rua, não vê passeata, não vê trabalhadores porque o quadro foi pintado à tarde; o pessoal já tinha ido para a casa e devia estar almoçando” (SILVA, 2002, p.42). A que tudo indica, Poianas havia levado o realismo às últimas consequências, deixando de retratar inclusive o que se esperaria que fosse politicamente central em suas obras.

Na década de 1960, os atores do SCASA acabam sendo atraídos para o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos, pelo “[...] trabalho motivador em termos de uma nova dramaturgia, de contato com um grupo representativo do teatro paulistano e da possibilidade de audiência de um público novo, cuja conscientização política era abertamente proposta” (SILVA, 2000, p.251).

Esse é o caso da atriz Sônia Guedes, que passa das atividades do SCASA para as do CPC, as quais considera de maior radicalidade política: “[...] aquele teatro que eu fazia no CPC, aquele sim era de esquerda didático [...] tivemos várias perseguições, tivemos que parar, o CPC foi fechado, acabou de repente”¹³³.

Nesse período, há montagens como *Eles não usam black tie*, em 1965, de Guarnieri, *O Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, e *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, em 1967¹³⁴. Fase essa que é marcada pelo processo de profissionalização que ocorre nos anos de 1960, sobretudo a partir de uma iniciativa promovida pelo Governo do Estado, por meio do Conselho Estadual de Cultura e a Comissão Estadual de Teatro, que é o I Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo em 1963 no Teatro de Alumínio em Santo André¹³⁵.

4.2 Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA)

Segundo o crítico de arte Enock Sacramento, em uma matéria escrita ao *Estado de São Paulo* de 14 de setembro de 1972, denominada *Até 1963, só algumas apresentações isoladas*, o SCASA marca o período em que o panorama teatral da cidade começa a mudar. E é a partir do crescimento do teatro amador que surge a Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA), como um passo à profissionalização teatral que seria consolidada pelo Grupo Teatro da Cidade (GTC):

[...] A partir da criação, nesse ano, da Sociedade de Cultura Artística de Santo André – SCASA- o panorama teatral da cidade começou a mudar. Em 1963, surgiu a Federação Andreense de Teatro Amador – Feanta- que desenvolveu importante trabalho na formação no público teatral e na coordenação dos grupos amadores que começavam a aparecer. Em 1968, o Grupo Teatro da Cidade- GTC- consolidou o trabalho e passou a defender a visibilidade de uma companhia profissional fora de São Paulo. Os resultados desse esforço comum apareceram em 1971, quando foi inaugurado o Teatro Municipal de Santo André (SACRAMENTO, 1972, p.13).

¹³³ Entrevista com Sônia Guedes. Ver: PRISCILA, F. Perazzo; LEMOS, Vilma. **Memórias do Teatro no ABC Paulista: expressões de cultura e resistência**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013, p.55. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs>. Acesso em: 24 de abr. 2020. ISBN: 978-85-397-0390-6

¹³⁴ Ver nota de rodapé em: SILVA, 2000, p.249.

¹³⁵ SILVA, 2000, p.253.

Os festivais que ocorriam eram responsáveis por aproximar grupos de uma mesma federação e de outras regiões. Os grupos e artistas amadores acabavam disputando entre si o prêmio do festival, que era uma bolsa de Estudos para a Escola de Arte Dramática (EAD), que servia de ponte à profissionalização dos artistas¹³⁶.

Logo no primeiro ano de funcionamento da FEANTA, com o I Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, o SCASA concorre com a peça *Colégio Interno*¹³⁷, como remontagem, em que permanece do elenco anterior a atriz Sônia Guedes, que ganha o prêmio de melhor atriz coadjuvante do festival¹³⁸. Além dela, segundo Paula Venâncio, a atriz Ana Maria Medici, que fazia parte de um dos grupos amadores, também é premiada com a bolsa quando recebe o prêmio Governador do Estado, mas pelas dificuldades impostas pelo trabalho e estudo, acaba desistindo do curso (2012, p.111).

Ao mesmo tempo em que a FEANTA servia como troca de artistas e de grupos amadores, permitindo inclusive a ampliação de suas formações, também acabava criando a disputa entre aqueles que almejavam a profissionalização, assim como o reconhecimento do teatro profissional.

Segundo Timochenco Wehbi, a FEANTA, em 1972, abrigava 15 grupos teatrais, e era presidida por José Armando Pereira da Silva. Entre os grupos mais atuantes destacavam-se:

O Grupo Experimental dos Servidores Públicos em Santo André, liderado por Ivo Rodrigues e Pasqualino Assumpção; o Regina Pacis de São Bernardo do Campo, de onde saíam alguns elementos que saíam do GTC; e o grupo A Turma, de São Caetano do Sul, onde atuava Milton Andrade, fundador da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (WEHBI, 2013, p.108).

O crescimento da FEANTA não foi muito significativo se comparado a anos anteriores. Na pesquisa de seu presidente, José Armando, consta que no início de 1968, havia ao todo 14 grupos registrados, ainda que nem todos fossem ativos. Alguns desses são: Pan WD, Clube 1º de Maio (Santo André), Associação dos Servidores Públicos de SBC, Instituto de Educação Brasiliense (Santo André), Associação Cultural e Artística de São Caetano do Sul, Expansão Social Católica de São Bernardo do Campo (depois transforma-se no Grupo Cênico Regina Pacis), o Centro Acadêmico 20 de Agosto de São Bernardo do Campo, Movimento Social Católico de Camilópolis (Santo André) e o Centro Acadêmico de São Caetano do Sul (SILVA,

¹³⁶ Ver: SILVA, 2000, p.254.

¹³⁷ Antes de se apresentarem no festival, o SCASA havia entrado em temporada com a peça *Colégio Interno* do dia 26 a 29 de outubro de 1954, com a direção de José Miranda (ASSUMPÇÃO, 2000, p.20).

¹³⁸ SILVA, 2000, p.254.

1991, p.37).

Ainda assim, a formação de federações e associações permaneceu inclusive após o surgimento no ABC paulista do teatro profissional. Exemplo disso é a Federação de Teatro Amador de São Bernardo e a AMANDRE, de Santo André, que passou a ser cogestora, na década de 1980, do Festival Amador do Teatro de Santo André (FETASA) (VENÂNCIO, 2012, p.112-113).

4.3 Teatro de Alumínio de Santo André

A construção do Teatro de Alumínio em Santo André ocorre para que sejam realizadas as montagens de peças teatrais da Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA) e também para o próprio funcionamento da Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA). Segundo Silva, o objetivo do SCASA de ter uma casa de espetáculos só seria concretizado em 1962:

Os nove primeiros anos da Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA) cobrem o período de formação de um novo público e de luta por uma casa de espetáculos própria, objetivo que só seria concretizado em 1962 com a construção do Teatro de Alumínio (SILVA, 2000, p. 248).

A construção do Teatro de Alumínio contou com o auxílio de autoridades municipais e de apoio empresarial, e sua estrutura vem de doações de setores industriais locais, o que explicitava suas características de ligação com o ambiente urbano e fabril. É o que aponta a reportagem do jornal *New Seller* (nome que antecede o *Diário do Grande ABC*), de 10 de dezembro de 1961:

Para a construção do teatro, como já foi dito, foi utilizado de tudo...desde que não custasse dinheiro. O piso, por exemplo, foi feito com madeira de embalagens de automóveis e geladeiras. [...] As paredes são de zinco e, em algumas folhas, pode-se ver o céu do outro lado (QUASE..., 1961, p. 5).

O empreendimento acaba sendo construído na rua Coronel Alfredo Flaquer, com 300 lugares, que é “instalado no terreno que é de propriedade do sr. José Calis Daher – antigo morador de Santo André”, o qual, segundo Chiarelli (diretor do SCASA), em entrevista realizada para a matéria do jornal *O Repórter*¹³⁹, intitulada *Um teatro de alumínio para Santo*

¹³⁹ UM TEATRO de alumínio para Santo André - Um empreendimento da Sociedade de Cultura Artística-Capacidade para 300 lugares. **O Repórter**. 12 de março de 1961.

André - Um empreendimento da Sociedade de Cultura Artística - Capacidade para 300 lugares, havia “favorecido bastante a Sociedade a ponto de não cobrar o aluguel” (apud ASSUMPÇÃO, 2000, p. 38).

Apesar de serem marcantes os traços da indústria local na construção do Teatro de Alumínio, o repertório apresentado não necessariamente tocava nas questões do operariado, e nem parecia ser esse seu propósito. Em Santo André, é apenas com a prática do CPC que esse tipo de preocupação, sobretudo a partir das propostas políticas e estéticas dos participantes do Teatro de Arena, que a figura do proletariado passa a ter um papel central para a produção artística.

Chiarelli, diretor do SCASA, é uma das principais figuras nesse período de engajamento para a construção deste Teatro. Em uma outra entrevista realizada para o jornal *News Seller*, do dia 25 de junho de 1961, além da inauguração, afirma que era “[...] desejo da Diretoria para SA o TBC, o Teatro de Arena, Nídia Lícia e seu elenco, o quarteto de cordas de Santos e muitos outros” (AMORIM, 1961, p.4).

De fato, grandes figuras do teatro, da televisão e do cinema passam a se apresentar no Teatro de Alumínio. A primeira peça apresentada nesse teatro foi *Diabinho de Saias*, de Norman Krasna, com Bibi Ferreira no elenco, na cenografia e no figurino, além dos atores Belmira de Almeida, Delorges Caminha, Jardel Filho e Luiz Cataldo. E as apresentações seguintes contaram com atores e atrizes como Procópio Ferreira, Fernanda Montenegro, Rodolfo Mayer, Maria Della Costa, Sergio Cardoso e Cacilda Becker¹⁴⁰.

Ocorre que aproximadamente 10 anos antes da construção do Teatro de Alumínio em Santo André, havia sido inaugurado em São Paulo, na Praça das Bandeiras, um teatro semelhante, de mesmo nome, em 30 de maio de 1952, depois de muitas polêmicas envolvendo o alto custo de sua compra. O teatro havia sido comprado pela Prefeitura de São Paulo em 1951 do fotógrafo e empresário Themistocles Halfeld, que havia desistido de seu empreendimento pelos altos gastos que ele o traria (MACHADO, 1951, p.6).

Segundo o então prefeito da cidade, Armando de Arruda Pereira, na reportagem do dia 5 de outubro de 1951 do jornal *Correio Paulistano*, o objetivo da construção de um Teatro de Alumínio em São Paulo era o de “[...] proporcionar aos munícipes espetáculos culturais populares, [...] com capacidade para 1.500 pessoas, completamente desmontável, quer o palco, quer a plateia, permitindo, dessa forma, popularizar com maior facilidade as exibições

¹⁴⁰ SACRAMENTO, Enock. Até 1963, só algumas apresentações isoladas. **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 14 de setembro de 1972, p.13

recreativo-culturais”¹⁴¹. Enquanto o então governador da época afirmou que havia sido realizado um convênio entre A Sociedade Paulista de Teatro e o Teatro Brasileiro de Comédia, “[...] no sentido de realizar uma série de apresentações a preço idêntico ao cobrado pelos cinemas da capital, ou seja, 10 cruzeiros a cadeira”¹⁴².

O Teatro de Alumínio em São Paulo não teve mobilidade - como havia sido prometido pelas autoridades políticas - bem como não tinha capacidade para 1500 pessoas. Segundo entrevista realizada com Nicette Bruno, presente no livro organizado por Guerini (2004), o espaço acomodava 500 pessoas e levava seu próprio nome: Companhia Nicette Bruno e Seus Comediantes (p.34). Além de servir a suas apresentações teatrais, ainda que de forma precária, como demonstra a entrevista da atriz quando um caminhão passa para levar as cadeiras do teatro que não haviam sido pagas e a continuidade das apresentações passa a depender de doações:

O escândalo das poltronas gerou, surpreendentemente, uma calorosa demonstração de solidariedade dos paulistanos. Donos de lojas de móveis próximas à Praça das Bandeiras cederam cadeiras. Uma casa cedeu cem cadeiras, outra mais cem, e assim nós completamos o teatro e pudemos dar continuidade à temporada de Amor x Casamento, de Maxwell Anderson (2004, p. 43).

O Teatro de Alumínio em São Paulo teve curta duração e foi demolido em 1967. No caso de Santo André, o teatro é destruído em 1968, e uma das últimas apresentações é Jorge Dandin¹⁴³ com o Grupo Teatro da Cidade (GTC). O texto é de Molière, com direção de Heleny Guariba, cenografia de Flávio Império, além do elenco de atores como Antônio Petrin, Sônia Braga, Aníbal Guedes, Sônia Guedes¹⁴⁴.

4.4 Associação dos Universitários de Santo André (AUSA)

A Associação dos Universitários de Santo André (AUSA) é fundada para ser, inicialmente, um espaço de encontro de jovens, bailinhos e festas. Sua criação, em seus primeiros anos de funcionamento, tinha como finalidade atender às demandas de lazer e de sociabilidade de estudantes universitários de diversas áreas.

¹⁴¹ Espetáculos Populares de Ópera Lírica no Estágio do Pacaembu. São Paulo: **Correio Paulistano**, 5 out 1951.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Segundo Timochenco Wehbi, essa peça representava para um grupo (GTC) um duplo desafio: a necessidade de pesquisa de um “texto de estilo” e provar que o teatro de Molière é realmente popular (2013, p.111).

¹⁴⁴ JORGE Dandin. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405344/jorge-dandin>>. Acesso em: 09 de Mai. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Sua fundação ocorre entre 1957-58, durante o governo de Juscelino Kubitschek, por um grupo de estudantes da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, que aluga um salão na rua Cel. Oliveira de Lima¹⁴⁵. Era, de fato, uma associação que concentrava jovens de famílias mais abastadas, ou que, de alguma forma, tinham condições de ter acesso ao ensino universitário, geralmente da cidade de São Paulo.

Ao longo dos anos, mais especificamente, entre 1962-64, período de existência do CPC, a AUSA passa por uma fase de politização. Os encontros que eram apenas destinados ao lazer passam a ter uma finalidade cultural de formação, aglutinando jovens para o estudo e o debate político.

Nesse mesmo período, a AUSA passa a ser definida como um grupo de estudantes de “esquerda”, e que conta com militantes do Partido Comunista (CAMACHO, 1999, p.116). Ainda assim, aglutina estudantes de outras tendências políticas, e sua forma de organização passa a ser semelhante à de uma entidade estudantil, com formação de chapas, eleições e programa político¹⁴⁶.

Nos anos de 1950, havia apenas uma universidade na região do ABC, que era a Faculdade de Ciências Econômicas Administrativas (Faeco), fundada em 1953, e que funcionava na instalação da Escola Técnica Júlio de Mesquita. Já em 1962, surge a Fundação Santo André, como uma instituição de caráter público e direito privado, como responsável por manter a Faeco, assim como pela criação, em 1966, da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras (Fafil)¹⁴⁷.

Ao contrário do que ocorre com o CPC no Rio de Janeiro, que acaba por se transformar em um departamento cultural ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), em Santo André, o CPC funciona vinculado ao Sindicato dos Metalúrgicos da região, e não à AUSA. É possível pensar que por ser uma associação de caráter regional e alcance reduzido, a AUSA pudesse ceder muito menos recursos do que o Sindicato, que era um dos mais expressivos em âmbito nacional. Além disso, ainda que a associação fomentasse debates e promovesse a organização de estudantes, seu nível de mobilização era muito pequeno se comparado à UNE, que tem uma

¹⁴⁵ Informação presente na entrevista realizada com Rui Graziera, diretor da AUSA em sua fase de politização. Ver: CAMACHO, Thimoteo. **Cultura dos trabalhadores e crise política**: estudos sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. Santo André: Ed. Fundo de Cultura do Município de Santo André; Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 1999, p.115.

¹⁴⁶ Informação presente na entrevista com Rui Graziera, diretor da AUSA em sua fase de politização. Ver: CAMACHO, op. cit. 1999, p.115.

¹⁴⁷ História da Fundação Santo André- Centro Universitário Fundação Santo André. Disponível em: <https://www.fsa.br/fundacao-santo-andre/>. Acesso em: 22 de mar. 2020.

função política muito mais próxima à de uma central sindical, cujo alcance é capaz de influenciar diretamente as políticas nacionais.

Em entrevista, José Armando conta como do curso de cinema da AUSA acabou se engajando nas atividades do CPC:

Por causa do cinema. Eu tinha me formado em 1962, vim pra Santo André em 1963. Em Campinas, participava do cineclube. Não sei como me descobriram. Perguntaram se eu não queria dar um curso de cinema na AUSA, que era a Associação dos Universitários de Santo André. Do pessoal que frequentava a AUSA, muitos frequentavam o CPC também. Eram estudantes que circulavam entre a AUSA e o CPC. Naquela época, Santo André só tinha uma faculdade, que era a de economia. A maioria dos universitários estudava aqui em São Paulo. Então, montaram esta Associação para se encontrarem em Santo André. Perguntaram se eu podia dar esse curso de introdução à cultura cinematográfica. Mas o interessante é que um dia me bate à porta o Michael Rainer, que era o coordenador do CPC de Santo André. O Michael era médico. Tenho a impressão de que ele era o médico do Sindicato. “Sou Michael, sou do CPC. Nós estamos fazendo um curso, queremos fazer um curso junto a AUSA, CPC e a AUSA”. E veio logo querendo saber qual que era a minha ideologia. [...] O curso foi patrocinado pela AUSA, pelo CPC e pelo jornal *New Seller*, naquela época (Informação verbal)¹⁴⁸.

Esse era um Curso de Introdução à Cultura Cinematográfica, que ocorreu em 1963 na AUSA, por iniciativa de Michael Rainer, que era um dos coordenadores do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos. O curso contou com debates sobre os gêneros cinematográficos e o papel do cineclube, além da participação de Maurício Rittner como convidado¹⁴⁹.

A AUSA acaba sendo um ponto de apoio para o CPC, na medida em que muitos de seus participantes se engajam em suas atividades culturais. Segundo Silva, o Núcleo de Estudos Cinematográficos (NEC) nasce justamente do Curso de Introdução à Cultura Cinematográfica, em 26 de agosto de 1963, que havia tido grande êxito, tendo como primeiro filme para debate *Divórcio à Italiana*, de Pietro Germi, seguido de outros como *Hiroshima, meu amor*, de Alain Resnais, *Os Boas-Vidas*, de Fellini, *A Balada do Soldado*, de Gregori Chukhrai e *Acosados*, de Godard. Seu auge passa a ser no ano de 1964, antes do Golpe Civil-Militar, em que se realiza o Panorama do Cinema Brasileira, com enfoque na defesa do cinema nacional¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Entrevista concedida por SILVA, José Armando Pereira da. [março. 2018]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta dissertação.

¹⁴⁹ Ver informações presentes em: SILVA, 2000, p.257-258.

¹⁵⁰ Ver informações presentes em: Ibid., p.258-259.

Figura 1 - Fotografia tirada de um dos encontros do Núcleo de Estudos Cinematográficos



MUSEU Núcleo de Estudos Cinematográficos no Centro Popular de Cultura de Santo André, 1963. Coleção
SANTO ANDRÉ PSA. Acervo Museu de Santo André Dr. Octaviano Armando Gaiarsa.

Núcleo de Estudos Cinematográficos (NEC), 1963. Coleção PSA. Acervo Museu de Santo André Dr. Octaviano Armando Gaiarsa.

Figura 2 - Fotografia tirada de um dos encontros do Núcleo de Estudos Cinematográficos



MUSEU Núcleo de Estudos Cinematográficos no Centro Popular de Cultura de Santo André, 1963. Coleção PSA. Acervo Museu de Santo André Dr. Octaviano Armando Gaiarsa.

Núcleo de Estudos Cinematográficos (NEC), 1963. Coleção PSA. Acervo Museu de Santo André Dr. Octaviano Armando Gaiarsa.

Essa fase da NEC, que corresponde ao ano de 1964, é marcada por debates que envolvem a discussão sobre a alienação na produção artística, além de um cinema “independente e popular” (SILVA, 2000, p.260), baseando-se, dentre outras referências, na produção cinematográfica *Cinco Vezes Favela* (1962), do próprio CPC.

4.5 O CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André

O CPC do município de Santo André fica conhecido como o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos. Sua base, praticamente constituída de operários, altera a produção teatral de engajamento político, se diferenciando tanto da produção do Teatro de Arena - acusada por alguns de seus integrantes de ser reduzida a um público de intelectuais e de “classe média”- tanto quanto do próprio CPC da UNE, constituído majoritariamente de produtores vinculados ao trabalho intelectual e de artistas.

No jornal *Diário do Grande ABC*, consta que “[...] havia, em média, de 20 a 30 participantes ativos do CPC, a maioria operários”¹⁵¹ (MEDICI, 1987, p. 24), constituindo-se como “núcleo” do CPC do Sindicato, sem contar aqueles que se aproximavam de suas atividades.

Além de ser constituído de jovens operários, metalúrgicos e de outras categorias, o CPC não deixava de aglomerar estudantes e universitários e profissionais liberais, além de funcionar como o “braço legal” do Partido Comunista Brasileiro, que atuava clandestinamente naquele período enquanto organização (CAMACHO, 1999, p.143).

Sua função, abertamente ativista, partia de atividades artísticas, culturais e de formação para ganhar militantes para as fileiras partidárias. A produção estava sempre em função política de seus integrantes, e, como afirma Camacho (1999), os “cursos de filosofia” acabavam sendo uma “forma disfarçada de formação militante” (p.144).

A principal atividade do CPC em Santo André era o teatro adulto, no entanto havia também a produção de teatro infantil, do coral, organizado pelo regente Tetsuo Nohara, além de cursos de filosofia, de tendência marxista, e de cinema, organizado por José Armando da Silva, e também eventos de poesia e de artes visuais.

Pode-se afirmar que o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André foi uma frente cultural de atuação abertamente política e de influência partidária. Não havia segredos para seus integrantes de sua finalidade, ainda que o Partido Comunista não controlasse diretamente suas ações.

Edmundo Epifânio Dias, por exemplo, um dos integrantes do CPC, e na época, militante do PCB, em entrevista para essa pesquisa, afirma que “[...] qualquer atividade ligada as artes era uma ação política”¹⁵², e que havia entrado por interesse político, assim como a maior parte dos outros integrantes do CPC. Como ele, José Armando, também em entrevista, confirma a ideia: “O Sindicato era dominado pelo PC. Então o Partido era ligado ao CPC, evidentemente”¹⁵³.

Mesmo podendo haver divergências estéticas com relação a uma ou outra questão, o direcionamento político tendia a ser a do próprio Sindicato que, na época, era presidido por

¹⁵¹ Trata-se de uma reportagem sobre a pesquisa de Thimoteo Camacho sobre o CPC de Santo André, que só iria ser publicado em forma de livro em 1999. O depoimento é de José Vieira de Oliveira e aparece em: MEDICI, Ademir. Santo André busca suas raízes, do CPC à igreja. **Diário do Grande ABC**, Santo André, 22 nov. 1987. Caderno D, p. 24.

¹⁵² Entrevista concedida por DIAS, Edmundo Epifânio. [abril. 2018]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação.

¹⁵³ Entrevista concedida por SILVA, José Armando Pereira da. [março. 2018]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta dissertação.

Marcos Andreotti, entre 1958 a 1964 e que se torna um dos apoiadores do CPC, responsável por oferecer o espaço e recursos técnicos para a realização de suas atividades.

Além de ser presidente do Sindicato naquele período, Andreotti era um experiente quadro sindical do Partido, responsável pela fundação do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, em setembro de 1933, tornando-se seu primeiro presidente nesse mesmo ano, e permanecendo na gestão até 1937, sob o governo de Getúlio Vargas. Em entrevista ele afirma: “[...] usamos alguns intelectuais para tocar o CPC. Na cabeça colocamos dois dentistas, um médico, um engenheiro e três estudantes”¹⁵⁴.

A principal pesquisa existente sobre esse CPC de base operária e sindical é *Cultura dos Trabalhadores e Crise Política*: estudos sobre o Centro Popular de Cultura dos Sindicatos dos Metalúrgicos de Santo André (1999), de Thimoteo Camacho, que foi publicado como parte de um projeto de coleção de livros denominado *A Cultura e os Trabalhadores*, do Fundo de Cultura da Secretaria de Cultura Esporte e Lazer de Santo André, e que é sua dissertação de mestrado de 1987, e considerada uma das principais fontes para essa pesquisa.

Além disso, há trechos ou pequenos capítulos ou subcapítulos em outras pesquisas sobre esse CPC em obras vinculadas à produção do ABCD paulista. As principais são: *Reforma Nacional-Democrática e Contra-Reforma*: a política do PCB no coração do ABC paulista/1956-1964 (1999), de Candido Giraldez Vieitez, também parte do projeto de publicações *A Cultura e os Trabalhadores*; além de *O teatro amador de Santo André - A Sociedade de Cultura Artística (SCASA) e o Teatro de Alumínio* (2000), de Paschoalino Assumpção; *A história da literatura em Santo André: um ensaio através do tempo* (2000), de Tarso de Melo; *Província e vanguarda*: apontamentos e memória de influências culturais, 1954-1964 (2000), *O Teatro em Santo André* (1991) e *Paulo Chaves: andamento da cor* (2009), ambos de José Armando Pereira da Silva, que fez parte do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos e *O Teatro de Timochenco Wehbi*: reflexões sobre o teatro (volume I) (2013), publicação organizada por Dilma de Melo Silva e Heitor Capuzzo. Nenhuma dessas obras tem como objeto de estudo o CPC de Santo André, em específico, no entanto trazem enorme contribuição, com informações, e ainda análises sobre essa experiência cultural.

A pesquisa de Thimoteo Camacho tem um destaque dentre as outras pesquisas citadas com relação ao aprofundamento sobre o estudo político do CPC em Santo André, em particular,

¹⁵⁴ Entrevista realizada com Marcos Andreotti. In: VIEITEZ, Candido Giraldo. **Reforma Nacional-Democrática e Contra-Reforma**: a política do PCB no coração do ABC paulista/1956-1964. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 1999, p.73.

e um papel de maior importância na recuperação de sua história, porque além de apresentar informações acerca dessa experiência cultural, utilizando-se sobretudo de entrevistas com seus participantes, também demonstra o vínculo político que havia entre o CPC e o movimento partidário de sua época, aprofundando o debate sobre os propósitos de sua criação.

Não à toa, uma reportagem foi realizada por Ademir Médici em 1987 no Diário do Grande ABC - um dos principais jornais da região - sobre a pesquisa de Thimoteo Camacho, em que trata de uma reunião com os participantes do CPC do Sindicato, citada inclusive em sua pesquisa como “família CPC” (1999, p.132). Essa reunião (que havia sido realizada em 1986) foi essencial para reavivar a memória de todos aqueles que participaram dessa experiência e que contribuíram para a pesquisa e registro histórico.

Infelizmente, grande parte de seus integrantes são falecidos e seus únicos registros no CPC foram salvos graças à pesquisa de Camacho. Depois de seu livro, não houve nenhuma outra tentativa significativa de recuperação da história do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos, sobretudo no campo teatral, uma de suas principais atividades.

Apesar de citar peças teatrais e obras artísticas desse CPC, pouco se sabe sobre suas dramaturgias e processos cênicos na obra de Camacho. Praticamente tudo foi apagado com o incêndio que ocorreu em frente ao Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, no dia 1º de abril de 1964. A fogueira foi realizada propositalmente a fim de apagar seus arquivos e principais documentos, e os integrantes do CPC foram perseguidos pela repressão que, de forma trágica e, ao mesmo tempo cômica, achava que sua sigla designava o nome de “Clube do Partido Comunista”¹⁵⁵.

A pesquisa em questão trata o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos considerando-a “[...] se não a única, a mais bem-sucedida experiência de CPC que contou com a participação efetiva de operários” (CAMACHO, 1999, p.118), revela um dado de maior importância para o estudo do teatro brasileiro de tipo engajado desse período, possibilitando uma análise mais precisa sobre as críticas produzidas sobre o CPC, sobretudo às da década de 1980.

Para essa pesquisa, foram identificados os seguintes nomes que fizeram parte do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André: Edmundo Epifânio Dias, José Armando Pereira da Silva, José Vieira de Oliveira (Vieirinha), Jurandir Alécio Rodrigues, Modesta Dias, Michael Rainer Schwarschild, Dirce Schwarschild, Nilton Lapa, Nelson Lapa, Tetsuo Nohara, Sérgio Bacchi, Anastácio Brolezzi, Emanuel Barreto, Sônia Guedes, Aníbal Guedes, Benjamim

¹⁵⁵ As informações sobre o fim trágico do CPC e sua designação pela repressão foram obtidas em: CAMACHO, 1999, p.152.

Zecker, além de nomes do Teatro de Arena, como Augusto Boal e Chico de Assis, e nomes das artes visuais que passaram pelo CPC, como Paulo Chagas, Luiz Sacilotto, Guido Poianas, Insuela, Rodrigues Júnior, Arnaldo Ferrari, Guiliana Pedrazza, Mário Gruber e Antônio Henrique Amaral, do cinema, como Maurício Rittner, do teatro de engajamento e da poesia, como Solano Trindade. Havia também pessoas próximas de suas atividades, como Philadelpho Braz, Marcos Andreotti - dois dos líderes sindicais de maior reconhecimento no ABCD paulista - além de Jaime Koiffman, Rui Granziera e Alexandre Takara, participantes das atividades da AUSA. Também havia vereadores como Alcilino Belinzone (PTB), Lincoln Grillo (PSB) e Alaôr Caffé Alves¹⁵⁶ (PSB), e o sacerdote anglicano Takashi Simizu. Esses nomes não foram identificados apenas por meio da pesquisa de Camacho, mas também por meio de entrevistas realizadas para esse trabalho, além das publicações já citadas.

Grande parte desses nomes citados são presos e punidos pelas atividades militantes vinculadas ao CPC. Muitos, em 1964, são fichados simplesmente como “Comunistas”¹⁵⁷ ou “Comunistas da Zona”¹⁵⁸ e acusados de subversão. Alguns presos políticos aparecem nesse período nas fichas do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (Deops) como vinculados ao “Conselho do Centro Popular de Cultura”¹⁵⁹, “organização que no A.B.C. é o preparatório do PCB”¹⁶⁰ e um documento é citado em uma das fichas tomando como base a ata da reunião do CPC do dia 20 de julho de 1963¹⁶¹. De forma geral, a repressão caracterizava o CPC como uma preparação à entrada do Partido Comunista Brasileiro, considerando-a uma atividade criminosa.

A ausência de documentos e materiais sobre o CPC do Sindicato revela muito sobre si mesmo, tanto pelo apagamento de parte importante do teatro brasileiro de engajamento político,

¹⁵⁶ Apesar de ser eleito com a legenda do Partido Socialista Brasileiro, Alaôr Caffé era um militante comunista, do PCB, que nesse momento estava na ilegalidade.

¹⁵⁷ Informação retirada da ficha de Marcos Andreotti registrada no Deops [12/06/1947] sob guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Arquivada no prontuário 91.779. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/DEOPSSPM004413.pdf>. Acesso em: 13 de abr. 2020.

¹⁵⁸ Informação retirada da ficha de Modesta Dias registrada no Deops [10/04/1973] sob guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Arquivada no prontuário 57.712, p. 297. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/DEOPSSPM015006.pdf>. Acesso em: 13 de abr. 2020.

¹⁵⁹ Informação retirada da ficha de Tetsuo Nohara registrada no Deops sob guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Ficha do Deops SN 1343. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEX_SNN001343.pdf. Acesso em: 13 de abr. 2020.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Informação retirada da ficha de Marcos Andreotti registrada no Deops sob guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Ficha do Deops SN 2388. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSN_A002388.pdf. Acesso em: 13 de abr. 2020.

bem como da própria história do movimento operário. Nesse sentido, a ausência também impõe a urgência da recuperação de sua prática e da reflexão de suas proposições políticas antes mesmo que se torne impossível a organização de sua documentação oral. Essa última, ainda que para pesquisas mais recentes como essa passem a ser escassas pela distância do tempo e a idade já avançada dos participantes do CPC, é fundamental como registro, tanto quanto para reflexões e análises.

Para a presente pesquisa, foram utilizadas entrevistas com Edmundo Epifânio Dias, Tetsuo Nohara, José Armando Pereira da Silva, Jurandir Alécio e Sérgio Bacchi, além de uma entrevista não publicada realizada em 2019 com Alexandre Takara e uma conversa por telefone com Alaôr Caffé. Estas foram realizadas em torno de perguntas gerais, como: “qual foi a relação do CPC com o Partido Comunista?”, “quais foram as atividades do CPC em que você participou?”, “há algum registro pessoal da época do CPC?”. As perguntas eram articuladas a partir da experiência concreta de cada participante ou simpatizante, e se deram em forma de conversa, muitas vezes assumindo tom de informalidade, para que o entrevistado pudesse ficar à vontade para falar aquilo que havia lhe marcado, assim como para lembrar informações importantes.

Além disso foram consultadas fontes do jornal *O Diário de Grande ABC* e arquivo pessoal dos próprios participantes, o arquivo do Museu de Santo André, do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá, do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC (localizado em São Bernardo do Campo), o acervo da livraria e editora Alpharrabio, arquivos públicos de Santo André e São Paulo, além das publicações já existentes, visando à organização e análise do material e de informações encontradas.

4.5.1 A prática teatral de envolvimento com o operariado

Em Santo André, o Centro Popular de Cultura nasce a partir de um festival de teatro realizado na cidade em setembro de 1961, logo após a renúncia de Jânio Quadros, em agosto daquele ano. A peça inaugural do festival é *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, pelo Teatro da Praça, no Sindicato dos Metalúrgicos, que seria sua própria sede, seguido da apresentação de *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, realizada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, da peça *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis, pelo Teatro de Arena, da apresentação do mímico Ricardo Bandeira e da bailarina Marilena Ansaldi (SILVA, 2000, p. 252), além da apresentação, segundo entrevista com Nilton Lapa- um dos integrantes do CPC

do Sindicato- do Teatro Experimental Negro (CAMACHO, 1999, p. 124).

O festival que reúne grupos profissionais e amadores é o que impulsiona o surgimento do CPC em Santo André. Mas sua primeira produção, segundo depoimento de Nilton Lapa, é conhecida como a montagem de *Eles não usam black-tie*, texto de Gianfrancesco Guarnieri, que recebe a direção de Chico de Assis e assistência do próprio Nilton Lapa¹⁶².

Nilton Lapa afirma que a primeira peça seria *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, mas a mudança da escolha se deu sobretudo por meio da decisão do próprio Chico de Assis, que disse que não havia “[...] recursos em termos de pessoal no Sindicato”¹⁶³. Isso, possivelmente, ocorreu devido à complexidade da montagem de *A mais-valia*, que utilizava projeções, diversos atores, mudanças de cenários etc., se comparada à montagem mais modesta, em termos de recursos cênicos, de *Black-tie*.

A montagem de *Eles não usam black-tie*, em Santo André, ocorre pela primeira vez em 1962, pelo CPC, na sede do Sindicato dos Metalúrgicos. No elenco participam: Sonia Guedes, que fazia a personagem Maria (que era interpretada por Miriam Mehler no Teatro de Arena), enquanto Guedes de Souza faz o Tião (antes interpretado no Arena por Gianfrancesco Guarnieri e, depois, Vianinha), Nina Neri como Romana (papel feito anteriormente por Lélia Abramo)¹⁶⁴, e outro atores como Miguel Benvenga e Orlando Gazetti¹⁶⁵. Essa é a primeira montagem da peça em que há a participação de um operário em cena, ao invés de um ator profissional:

A encenação foi nossa, bem simplificada, mas com o pessoal de Santo André do Sindicato. Lembro de um operário que era semianalfabeto e que desempenhou um papel com uma pureza impressionante. Ele e os outros absorviam os ensinamentos de Chico e depois saía tudo com muita naturalidade¹⁶⁶(1999, p.128).

Em roteiro para recital cedido a essa pesquisa pela livraria Alpharrabio, denominado *Neblina dos olhos* e apresentado por Sônia Guedes, em 31 de outubro de 2011, e publicado no ano seguinte, há a indicação de sua trajetória no CPC, que havia sido apresentado na forma cênica pela atriz:

[...] Estávamos nos anos 60. O chamado político era impositivo. A Scasa não nos

¹⁶² CAMACHO, 1999, p.128.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Sobre os atores que participaram do elenco da montagem de São Paulo, ver: ELES Não Usam Black-Tie. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397907/eles-nao-usam-black-tie>>. Acesso em: 09 de Mai. 2020. Verbete da enciclopédia: ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁶⁵ Sobre os atores que participaram do elenco da montagem de Santo André ver: SILVA, 1991, p.40.

¹⁶⁶ Depoimento de Nilton Lapa In: CAMACHO, Thimoteo. **Cultura dos trabalhadores e crise política**: estudos sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. 1999, p. 128.

satisfazia. Fomos para o CPC, o Centro Popular de Cultura, que funcionava no Sindicato dos Metalúrgicos.

MÚSICA: Alguma típica do CPC, como Era um país subdesenvolvido, subdesenvolvido...

TEXTO: Eles não usam black-tie.

E nesse país subdesenvolvido minha vida entrou num torvelinho: casamento, filha, trabalho de professora, escola, teatro, política, tudo no mesmo compasso frenético em que- pensávamos- o Brasil ia caminhar para o Socialismo. Deu no que todos sabem. Mas o nosso teatro continuou com uma nova proposta: O Grupo Teatro da Cidade [...] (SILVA, 2012, p.4).

Em sua biografia, escrita por Adélia Nicolete (2008), Sônia Guedes afirma que foi uma das fundadoras do CPC e que somente a partir de Chico de Assis é que tomou contato com um teatro de tipo politizado, rompendo com a imagem que tinha do TBC:

Eu, por exemplo, achava que o Arena não fazia teatro, porque era uma coisa muito pobre! Só fui ter a verdadeira dimensão da sua proposta quando o ator e dramaturgo Chico de Assis foi com o CPC (Centro Popular de Cultura) para Santo André, apresentar para os metalúrgicos. Depois de assistir àquilo e de acompanhar as discussões, um novo mundo se abriu diante de mim, algo que eu nunca tinha imaginado. Aquilo virou totalmente minha cabeça, tanto que sou uma das fundadoras do CPC de Santo André. Fiquei deslumbrada com as ideias deles, com um teatro de esquerda. Propunham uma reflexão sobre o homem brasileiro, sua história, o entendimento de uma série de fenômenos que estavam ocorrendo e que eram precisos que fossem transformados. Desfez-se a áurea que envolvia o TBC. Como eu era ingênua... (2008, p.63-64).

A influência da produção cultural de São Paulo sobre esse CPC, sobretudo a do Teatro de Arena, é marcada por nomes como Guarnieri, Chico de Assis e Augusto Boal. Este último ministrava aulas de interpretação no Sindicato e incentivava os operários à criação dramática local (CAMACHO, 1999, p. 126-127).

Sérgio Bacchi, quem trabalhou como ator nas peças do CPC, afirma em entrevista que Augusto Boal foi quem fundou o CPC no Sindicato em Santo André, que tinha como objetivo central “levar cultura ao povo”¹⁶⁷. As temáticas da peça, no geral, eram sobre o movimento operário, havendo também aquelas que tratassem do trabalhador do campo.

Um dos textos mais conhecidos desse período entre os integrantes do CPC é *O Berço de Suzana*, de Jurandir Alécio Rodrigues, que havia vindo de Pernambuco, Garanhuns, e trabalhado inicialmente em Santo André como vendedor ambulante de bijuterias, antes de se engajar na luta política. Jurandir também afirma ser um dos principais fundadores¹⁶⁸ do CPC em Santo André, e é considerado um de seus maiores dramaturgos, além de se tornar, em 1963,

¹⁶⁷ Entrevista concedida por BACCHI, Sergio. [junho. 2020]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo E desta dissertação.

¹⁶⁸ RODRIGUES, Jurandir Alécio. [julho. 2019]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo D desta dissertação.

vereador da cidade pelo Partido dos Trabalhadores Brasileiros (PTB). Apesar de sua legenda, era nesse período “[...] delegado no Congresso Estadual ao lado de Rolando Frati¹⁶⁹ e secretário de cultura do Comitê Municipal do PCB” (VIEITEZ, 1999, p.63).

Ainda que a peça não tenha sido encontrada, é possível saber que trata de um conflito presente no meio operário envolvendo, de um lado, as pressões da vida privada e, de outro, as necessidades da luta política:

Zola, o personagem central, depois de vinte e um anos de casado, tem uma filha: Suzana. Compra para Suzana o que tem de melhor. Berço e enxoval caríssimos, de modo que faz dívidas pesadas e fica com medo de perder o emprego. Daí não participa de nenhum movimento de seus companheiros. Não acompanha o avanço da tecnologia, não se atualiza, deixa de interessar à firma e é dispensado. Aquele que atua desperta a solidariedade dos companheiros, é defendido pelo Sindicato, sendo, portanto, um pouco mais difícil de mandá-lo embora. O Berço de Suzana era mais ou menos isso¹⁷⁰ (CAMACHO, 1999, p. 129).

Por meio de uma entrevista concedida a esse trabalho por Jurandir Alécio, realizada no dia 12 de julho de 2019, é possível compreender melhor o desenvolvimento do enredo da peça e de seu conflito principal, ligado tanto ao sacrifício pessoal que leva um operário a se engajar a luta política (como é o caso da dramaturgia de *Eles não usam black-tie*, em que o conflito aparece na participação ou não da luta grevista) quanto a modernização da indústria sob as bases capitalistas, que não leva a uma real melhora nas condições de vida dos operários, mas na demissão desses:

E nesta época, a Pirelli, uma indústria das mais importantes de Santo André, importou um maquinário muito importante, e muitos operários foram mandados embora. [*Inaudível*] Porque aqueles menos preparados, que não tinham condições de lidar com essa tecnologia, dirigir essas máquinas, eram mandados embora. E o Sindicato moveu uma grande campanha para defender estes empregos. Eu peguei esse meu *Berço de Suzana*. Era a história de um operário, que era casado há muito tempo. Ele e a mulher desejavam ter um filho, mas o tempo foi passando e eles não conseguiam. Eram muito frustrados, porque queriam ter e não tinham. E, de repente, a mulher engravida. Então, ele se entusiasma de tal maneira que bota na cabeça que tem de dar para a filha ou filho o que há de melhor. Começa a se endividar para comprar um berço bonito, um berço bom, comprar apetrechos para o berço, arrumar o quarto da menina. Ele começa a fazer dívida e fica bastante endividado. Coincide este período com o a dispensa que está ocorrendo na Pirelli. Por isso, ele se agarra ao emprego desesperadamente, trabalha, faz hora extra, porque a obsessão é dar à filha o que há de melhor. E quando o sindicato começa a fazer a campanha para defender o emprego das pessoas, ele se retrai. É um dos caras que não se aproxima muito do sindicato, porque possui medo de ser mandado embora por isso. Mas apesar disto, ele é um dos primeiros a ser mandado embora, porque era meio “analbafetão” e não sabia nada de tecnologia. Então, ele começa a fazer campanha dos sindicatos para defender [*Inaudível*], para que se volte a trabalhar, para que haja uma negociação com os operários. [*Foi*] aí que

¹⁶⁹ Rolando Frati foi o secretário do Partido Comunista em Santo André, no período.

¹⁷⁰ Entrevista realizada com Jurandir Alécio Rodrigues em: CAMACHO, 1999, p.129.

comecei a me aprofundar na discussão se a tecnologia vem sempre a serviço da indústria, do industrial. O trabalhador pode até se beneficiar um pouco da indústria, porque vai trabalhar menos, já que o trabalho mais pesado e mais brutal é feito pelas máquinas, pelos computadores etc., mas no fundo, o custo do desenvolvimento tecnológico é o desemprego do trabalhador, apesar dos benefícios naturais que o desenvolvimento tecnológico possui. Considerando do ponto de vista de classe, a classe mais beneficiada é a capitalista. A trabalhadora, a operária, se beneficia das migalhas, e não do essencial, do fundamental, da produção (Informação Verbal)¹⁷¹.

Na peça de Jurandir Alécio, a personagem principal aparece inicialmente como o “pelego” da luta política, ou seja, aquele que age de acordo com suas necessidades pessoais, furando a greve e passando por cima dos interesses e reivindicações de sua categoria. Ao mesmo tempo, o fato de a personagem não ter conhecimento técnico o suficiente para operar a nova tecnologia implementada pela fábrica, ter uma filha nesse mesmo período, e sofrer as pressões da possibilidade do desemprego, a revelam também como vítima das opressões sociais diante dos ataques do patrão. Em um momento seguinte, a personagem adere à luta grevista, mas sua consciência não advém da vanguarda operária, e sim de sua própria demissão na fábrica, o que a coloca em movimento na luta por seu emprego e de seus colegas de trabalho. A luta política aparece, portanto, como uma necessidade de sobrevivência da própria personagem, e não como uma adesão que parte de uma consciência política prévia. Nesse aspecto, é importante ressaltar que a escolha do dramaturgo, portanto, parece estar muito mais voltada em retratar o operário comum e real, desprovido de consciência política, do que um “ideal” de consciência vislumbrado pela vanguarda¹⁷².

No Brasil, as atividades da fábrica italiana Pirelli começam em 1929 com a aquisição da Conac, uma pequena fábrica de condutores elétricos, instalada em Santo André. E em 1941, é inaugurada sua primeira fábrica de pneus radiais para caminhões e ônibus, também em Santo André, considerada a maior do Grupo Pirelli em todo mundo (RELATÓRIO..., 2010, p.12-17). Em julho de 1961, o período em que é escrita a peça é marcado por uma greve, cuja reivindicação principal é o aumento de 44% dos salários, articulada por meio dos sindicatos da região do ABC. Nesse mesmo ano, também ocorre a passeata pelas ruas de Santo André, exigindo por parte dos operários o 13º salário, que só passa a ser concedido e aprovado por lei

¹⁷¹ RODRIGUES, Jurandir Alécio. [julho. 2019]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo D desta dissertação.

¹⁷² Esse tipo de descrição da personagem de *O Berço de Suzana* se assemelha ao conflito presente em *Eles não usam black-tie*, à de Tião, que pressionado pela vida privada familiar, acaba “furando” a greve. No entanto, a consciência operária sobre a importância da greve e da luta é tratada em *A mais-valia* de uma maneira oposta. Nessa dramaturgia do CPC, a personagem Desgraçado 4, um operário, descobre a origem do lucro do capitalista por meio de formulações teóricas, o que o leva a lutar contra os capitalistas e a incentivar os operários a conhecerem a verdade sobre a exploração.

em 1962, sob o governo de João Goulart¹⁷³. O momento em que Jurandir Alécio escreve a peça, portanto, é de efervescência política no ABC paulista, e seu conflito principal dialoga diretamente com os conflitos reais do meio operário.

Figura 3 - Manifestação de trabalhadores reivindicando o aumento de 44% do salário



26 de julho de 1961: A Pirelli em greve por aumento de 44%. Várias campanhas salariais eram travadas em conjunto pelos sindicatos do ABC. Arquivo do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá.

Acerca da montagem da peça, Jurandir Alécio explica que havia um concurso para dramaturgos amadores promovido pela Secretaria de Cultura em que participaram os próprios integrantes do CPC. Foi por meio desse concurso que sua peça foi montada, recendo o prêmio de melhor dramaturgia:

Pois é, quando escrevi a peça o CPC já atuava, já fazia alguns shows lotados em Santo André, nos sindicatos. Aí saiu um concurso. O governador de São Paulo, que na época era o Adhemar de Barros, através da Secretaria de Cultura, promoveu um concurso para dramaturgos e amadores. Era preciso escrever uma peça. Caso fosse premiado,

¹⁷³ BRASIL. Lei nº 4090, de 13 de julho de 1962. Institui a Gratificação de Natal para os Trabalhadores. Brasília, 13 de julho de 1962; 141º da Independência e 74º da República. Leis Ordinárias- Publicado no DOU de 20.7.62. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4090.htm. Acesso em: 2 de março 2019.

teria o direito de escolher, para montá-la, o diretor que quisesse. E, dentre esses diretores, tinha o Augusto Boal, que foi um dos maiores diretores do Brasil até hoje, certo? [...] Escrevi a peça para concorrer. E até os membros do CPC de Santo André escreveram também [...] (Informação verbal)¹⁷⁴.

Figura 4 - Trabalhadores da Pirelli em greve se manifestando



Greve dos trabalhadores da Pirelli (26.07.1961) - Arquivo do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá

O Berço de Suzana é escrito entre 1961 e 1962, segundo relato do próprio autor, e por ser premiada pelo concurso, recebe a direção de Augusto Boal. Jurandir ainda afirma que quem fazia a personagem feminina principal era Lélia Abramo, enquanto um outro ator representava o operário, que na peça se chamava Zola, nome inspirado no escritor Émile Zola¹⁷⁵.

Segundo Jurandir Alécio, as atividades artísticas ocorriam com a ajuda do Sindicato, que oferecia o próprio salão, palco e recursos multimídias para o CPC, que se encarregava das produções culturais e artísticas como *shows*, poemas e esquetes, durante os períodos de greve:

Por exemplo, às cinco horas da manhã, [aparecia] uma turma de agitadores na porta

¹⁷⁴ Entrevista concedida por RODRIGUES, Jurandir Alécio. [julho. 2019]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo D desta dissertação.

¹⁷⁵ Ver: Entrevista concedida por RODRIGUES, Jurandir Alécio. [julho. 2019]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo D desta dissertação.

de fábrica da Pirelli, distribuindo um folheto sobre a questão do desemprego. Depois, havia um movimento de greve para que essas reivindicações fossem aceitas. Faziam questão por isto. Então, quando tinha greve promovíamos certos shows para distrair os trabalhadores. Aí entrava a produção do CPC, com poemas e esquetes (Informação verbal)¹⁷⁶.

Quando perguntado sobre sua dramaturgia e o funcionamento do CPC, Jurandir explica que a peça foi montada mais de uma vez, e, às vezes, suas personagens intervinham fora da trama principal, nas próprias assembleias, questionando as decisões tomadas, ou as falas de seus principais dirigentes:

Quando o CPC fazia o seu show, ou apresentava *O Berço de Suzana* - o CPC chegou a apresentar algumas vezes – conseguia, por exemplo, em uma determinada luta, apresentar uma assembleia para discutir, digamos, o preço da passagem. Aí formava-se a mesa, onde havia o dirigente do sindicato, o advogado da empresa, seu representante. Então, o Sindicato começava a explicar que é um absurdo o preço estar muito caro. Depois, vinha o representante da empresa e começava a dar razões. Ele começava a falar por que devia ter aumentado. Depois, ainda, vinha o padre e começava a pedir tolerância, [*dizendo*] que todos precisam de [*inaudível*], que Jesus Cristo foi a favor dos pobres, que os pobres pertencem ao Reino do Céu etc. E, no meio da plateia, eu coloquei algumas personagens da peça que se levantavam protestando e dizendo: “Tá certo, nós queremos o reino do céu, mas também queremos um pouco de felicidade na Terra”. Era uma personagem da peça que falava dali e os homens aplaudiam pensando que era um deles (Informação verbal)¹⁷⁷.

É possível afirmar que uma das formas trabalhadas pelo CPC de Santo André se aproximava do Teatro Invisível, utilizada por Augusto Boal, a qual busca romper com as barreiras existentes entre o teatro e a realidade. Para Boal, esse tipo de teatro não é como o *happening* ou o *guerrilla-theatre*, em que “[...] fica bem claro que se trata de teatro, e, portanto, surge imediatamente o muro que separa atores de espectadores”, reduzindo-os, do seu ponto de vista, “[...] à impotência: um espectador é sempre menos do que um homem”¹⁷⁸. Para o dramaturgo e encenador, no Teatro Invisível, “[...] a energia teatral é completamente liberdade, e o impacto que esse teatro causa é muito mais violento e duradouro”¹⁷⁹.

Jurandir Alécio afirma que algumas cenas da peça *O Berço* eram feitas nas portas da fábrica, revelando, por meio dos recursos da comédia, a repressão policial contra os operários. Segundo seu relato, o engajamento político da peça e o humor aparecem como fatores determinantes de aproximação com o Augusto Boal:

¹⁷⁶ Entrevista concedida por RODRIGUES, Jurandir Alécio. [julho. 2019]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo D desta dissertação.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ BOAL, 1991, p.170.

¹⁷⁹ Ibid., p.171.

Eram os atores que estavam fazendo isso. O Boal achou isso muito bonito, muito bom. Inventamos umas cenas de intervenção policial nestas portas de fábrica, como aquela, em que o policial prendia um homem, e logo as pessoas vinham se defender. Havia bastante humor. A peça possuía muitas partes que despertaram o interesse do Boal, tanto que ganhou. No concurso, foi essa peça que ganhou. Eu ganhei a direção do Boal. Escolhi sua direção (Informação verbal)¹⁸⁰.

No livro *Hamlet e o filho do padeiro*, obra autobiográfica, há um relato de Augusto Boal de sua experiência no Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, em que afirma ter organizado um Seminário de Dramaturgia:

Fui organizar um Seminário de Dramaturgia no Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André (SP). Uma vez por semana, a um grupo de dez operários, expliquei Hegel, Aristóteles, Maquiavel, leis da dialética- não para serem obedecidas, mas utilizadas na carpintaria teatral [...].

Foi a primeira vez que dei um curso só para operários. O CPC-UNE continuava: seus autores eram intelectuais vindos do teatro profissional, da sociologia, das universidades - gente culta. No sindicato, quem escrevia sobre operários eram operários. Os intelectuais não tinham dúvidas; em Santo André andava-se em busca de certezas escorregadias (BOAL, 2000, p.192-193).

Como resultado do Seminário os operários escreviam peças teatrais. Uma delas chama a atenção de Augusto Boal, e que se refere a dramaturgia como sendo *A greve*, de autoria de Jurandir:

Os CPCs tinham cursos de literatura, bordado, história sindical, feijoadas, macarronadas. Grupo de poesia sobrando gente: donas de casa escrevendo poemas. Dramaturgia era mais difícil, longo esforço: necessário criar personagens consistentes, elaborar enredos.

No fim do seminário cada qual tinha uma peça: a de Jurandir foi a mais elogiada. *A greve* contava a greve acontecida na região do ABC, berço do Partido dos Trabalhadores. Fiquei eufórico com sua capacidade de criar personagens autênticos, como se dizia. Multidimensionais, não estruturas ocas. Jurandir, grande criador de personagens! (BOAL, 2000, p.193).

É possível que o Jurandir citado no livro de Augusto Boal seja mesmo Jurandir Alécio, na medida em que não foi identificado outro dramaturgo de mesmo nome, participante das atividades do CPC em Santo André. Porém, não há informações suficientes para afirmar que *A greve* seja a mesma peça de *O Berço de Suzana*, ou mesmo outra dramaturgia do mesmo autor. De qualquer forma, o destaque da dramaturgia de Jurandir é presente tanto no discurso de Boal, quanto na de seu autor.

¹⁸⁰ Entrevista concedida por RODRIGUES, Jurandir Alécio. [julho. 2019]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo D desta dissertação.

Ainda que tenhamos apenas o relato de Jurandir Alécio sobre sua dramaturgia, e não seja possível uma análise mais precisa sobre o texto, é possível traçar paralelos entre sua opção e a opção temática do Teatro de Arena, quando esse inicia os Seminários de Dramaturgias, fase de sua maior politização, levando à cena dramas e conflitos do universo operário. Não à toa, diversas peças do Teatro de Arena e do CPC do Rio de Janeiro são montadas pelo CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. Além de *Eles não usam black-tie*, também são citadas na pesquisa de Camacho (1999) montagens como: “*Formiguinho Popó, Subdesenvolvido, Um dia na vida de Brasilino, Operário em Construção, etc*” (p.128).

Nem todas as montagens citadas por Camacho em sua pesquisa são de fato peças teatrais. *Subdesenvolvido*, por exemplo, ou *Canção do Subdesenvolvido*, foi composta por Carlos Lyra e Chico de Assis e acabou se tornando uma das faixas do disco *O Povo Canta*, do CPC da UNE; enquanto que *Operário em Construção* é a poesia de autoria de Vinicius de Moraes, que aparece no volume I dos *Cadernos do Povo Brasileiro - Violão de Rua*, publicado pela Editora Civilização Brasileira em parceria com o CPC da UNE, em 1962.

A peça *Formiguinho Popó*, provavelmente refere-se a peça de Arnaldo Jabor, presente na coleção organizada por Fernando Peixoto sobre o CPC da UNE (1989), que aparece com o nome de *A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os bão*. A dramaturgia tem como personagem central um favelado que enfrenta inúmeras dificuldades para colocar uma porta em seu barraco e acaba por se confrontar com Tio Sam, a personificação do imperialismo.

Quando questionado sobre quais eram as peças mais montadas no CPC de Santo André, Tetsuo Nohara, regente do coral do CPC, afirma que além de *Eles não usam black-tie*, a peça *O Formiguinho* fazia um enorme sucesso e envolvia questões sobre moradia¹⁸¹. A montagem também é confirmada por José Armando Pereira da Silva, em entrevista: “Foram os integrantes do Teatro de Arena que orientaram os trabalhos da produção de *O Formiguinha*, de Arnaldo Jabor, e *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, sob a direção de Chico de Assis”¹⁸².

Além da dramaturgia *O Berço de Suzana*, outra peça desse mesmo período do CPC de Santo André é *Heróis de Barros*, escrita por um integrante do próprio CPC do Sindicato, que, segundo Camacho, trata de dois ex-pracinhas que retornaram da Itália, onde lutaram defendendo o Brasil ao lado dos Aliados na Segunda Guerra Mundial. Quando voltam ao Brasil, apesar da glória do final da guerra e das medalhas, passam necessidades e não conseguem nem

¹⁸¹ Ver: Entrevista concedida por NOHARA, Tetsuo. [maio. 2018]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo C desta dissertação.

¹⁸² Entrevista concedida por SILVA, José Armando Pereira da. [março. 2018]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta dissertação.

mesmo vender as medalhas para sobreviverem (1999, p.128). O texto é visto como “pacifista” por Camacho, porque interroga sobre o sentido de trabalhadores lutarem contra trabalhadores na guerra dos patrões.

É importante ressaltar que durante a Segunda Guerra Mundial, em 1943, há a *II Conferência Nacional* do PCB, que fica conhecida como a “*Conferência da Mantiqueira*”, organizada durante a ilegalidade do Partido e intensa perseguição de seus militantes. Nessa conferência, a guerra é caracterizada como “a libertação dos povos nacionalmente oprimidos pelo fascismo” (SODRÉ, 1984, p.115), apresentando-se em uma linha nacionalista, e ao mesmo tempo de apoio à linha política da União Soviética. Sua linha de combate ao fascismo se dava a partir de uma tática de frente popular, de união de todos os setores contrários ao fascismo.

O relato da peça citado no livro de Camacho (1999) também é citado no livro *Província e Vanguarda* (2000), de José Armando Pereira da Silva, que apresenta o nome de seu autor como B.Z.

José Armando Pereira da Silva cita a peça *O Berço de Suzana* como autoria de A.J. e *Heróis de Barros* como B.Z., afirmando que as cópias das peças não foram encontradas, assim como seus autores preferiram manter seu anonimato¹⁸³. No entanto, não é possível saber sobre o desejo dos autores de se manterem no anonimato, uma vez que a sigla A.J. é revelada no livro de Thimoteo Camacho (publicado um ano antes do livro de José Armando) como Jurandir Alécio Rodrigues¹⁸⁴, cuja figura é explicitamente associada a militância política partidária, contendo inclusive entrevistas de Jurandir Alécio concedidas ao próprio autor.

Em uma entrevista realizada em 2019 para essa pesquisa, Jurandir confirma não apenas ser o autor da peça *O Berço de Suzana*, como confirma sobre a outra dramaturgia, que a primeira letra “B” da sigla B.Z. é certamente referência a um estudante chamado Benjamim, que estudava matemática em São Paulo¹⁸⁵. A partir da entrevista com Tetsuo Nohara, também realizada para essa pesquisa, foi possível saber o sobrenome do dramaturgo: Benjamim Zecker, um estudante do curso de engenharia da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, identificado como um dos diretores fábrica Pirelli, em Santo André, em um período posterior.

Difícilmente essa seria uma coincidência, e o mais provável é que o autor da peça *Heróis de Barro* tenha sido mesmo Benjamim Zecker. Ainda que seja uma hipótese - na medida em

¹⁸³ Ver: nota de rodapé da página 253, de *Província e Vanguarda* (2000).

¹⁸⁴ O nome de Jurandir é citado em diversas partes do trabalho de pesquisa de Thimoteo Camacho (1999). Na página 129, o autor identifica Jurandir Alécio como autor da peça teatral *O Berço de Suzana*, além de fazer uma descrição sobre sua vida política.

¹⁸⁵ Entrevista concedida por RODRIGUES, Jurandir Alécio. [julho. 2019]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo D desta dissertação.

não há registros de sua dramaturgia, e seu dramaturgo já tenha falecido - certamente essa informação pode vir a ser útil para pesquisas posteriores e o conhecimento do teatro realizado por operário da região e suas principais figuras.

Outra peça que é citada na obra de Camacho como sendo uma dramaturgia própria da região de Santo André é *A Lombriga*. Ela aparece por meio das entrevistas de Jurandir Alécio, Modesta Dias e Michael e Dirce Schwarzschild (1999, p.119). Seu autor já falecido, Michael Rainer Schwarzschild, médico psiquiatra, é citado na entrevista realizada com Jurandir Alécio, em 2019, como sendo um “intelectual de muita erudição”, cuja dramaturgia, também desaparecida, não foi descrita por nenhum de seus integrantes até o presente momento.

Tetsuo Nohara, em entrevista, afirma que outra peça se chamava *A conversa do camponês*, em que atuava como ator. Pelo seu relato, se tratava de uma dramaturgia que utilizava em cena apenas dois atores que questionavam as opressões vividas no campo. Seu texto iniciava com a seguinte fala de uma das personagens: “Escuta, quando o mundo começou, tinha dono de alguma coisa? E por que agora tem dono?”¹⁸⁶.

Sobre o teatro infantil, há poucas informações a seu respeito. Sabe-se que esse tinha como finalidade reunir filhos de operários ou integrantes do CPC, assim como crianças da região, e suas peças não deixavam de apontar para uma perspectiva crítica da realidade. Em uma de suas montagens, a lenda oficial de *O Lobo Mau* era desconstruída pela ótica do próprio CPC, aproximando a história da realidade das crianças¹⁸⁷.

4.5.2 Outras produções culturais e artísticas

Além do teatro adulto e infantil, o CPC impulsionava um coral formado por operários e integrantes do próprio CPC. Seu regente era Tetsuo Nohara, que, na época, se preparava para ocupar o cargo de padre na Igreja Anglicana, da qual fazia parte.

Sua participação no CPC se deu de forma inusitada, por meio do convite de Ângelo José Del Mato e da indicação do reverendo Alfredo da Rocha Fonseca, se interessando mais pela impulsão de atividades artísticas realizadas pelo CPC, do que de fato por sua militância política¹⁸⁸.

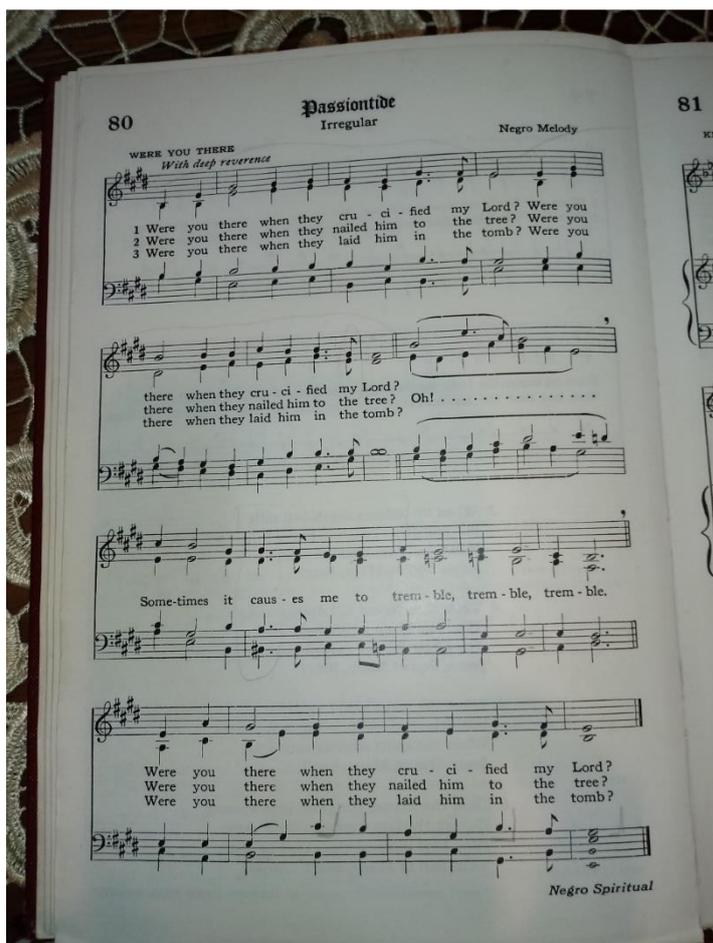
¹⁸⁶ Entrevista concedida por NOHARA, Tetsuo. [maio. 2018]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo C desta dissertação.

¹⁸⁷ Informação obtida em uma entrevista com Tetsuo Nohara, presente na pesquisa de Camacho (1999, p.131).

¹⁸⁸ Entrevista concedida por NOHARA, Tetsuo. [maio. 2018]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo C desta dissertação.

Como diretor e regente do coral do CPC, Tetsuo utilizava-se de sua experiência musical vinculada ao canto e ao órgão, e mesclava seu repertório com músicas da Igreja Anglicana dos Estados Unidos, do estilo *Negro Spiritual*¹⁸⁹, como *Were you there*, até músicas de outros CPCs, como *Subsdesenvolvido*, *Canção do CPC*, *Maria Favela*¹⁹⁰, incluindo, de forma geral, a música popular em seu repertório.

Figura 5 - Partitura utilizada no coral do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André



Were you there, partitura utilizada no coral do CPC de Santo André- Arquivo pessoal de Tetsuo Nohara. Fonte: A autora.

¹⁸⁹ *Negro Spiritual* é considerado um gênero musical criado por negros nos Estados Unidos, contendo traços religiosos e comumente fazendo alusão à dor da escravidão.

¹⁹⁰ As músicas do repertório do coral *Subsdesenvolvido*, *Canção do CPC* e *Maria favela* aparecem no livro de Thimoteo Camacho (1999, p.130). As outras músicas citadas na pesquisa aparecem na entrevista com Tetsuo Nohara, realizada para este trabalho em 18 de maio de 2018.

Em entrevista realizada para essa pesquisa em 2018, Tetsuo Nohara afirma que as músicas eram utilizadas nas apresentações do coral, que ocorriam quase sempre no Sindicato dos Metalúrgicos em Santo André. Não eram, portanto, músicas de treinamento, ou que serviam apenas com intuito pedagógico. No caso do repertório *Negro Spiritual*, suas músicas eram cantadas em língua inglesa pelos operários e as apresentações tinham grande receptividade por parte do público¹⁹¹.

Entre as músicas cantadas, havia a paródia da música *Luar do Sertão*, cuja primeira gravação havia sido feita por Eduardo das Neves e lançada em 1914. A paródia substituíra os versos “Não há/ ó gente/ ó não/ Luar como esse/ Do Sertão” por “Não vai/ ó gente/ ó não/ Soar como besta/ No Sertão”¹⁹², atribuindo o próprio sentido do CPC à música, sempre em tom satírico. Além disso, incluíam-se no repertório do CPC músicas cujas letras vinculavam-se ao público infantil, como é o caso de *Uirapuru* (sem autor identificado)¹⁹³.

Enquanto o Hino do CPC, escrito por Jurandir Alécio, servia mais como instrumento de agitação e propaganda, para explicar aos jovens e trabalhadores qual era o papel do CPC, convidando-os para a luta política:

Hino do CPC

Se você ainda não sabe
Que existe uma entidade
Com a sigla CPC
Venha então nos procurar
Para juntos trabalhar
Precisamos de você
Estudantes operários
Que lhes interessa saber?
O CPC lhes ensina e deseja
Também com você aprender
Agora você já sabe
Que existe uma entidade
Com a sigla CPC.
Venha então nos procurar
Para juntos trabalhar
Precisamos de você.
Juntos vamos caminhando
Horizonte é a Pátria futura
Aprendendo e educando

¹⁹¹ Entrevista concedida por NOHARA, Tetsuo. [maio. 2018]. Entrevistadora: Jacqueline da Silva Takara. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo C desta dissertação.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

No Centro Popular de Cultura¹⁹⁴.

Tetsuo Nohara, em entrevista, afirma que o autor de *Trem Sujo da Leopoldina* teria apresentado seu poema em uma das apresentações junto ao coral do CPC. Seu autor é Solano Trindade, militante do movimento negro e do Partido Comunista Brasileiro, poeta, encenador e também ator, que participa do filme de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de 1965, dirigido por Roberto Santos. No teatro, encenou peças relacionadas a tradições africanas e populares brasileiras, sendo um dos fundadores do grupo Teatro Popular Brasileiro, em 1950, na baixada fluminense, com um elenco formado por domésticas, operários e estudantes¹⁹⁵.

O poema *Tem gente com fome*, de Solano Trindade, cria a imagem de um trem que encontra pessoas com fome por onde passa:

Tem gente com fome

Trem sujo da Leopoldina
Correndo correndo,
parece dizer:
tem gente com fome,
tem gente com fome,
tem gente com fome...
Piiiiii!
Estação de Caxias,
de novo a correr,
de novo a dizer:
tem gente com fome,
tem gente com fome,
tem gente com fome...
Vigário Geral,
Lucas, Cordovil,
Brás de Pina
Penha Circular,
Estação da Penha
Olaria, Ramos,
Bom Sucesso,
Carlos Chagas
Triagem, Mauá,
Trem sujo da Leopoldina,
correndo correndo
Parece dizer:
tem gente com fome,

¹⁹⁴ Canção presente na pesquisa de Camacho (1999, p. 130-131). Jurandir Alécio, a partir de uma entrevista realizada para esse trabalho em 2019, afirmou que a letra é de sua autoria.

¹⁹⁵ Informações sobre a vida e obra de Solano Trindade obtidas em: Literafro: o portal da literatura afro-brasileira. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/429-solano-trindade>. Acesso em: 02 nov. 2020.

tem gente com fome,
tem gente com fome...
Tantas caras tristes,
Querendo chegar,
Em algum destino
Em algum lugar...
Trem sujo da Leopoldina
Correndo correndo,
Parece dizer:
tem gente com fome,
tem gente com fome,
tem gente com fome.
Só nas estações,
Quando vai parando,
Lentamente,
Começa a dizer:
Se tem gente com fome,
Dai de comer...
Se tem gente com fome,
Dai de comer...
Mas o freio de ar,
Todo autoritário,
Manda o trem calar:
Pisiuuuu... (TRINDADE, 2007, p. 58-60)

Na área de artes visuais, ocorre em abril de 1963, uma exposição organizada pelo CPC do Sindicato, que reúne artistas de Santo André, como: Paulo Chagas, Luiz Sacilotto, Guido Poianas, e Insuela. De São Paulo, estavam: Rodrigues Júnior, Arnaldo Ferrari, Guiliana Pedrazza, Mário Gruber e Antônio Henrique Amaral, e tinha como objetivo atrair o operário para a apreciação artística (SILVA, 2009, p.39).

Paulo Chagas, por exemplo, participa de circuitos importantes como os Salões de Arte Moderna e Bienal de São Paulo¹⁹⁶, com influências claras do construtivismo, cubismo e expressionismo¹⁹⁷, enquanto Guido Poianas, um artista italiano reconhecido no meio operário por ser originalmente um pintor da construção civil, retrata os trabalhadores sob a influência do realismo socialista, assim como paisagens e importantes edifícios de Santo André. Algumas de suas principais obras são: *Teatro de Alumínio* (1965), *Desemprego em massa* (1950), *O metalúrgico-campo* (1957), *O metalúrgico-cidade* (1957) e *Primeiro de Maio* (1957)¹⁹⁸ – essa última pode ser encontrada atualmente na entrada do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá.

¹⁹⁶ SILVA, 2009, p.35.

¹⁹⁷ Ibid., p.26.

¹⁹⁸ Ver: Id., 2002.

5 CPC: ARTE PELAS REFORMAS OU PELA REVOLUÇÃO?

O estudo do CPC, a partir do reconhecimento de que seu projeto tratava da luta pela cultura popular em nível nacional, consolidando-se não apenas como uma ou outra expressão artística isolada, mas como um conjunto de ações fundamentadas por ideias políticas, não pode ser reconhecido apenas como um erro ou acerto de intelectuais, nem mesmo apenas um erro do alcance da forma de suas peças (sendo elas populares ou não), sem que se analise os interesses de classe por detrás de suas ideias e o impacto dessas na vida real.

De modo algum, essa abordagem deve significar deixar em segundo plano as contribuições do CPC e do próprio Teatro de Arena no âmbito artístico. Mas o estudo de suas histórias leva a constatar que são justamente suas ideias políticas que desembocam em questionamentos sobre a cena teatral realizada até então e na modificação de seus aspectos formais, e não o contrário.

Sobre as contribuições do Teatro de Arena, Maria Sílvia Betti (1999), por exemplo, aponta para uma modernização do teatro na medida em que o Arena acenava para “uma práxis nova e questionadora do *status quo*”, ainda que tomando como pressuposto teórico a “transformação gradual das circunstâncias sócio-históricas” do próprio PCB:

Esse posicionamento traz à baila o problema da alienação e do compromisso, que nos países periféricos é viabilizador de importantes formulações de atuação cultural. Tal problema, evidentemente, não é estranho ao PCB, para quem o nacional corresponde à etapa viável no presente para o encaminhamento das questões futuras. Num sentido, a visão aí expressa (corroborado pelo Arena nesse momento) não toma como pressuposto a luta de classes e sim a transformação gradual das circunstâncias sócio-históricas por seus agentes. Num outro sentido, entretanto, falando-se especificamente do Arena dentro de uma óptica teatral, esse ponto de vista não deixa de representar um programa de modernização, já que acena com a perspectiva de uma práxis nova e questionadora do *status quo*, e possibilita assim, ao teatro, assumir posição vital nas formulações que deveriam fundamentar os debates em torno da cultura nacional nos anos seguintes (BETTI, 1999, p.22).

Enquanto Iná Camargo Costa (1996) ressalta o aspecto de inovação teatral da montagem de *Eles não usam black-tie*, entendendo que até esse momento em que a peça é apresentada, o público do Teatro de Arena era praticamente o mesmo das demais companhias existentes em São Paulo e que a peça “trouxe em massa um público novo ao teatro” (p.39).

Já a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* do CPC, torna-se um marco importante do teatro moderno brasileiro ao adotar os dispositivos do teatro épico baseados nas concepções de Bertolt Brecht e de Erwin Piscator, ultrapassando com isso o modelo de *black-tie* que, como aponta Costa, era um “drama sobre a greve” (1996, p.38) na medida em que a forma não

correspondia ao seu conteúdo político, de natureza épica.

No caso do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, sua produção leva à aproximação de grupos amadores com o teatro de engajamento feito pelo Teatro de Arena e CPC do Rio de Janeiro, despontando para uma concepção e função teatral diferente da de anos anteriores. Além de servir como experiência importante para alguns atores que faziam parte do Grupo de Teatro da Cidade, o GTC (1968-1978), considerado o primeiro grupo profissional de Santo André¹⁹⁹, sob direção de Heleny Guariba, que se tornaria símbolo de resistência política na luta contra a ditadura militar e viria a ser torturada e assassinada de maneira brutal por esse regime em 1971.

O GTC não funcionava como teatro empresarial, mas recebia verba da própria prefeitura²⁰⁰, o que se mostrava, de certa forma, um avanço no investimento da área cultural da região. Sua inspiração vem do Théâtre de la Cité, de Lyon, idealizado por Roger Planchon, que via a função social no teatro como também uma questão de acessibilidade, na medida em que pretendia fazer peças aos trabalhadores, rompendo as barreiras elitistas da produção artística.

Nesse aspecto, é possível pensar que a experiência do CPC do Sindicato tenha se tornado a base de inspiração para o que viria a ser o GTC e seu teatro profissional. Aqui, nesse caso, não há uma contradição entre um teatro politizado e a profissionalização, mas é justamente a politização que parece ajudar na constituição de um teatro profissional, ao mesmo tempo em que este não abandona as questões mais sentidas pelos trabalhadores, incluindo questões como acessibilidade e produção.

Mas apesar das contribuições do âmbito artístico e cultural, as ideias nacional-desenvolvimentistas são as que alimentam a própria criação do CPC, enquanto projeto amplo de cultura brasileira a ser defendida. A análise apenas formal de suas peças, que leva a considerar o seu conteúdo como algo menor, ou então a análise restrita de seus aspectos teatrais acaba por tornar secundária a relevância das discussões políticas em torno do projeto do CPC bem como das consequências da aplicação de um programa nacional-desenvolvimentista.

Nesse aspecto, o CPC não é somente expressão das questões históricas, de modo geral, mas é também a expressão de parcela do pensamento da vanguarda de esquerda que atuava na área cultural desse período. As discussões que fomentam o combate contra um fazer teatral de tipo elitista movem também um combate contra o ensino elitista, o analfabetismo, a

¹⁹⁹ As pesquisadoras Priscila F. Perazzo e Vilma Lemos fazem a análise de que o Grupo de Teatro da Cidade tenha sido o primeiro grupo profissional da Região do ABC paulista (2013, p.18).

²⁰⁰ Informação sobre o financiamento do Grupo de Teatro da Cidade obtida a partir das pesquisas de Priscila F. Perazzo e Vilma Lemos (2013, p.26).

desigualdade social, o imperialismo etc. O teatro, nesse sentido, passa a ser instrumento de mobilização para a ação política. Ou seja, a conscientização das peças passa a ter a tarefa de engajamento direto na luta de classes, levando o público à ação.

Nesse caso, militância e engajamento artístico se misturam, e algumas questões se impõem: como deve ser um teatro popular? Qual deve ser sua função? O que é popular? Todas essas questões de certa forma passam a fazer parte do CPC, que as toma a partir de uma perspectiva classista, mas que não é necessariamente marxista no sentido da luta pela tomada do poder. As posições, na prática, levam à elaboração de um teatro que trate do povo e de seus conflitos sociais, ao mesmo tempo em que se procura estabelecer o popular no processo de produção, incluindo o povo tanto na plateia quanto em cena, no palco.

A questão do popular, do ponto de vista de seu alcance, levou o CPC a fazer teatro de rua, a ir para a favela, praças, buscando dialogar com trabalhadores e estudantes, tornando-se, nesse aspecto, muito mais radicalizado do que a prática do Teatro de Arena. No caso do CPC em Santo André, levou operários a apresentarem peças teatrais, debaterem política por meio de personagens e a participarem ativamente do processo de criação artística.

No entanto, não é possível afirmar apenas a existência de engajamento, de modo geral, mas o que suas peças representavam enquanto conteúdo político. Ou seja, o que defendiam, quais reivindicações, o que criticavam e propunham como solução, na medida em que suas peças assumiam sentido de agitação e propaganda de certas ideias.

Não à toa, o conteúdo das peças levava à representação recorrente da dicotomia entre o operário engajado e o operário alienado, sem que houvesse a representação real das forças políticas que os moviam. A responsabilidade, nesse sentido, é interpretada muitas vezes como uma questão individual e não como também responsabilidade das direções políticas daquele período.

A tese de que “[...] a crise histórica da humanidade se resume à crise da direção revolucionária” (DOCUMENTOS, 2008, p. 42), de Leon Trotsky, presente no Programa de Transição (1938), na época em que é apresentada é rejeitada pelos socialdemocratas e stalinistas, que jogam a responsabilidade do fracasso revolucionário na falta de consciência do proletariado, e julgam este como um problema decorrente da alienação. O mesmo ocorre com o PC dos anos de 1960 no Brasil, em que a adesão ao movimento grevista não é medida pelo grau de mobilização das direções sindicais e de seu programa, mas a partir do estágio de desenvolvimento de consciência individual. Nisso decorre que a tomada de consciência do ponto de vista do Teatro de Arena e do CPC é expressa, muitas vezes, por meio do julgamento

dos trabalhadores como alienados e não-alienados, a partir de sua compreensão sobre a luta de classe, sem que se julgue os erros das direções políticas, seu programa, ação e método.

O imperialismo era demonstrado por meio dos produtos estadunidenses: a pasta Philips ou a borracha Goodyear, como sua encarnação. Usar esses produtos seria a prova de que sim, existe imperialismo no Brasil!²⁰¹ E, caso o trabalhador não saiba o que é imperialismo, isso é resultado de sua alienação. Somado a isso o uso de produtos importados (incluindo os culturais) passa a ser visto como apoio ao imperialismo. A defesa de uma cultura popular, nesse sentido, também é a defesa de uma cultura nacional. De um lado, com interesse progressista quanto à luta pela soberania nacional - o que inclui a valorização de autores brasileiros e de novas dramaturgias - de outro, utópico na medida em que não existe uma cultura popular nacional legítima e pura, senão à custa da exclusão da própria cultura progressista de outros povos.

O pensamento nacional-desenvolvimentista, no Brasil, que defende reformas em substituição a um projeto revolucionário, caracterizava o pensamento de grande parte da intelectualidade nos anos de 1950, e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) é um dos seus maiores representantes. Segundo Carlos Guilherme Mota, a intelectualidade isebiana estaria empenhada em converter-se em arauto da “consciência nacional”, com isso “[...] superar-se-ia o subdesenvolvimento, e se instauraria a sociedade burguesa, a sociedade nacional” (1978, p.166).

Os anos de 1950 no Brasil, em seu caráter intelectual, são caracterizados por Mota (1978) com sua tendência nacionalista, de luta por uma possível revolução burguesa, que se mostra, na prática, inválida na década subsequente:

De comparação, embora aproximativa, derivaria a impressão de que os anos 50 caracterizaram-se pela montagem (ou, no mínimo, reforço) de tendências ideológicas nacionalistas que vinham se plasmando em ressonância a processos políticos e sociais marcados pelo desenvolvimento econômico e pela criação de condições para uma possível revolução burguesa. A superação do subdesenvolvimento - o termo ganhou concreção nessa década - transformou-se em alvo difuso a ser atendido pelas “forças vivas da Nação”: de “periferia” dever-se-ia atingir, de maneira planejada, a condição de “centro”, para retornar vocabulário caro aos nacionalistas. Nos anos 60, sobretudo na segunda metade, o que se verifica é a inviabilidade da fórmula, ocorrendo críticas e revisões radicais. Observando em conjunto duas décadas, dir-se-ia que a primeira é de consolidação de um sistema ideológico (com suas múltiplas vertentes, por vezes, diretamente, interligadas: neocapitalista, liberal, nacionalista, sindicalista, desenvolvimentista, marxista); ao passo que a segunda década, vista globalmente, aparece antes como desintegração desse sistema ideológico, apresentando vertentes

²⁰¹ A peça de Augusto Boal, *Não tem imperialismo no Brasil*, escrita durante a existência do CPC, carrega uma mensagem irônica em seu título. Nela, há a representação de um trabalhador que deve pagar tudo ao Americano, mas que é inconsciente de que o país seja economicamente dominado. Uma outra personagem é criada para mostrar a esse trabalhador tudo o que ele paga ao imperialismo, por meio de produtos de marcas estadunidenses. Esse método encontrado para provar ao espectador o que é o imperialismo.

em que houve rupturas radicais, dando origem a novas constelações de difícil avaliação (MOTA, 1978, p.156).

Mota faz uma análise da ideologia brasileira a partir de estudos sociológicos de obras e intelectuais de peso em períodos importantes da história do país, a partir da Era Vargas. O ISEB, ainda que tivesse diferentes abordagens teóricas e abrangesse diversas correntes de pensamento político, é caracterizado fundamentalmente pelas ideias nacionalistas nos anos de 1950. No entanto, esse e o período seguinte, da década de 1960, caracterizado por Mota pela “desintegração” das ideias nacionalistas, não se deve somente a uma mudança no rumo intelectual no seio da academia isebianana, mas sobretudo à realidade brasileira concreta, marcada nesse período pelo acirramento da luta de classes.

O CPC baseia-se nas teses econômicas e sociais isebianas, o que se expressa também em seus cursos e dramaturgias. Exemplo disso é a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, escrita por Vianinha, que não tem como ponto de partida os estudos teóricos vindos das fontes de Karl Marx e Friedrich Engels, nem os economistas que os antecedem, mas parte dos ensinamentos de Carlos Estevam Martins e teorias do próprio ISEB. Com a peça, o autor pretendia ensinar o conceito apreendido ao público: “Procurei explicar a mais-valia de maneira primária que só de maneira primária a conheço. A mais-valia vale um teatro político e circunstancial” (VIANNA F., 2016, p.98).

A coleção dos *Cadernos do Povo Brasileiro* é publicada por meio de uma parceria entre o CPC, a Editora Civilização Brasileira e o ISEB. Seus livros são usados para estudos teóricos no próprio Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, assim como outros intelectuais e artistas de esquerda, tendo como foco o alcance de trabalhadores com textos curtos e linguagem acessível. A influência do ISEB é enorme, nesse sentido, em divulgar e fornecer as bases teóricas sobre a história brasileira e conceitos vinculados a luta de classes. Seus principais nomes, como Álvaro Vieira Pinto, Werneck Sodr e e Roland Corbisier se posicionavam como pensadores de influência marxista no meio acad mico, enquanto o CPC passava a ser reconhecido, nesse período e posteriormente, como uma prática marxista aplicada ao âmbito cultural e artístico.

No entanto, diferente da teoria de Karl Marx e sua luta pela derrubada da burguesia e pela supera o do regime capitalista pelo socialismo, os teóricos isebianos de tendência marxista, bem como o PCB, apoiavam-se no fortalecimento do capitalismo no Brasil, justificando suas teses pelo estado de subdesenvolvimento do país e sua condi o de economia atrasada. E, de modo geral, são essas as ideias divulgadas pelo CPC por meios c nicos e outros

meios artísticos e culturais.

Nesse aspecto, as ideias isebianas, tanto quanto as que estavam envoltas no projeto de cultura popular do CPC, estão vinculadas à teoria etapista do PCB e, portanto, expressam os interesses de parte da burguesia nacional brasileira. O termo “popular”, a partir da compreensão de Estevam Martins e Werneck Sodré, torna o CPC representante na área cultural também dessa parcela da burguesia, ainda que se apresente em alguns momentos como combatente da cultura e arte burguesas. Isso porque o “popular” integra diversas classes sociais e não representa, em última análise, apenas o ponto de vista do camponês ou do proletariado.

O aumento da industrialização nos anos de 1950 na região do ABC paulista, sobretudo no setor automobilístico, vem acompanhado do crescimento do número de greves entre 1956 e 1960. O aumento da taxa de lucro por parte dos industriais, em contraposição à diminuição real do salário dos operários desembocaria em diversos protestos, como mostra Antonio Paulo Rezende, em *História do Movimento Operário no Brasil*:

[...] o salário mínimo não acompanha a taxa de lucro das grandes empresas e, mais uma vez, a classe operária ficava excluída dos benefícios, daí seus protestos, que colocavam em questão o conteúdo de euforia desenvolvimentista do sistema (1994, p.58).

No caso da luta sindical, por exemplo, a linha defendida pelo PCB (nesse momento, direção do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André) é a defesa do imposto sindical, como medida para proteger o trabalhador. No entanto, trata-se de um imposto compulsório, herança do sindicalismo do governo de Getúlio Vargas, de inspiração na *Carta del Lavoro*, do governo fascista de Benito Mussolini na Itália. Sua finalidade era o estabelecimento do controle estatal sobre o sindicato, o que incluía a criação de um imposto decidido pelos próprios sindicatos, e cobrado aos trabalhadores, independente desses estarem ou não associados.

O argumento utilizado pelo PCB nesse momento era o da utilização do imposto como instrumento da luta dos operários, dando a entender que aqueles que são contra o imposto seriam os responsáveis pelo enfraquecimento da organização. É o que aparece em seu jornal *Novos Rumos*, no artigo “Orit, Pelegos e Imposto Sindical”:

Muitos trabalhadores que não acompanham de perto a atividade de seus órgãos de classe, não tem uma noção exata de como é aplicado o dinheiro arrecadado através do imposto sindical, indispensável à manutenção do sindicato e para unificar os trabalhadores nas lutas reivindicatórias. Se o dinheiro do imposto sindical é aplicado de forma a atender os interesses dos trabalhadores e das suas famílias, não há razão para sua extinção.
[...] O que convém aos operários é não enfraquecer suas organizações sindicais. Eis

porque devem lutar pela manutenção do imposto sindical [...] (VALENTIM, 1961, p.2).

No âmbito nacional, no caso da atuação atrelada ao Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, o CPC apoia candidaturas do PTB e PSB, de militantes do PCB que atuam no período de sua ilegalidade, bem como o programa de reformas do governo de João Goulart (Jango), que assustava setores da burguesia nacional e internacional, vinculando-o a um suposto “perigo comunista chinês”. Sob forte pressão popular, sob crise inflacionária, manifestações de estudantes e trabalhadores, os setores burgueses temem as Reformas de Base de Jango vinculadas à uma luta mais radicalizada, vinda das bases²⁰².

O Golpe de 1964 é programado por Lincoln Gordon²⁰³, embaixador dos Estados Unidos no Brasil, por meio de telegramas confidenciais a Lyndon Johnson, planejando a intensificação da luta anticomunista e o boicote às reformas do governo. O PCB passa a atuar em uma frente ampla junto a Miguel Arraes, Leonel Brizola e João Goulart, de apoio a setores da burguesia nacional e dificultam uma atuação de luta popular radicalizada, abrindo as portas para a reação, que toma as ruas por meio da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”.

O “perigo comunista” do PC era praticamente um fantasma combatido pelas forças da reação na tentativa de esmagar um levante popular no Brasil, que pudesse colocar abaixo o capitalismo e sua política imperialista. O país era peça chave para uma revolução na América Latina, inclusive por uma questão geográfica, devido à sua extensão territorial. Nem o próprio PCB - tão atacado por setores da direita política - lutava por um regime de tipo socialista de fato, como etapa para uma fase posterior, a comunista. Sua política de conciliação de classes com setores democráticos burgueses não culmina na luta anti-imperialista, e nem no combate real ao cerceamento das liberdades democráticas, e contra o aprofundamento da exploração dos trabalhadores no Brasil.

Em um período anterior, a passagem da Internacional Comunista para o lado da ordem burguesa, em países como França, Estados Unidos e Espanha, faz com que se dificulte a luta do proletariado e sua organização²⁰⁴. E em 1943 essa organização é extinta como forma de

²⁰² No dia 13 de março de 1964 ocorre um Comício na Central do Brasil com aproximadamente 500 a 800 mil pessoas, em que João Goulart assina um decreto publicamente nacionalizando as refinarias particulares de petróleo e criando a Superintendência da Reforma Agrária (Supra) (KÜHNER, 2001, p.13).

²⁰³ Tratava-se da *Operação Brother Sam*, idealizada por Gordon e integrantes do Estado Maior, visando oferecer apoio militar e logístico para as forças anti-Goulart (GREEN, et.al, 2009, p.69).

²⁰⁴ Trotsky escreve no *Programa de Transição* (1938), que “[...] a passagem definitiva da Internacional Comunista para o lado da ordem burguesa e seu papel cinicamente contra-revolucionário no mundo inteiro, particularmente na Espanha, na França, nos Estados Unidos e nos outros países ‘democráticos’, criaram extraordinárias dificuldades suplementares para o proletariado mundial. Sob o signo da Revolução de Outubro, a política

dissolução da luta internacionalista. No Brasil, após a Segunda Guerra Mundial, o impacto das políticas stalinistas pode ser visto por meio do abandono de um programa revolucionário, por um nacional-popular, de caráter desenvolvimentista, que abraça a burguesia nacional como classe “revolucionária”, conferindo a ela o papel de combate ao imperialismo.

Intelectuais e artistas, membros ou simpáticos ao Partidão - como era chamado o PC - são chamados ao engajamento para a implantação de uma cultura popular, de alcance nacional, em prol de medidas progressistas que se tornariam impossíveis de serem alcançadas apartadas de um programa e organização revolucionários. A linha de frente única é substituída pela linha da frente popular, compreendendo como unidade o fortalecimento da burguesia nacional.

A produção dramaturgica de engajamento segue essa linha de instrumentalização da arte para a defesa das pautas nacional-democráticas desde os anos de 1950, e se apresenta na década de 1960, na formação de uma frente ampla de resistência contra a cultura dos grandes meios de comunicação e o teatro comercial contaminados com a ideologia dominante, em especial o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O CPC tanto quanto o Movimento de Cultura Popular (MCP) se alinham em defesa do popular, produzindo em diálogo com a realidade brasileira, dando foco ao camponês, ao proletário, ao analfabeto, à luta do campo e da fábrica, ao mesmo tempo em que se tornam instrumentos poderosos de agitação e propaganda de medidas políticas das reformas de Jango, sem que se apontasse com isso a necessidade de uma luta radicalizada, de mudança sistêmica.

Nesse aspecto, torna-se difícil fazer a afirmação que a cultura popular produzida pelo CPC pudesse ser de fato também cultura revolucionária. Seus traços progressistas, que contém posicionamentos importantes da luta dos movimentos sociais e do proletariado brasileiro, expressos como representação na própria produção artística, eram também expressão de bandeiras políticas levantadas pelo PC nesse período.

conciliadora das ‘Frentes Populares’ vota a classe operária à impotência e abre o caminho ao fascismo” (DOCUMENTOS, 2008, p.43).

Figura 6 - Frente de Mobilização Popular no Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André



Reunião da Frente de Mobilização Popular no ABC, realizada no Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André.

Reunião da Frente de Mobilização Popular no ABC, realizada no Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André em 1963 - Arquivo do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá

Não à toa, as peças teatrais estão recheadas da defesa nacionalista contra os imperialistas estadunidenses, alinhadas pela política de conciliação de classes. O engajamento na campanha “O Petróleo é Nosso” é inspiração para a peça de Armando Costa, autor que descreve os nacionalistas brasileiros como os verdadeiros defensores das riquezas nacionais e verdadeiros representantes do povo. Enquanto na peça *Petróleo e Guerra na Argélia*, escrita por Carlos Estevam Martins, tratando do contexto da revolução argelina, os Estados Unidos aparecem como exploradores do petróleo francês e, por isso, citados como verdadeira força imperialista por detrás da guerra. Nisso consiste a representação de uma personagem, o Argelino, que não

luta contra os militares franceses, mas tenta convencê-los de que eles também são oprimidos pelos americanos. Isso evidencia, em grande medida, a posição do PC francês no início da revolução, em que se buscava realizar uma ampla frente antiamericana com setores nacionalistas, expressando posição contrária à independência da Argélia até 1957²⁰⁵.

Daí a importância da crítica em relação ao conteúdo da produção do CPC e de seus fundamentos teóricos. Não se trata de menosprezar a validade das ideias que culminaram numa prática teatral abrangente e popular, em comparação à produção desse mesmo período, mas de tornar visível que mesmo podendo ser crítico em um ou outro momento quanto à linha política do PCB, suas peças e produções teóricas acabam por se transformar em instrumentos vinculados às suas bandeiras. Nesse sentido, fazer ou não teatro para as massas, estar ou não conectado com povo, depende do que se diz e do que se defende. Sem ter isso como horizonte da análise sobre o CPC, a retomada de sua experiência como exemplo de ação militante corre o perigo de ser esvaziada de seus reais propósitos e objetivos.

A defesa das reformas, enquanto medidas transitórias, não é um entrave à luta revolucionária e se mostra no caso brasileiro como medida de superação de seu atraso, na luta por direitos. No entanto, apartadas de um programa revolucionário, essas tornam-se insuficientes e são facilmente esmagadas sob as pressões do regime capitalista. No caso dos anos de 1960, as reformas do governo estavam muito longe de representarem um programa revolucionário e Jango nada tinha de comunista. A ilusão em suas propostas, no nacional-desenvolvimentismo e na consolidação de um capitalismo brasileiro é o que dá o tom da linha política do CPC e de sua defesa de uma cultura popular. Em Santo André, esse é o engajamento no âmbito sindical, vinculado à vida operária, determinante na luta do proletariado brasileiro daquele período.

²⁰⁵ A Federação Francesa da Frente de Libertação Nacional se contrapõe ao posicionamento do PC, que buscava realizar uma ampla frente antiamericana, em aliança com setores nacionalistas franceses, o que, na prática, levava a uma recusa a lutar pela independência do povo argelino: “Citando os textos oficiais do Partido, a Federação Francesa da FLN chamava a atenção para o fato de que, ainda em 1956- ou seja, dois anos depois do início da insurreição nacional na Argélia - o PC continuava a pedir a manutenção da Argélia na União Francesa e se pronunciava contra sua união com a Tunísia e o Marrocos independentes dentro de um Magrebe árabe. Assim, de fato, o PC tomava posição contra a palavra de ordem em nome da qual o movimento nacional argelino havia engajado a luta armada contra o sistema colonial francês: a independência” (VERNANT, 2002, p.439). Em 1956, o PC renuncia a política de “verdadeira união francesa”, mas apenas em 1957 se posiciona claramente em favor da independência da Argélia (p.442).

CONCLUSÕES

Como conclusão é possível afirmar que as ideias políticas do Centro Popular de Cultura expressam em grande medida a linha política do Partido Comunista Brasileiro. Sua concepção de cultura popular, que em Santo André assume o caráter de cultura proletária, está próxima das concepções culturais de Andrei Zhdanov, do regime stalinista, voltadas à luta contra a arte e cultura burguesas, mas, ao mesmo tempo, voltadas à luta pelo fortalecimento de alguns setores da própria burguesia.

Esse trabalho aponta algumas ideias e motivações políticas do CPC trazendo à luz parte da história do teatro de Santo André por meio de um CPC intimamente vinculado ao movimento operário. Nesse sentido, a importância de recuperação de sua história se dá justamente pela ausência de informações a seu respeito nos livros de história do teatro brasileiro, ou mesmo nos arquivos públicos da cidade, na região do ABC e em São Paulo. A investigação do caso do CPC em Santo André torna-se inclusive de extrema importância para a compreensão da prática do CPC no meio operário, servindo, portanto, para o aprofundamento do estudo de suas ideias políticas.

Sobre sua história, em específico, é possível pensar que seu apagamento se deve em grande parte ao Golpe Civil-Militar de 1964, que interrompe brutalmente sua experiência, destrói seus arquivos, além de perseguir e prender seus integrantes. Ao mesmo tempo, o apagamento histórico também ocorre devido ao desinteresse pelo estudo de um teatro realizado no meio operário no seio da academia, além do curto alcance de sua produção, realizada à margem da produção de São Paulo. Cabe ressaltar que além de propor um teatro feito por operários e para os operários, o CPC em Santo André está situado em um período pouco estudado, em que há a predominância de grupos amadores, na transição de criação de um teatro profissional, o que contribui num período mais atual para seu desconhecimento entre estudantes e artistas de teatro.

O Grupo de Teatro da Cidade, que marca o cenário profissional teatral na cidade de Santo André em anos posteriores ao encerramento das atividades do CPC, está situado em um momento histórico de intensificação das políticas militares repressivas. A discussão existente sobre seu teatro político iria repercutir inclusive na criação da Escola Livre de Teatro, na cidade, em 1990, a qual propõe um processo pedagógico vinculado à produção cultural independente, pensando o ensino junto à política, seguindo em grande medida a linha da *Pedagogia da Autonomia* de Paulo Freire como referência para o ensino teatral. É possível afirmar, nesse

sentido, que há uma repercussão do trabalho do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos em anos posteriores que não pode ser descartada para a história do teatro brasileiro e, especialmente, para a de Santo André.

O conhecimento da existência do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e da relação teatral estabelecida com trabalhadores de fábricas, por si só, já levam a questionamentos acerca das críticas realizadas em meados da década de 1980 sobre a experiência do CPC, na medida em que é possível relativizar as afirmações de que este consista simplesmente em uma prática “iluminista”, feita “de fora para dentro”, ou mesmo em uma prática pouco popular no sentido de não alcançar as camadas populares da sociedade.

A experiência de Santo André e de sua produção feita pelos operários, ainda que de forma muito tímida, mostra que de fato houve uma produção popular, no sentido de essa ser acessível ao trabalhador da fábrica e preocupada em questões que tocam sua vida, quebrando nesse aspecto as barreiras de uma arte elitista voltada apenas para estudantes ou intelectuais. Ao mesmo tempo, a radicalidade de sua proposta leva a questionamentos sobre o próprio projeto do CPC e suas limitações, vinculadas a uma ideia de mudança social baseada na consolidação de uma cultura popular e nacional, desenvolvida sobre a base do PCB.

Há uma complexidade em torno da questão da influência partidária na vida cultural e artística do CPC, na medida em que mesmo não sendo centralizado pelo Partido - que também não controlava suas atividades teatrais - o CPC, ainda assim, reflete e expressa em sua produção artística e teórica ideias do PCB, o que inclui a própria linha congressual dos anos de 1960.

No caso do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos fica evidente no discurso de seus participantes a intenção de construção do Partido por meio de suas atividades culturais. Isso por si só não desvalida sua experiência, mas apenas demonstra o engajamento da produção artística à luta política. Ainda assim, o que se coloca em questão é o conteúdo do engajamento, mais do que sua simples conexão com um partido político e o operariado.

Nesse aspecto, a análise política do próprio PCB torna-se fundamental para a compreensão das ideias do CPC e mesmo da cultura popular aplicada ao meio operário que, em última análise, toma a forma também da cultura proletária. Sua luta anti-imperialista se expressa nas peças teatrais e no fortalecimento das expressões culturais nacionais como forma de enfrentamento a formas “burguesas”, bem como estadunidenses ou “importadas”, o que torna possível concluir que a arte servia, nesse caso, como instrumento de militância a favor dessas ideias políticas, ainda que isso não ocorresse necessariamente sempre de forma consciente por parte de seus integrantes.

O CPC em Santo André conta com dramaturgias próprias, mas também produções do próprio CPC da UNE e do Teatro de Arena, evidenciando, de certa forma, a continuidade de seus trabalhos. Nesse caso, a mistura de influência religiosa nas músicas do coral junto à canção do *Subdesenvolvido* e das peças dramáticas como *Eles não usam black-tie*, ou *O Berço de Suzana*, bem como junto a intervenções de atores em assembleias do sindicato, faz com que a experiência desse CPC não seja caracterizada por uma estética homogênea.

Mas para além da análise estética, é possível afirmar que não se forjou uma cultura popular e nem mesmo, no caso do CPC de Santo André, uma cultura proletária, no sentido de essa ser uma cultura de novo aspecto, desvinculada de seus traços “burgueses” e da cultura combatida nesse período. A existência de uma cultura proletária é inviabilizada não porque os integrantes do CPC não dialogavam com o proletariado ou não alcançavam o povo por meio de suas propostas artísticas. Independentemente dessa questão, uma cultura e arte proletárias são inviáveis por seu caráter político, na medida em que o proletariado não deva se consolidar como classe dirigente, mas lute, no sentido marxista, pela dissolução da sociedade de classes.

Isso não quer dizer que o CPC não tenha sido inovador em vários aspectos por meio de sua postura radicalizada, de levar arte àqueles que nunca tiveram acesso a ela, questionando, de certa forma, o posicionamento do artista na sociedade, na medida em que o operário também se torna produtor de peças teatrais, ator, poeta, cantor do coral. Mas vale ressaltar que a idealização da cultura popular e cultura proletária encontra barreiras históricas e sociais que independem das escolhas estéticas particulares de seus integrantes.

Ainda que tenha se mantido por um curto período, devido à brutal interrupção pelo Golpe no dia 1º de abril de 1964, o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André torna-se experiência da maior importância para a compreensão do próprio CPC da UNE, das discussões em torno da cultura popular desse período e mesmo do papel das críticas realizadas em anos posteriores.

Seu contato com o operariado só revela que seus problemas teóricos e as ideias que imprimiam sentido às suas atividades - ainda que não fossem reproduzidas por todos os seus integrantes da mesma forma devido às suas particularidades - são centrais para a designação dos adjetivos atribuídos à prática cultural desse período. Por isso, é possível concluir que seu caráter revolucionário, apesar da radicalidade de sua proposta, de forma geral, não é condizente com a sua produção. Tomando como base o pensamento político em torno de sua cultura e arte, tratava-se mais de uma postura radical contra a “arte burguesa” do que contra a burguesia propriamente dita.

De forma geral, o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André foi uma experiência de radicalidade tanto em relação às propostas do Teatro de Arena quanto do próprio CPC da UNE. E, ainda que sua história tenha sido em grande medida ocultada pela história do teatro brasileiro, as discussões em torno de sua prática e de suas ideias são extremamente relevantes para a discussão de uma prática artística de engajamento mais atual, em torno de questões vinculadas à aproximação do povo, do proletário e de sua transformação social.

REFERÊNCIAS²⁰⁶

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Editora Boitempo Editorial, 2004.

AMORIM, Mariana. Scasa constrói teatro de 300 lugares em SA. **News Seller**. Santo André, p. 4, 25 jul. 1961.

ANTUNES, Ricardo, L.C. **O continente do labor**. São Paulo: Editora Boitempo, 2011.

ASSIS, Chico de. Histórico da Montagem. *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

ASSUMPCÃO, Paschoalino. **O teatro amador de Santo André- A Sociedade de Cultura Artística (SCASA) e o Teatro de Alumínio**. Santo André: Alpharrabio Edições, 2000.

FONTOURA, Antônio Carlos. et al. Auto dos Noventa e Nove por Cento. *In*: PEIXOTO, Fernando (org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Editora Global, 1989, p.101-135.

AUTO do Relatório, p.1-17. Disponível em: <https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2012/03/documento-do-cpc-ii.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2020.

A UNE perde sua sede. *In*: **Apesar de Tudo – Une Revista (Memorex)**. São Paulo: Edições Guaraná e DCE- Livre “Alexandre Vannucchi Leme”, 1978.

BANDEIRA, Moniz. O marxismo e a questão cultural. *In*: **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, p.14-15.

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

BERLINCK, Manoel Tosta. **Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Ed. Papirus, 1984.

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

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro- memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

_____. **O que pensa você da arte de esquerda?**. *In*: Primeira Feira Paulista de Opinião. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2016, p-23-35.

BOAL, Julián. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2000.

²⁰⁶ De acordo com a ABNT NBR 6023 2018.

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BROUÉ, Pierre. **História da Internacional Comunista (1919-1943)**. São Paulo: Editora Sundermann, 2007.

CALDAS, Ana Carolina. **Centro Popular de Cultura do Paraná (1959-1964)**: encontros e desencontros entre arte, educação e política. 2003. 135 f. Dissertação (Mestrado)- Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

CALDAS, Waldenyr. **O que todo cidadão precisa saber sobre cultura**. São Paulo: Editora Global, 1986.

CAMACHO, Thimoteo. **Cultura dos trabalhadores e crise política**: estudos sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. Santo André: Ed. Fundo de Cultura do Município de Santo André; Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 1999.

CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no Jornal Novos Rumos em 1960**: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil. Dissertação (Mestrado)- USP, São Paulo, 2014.

CARONE, Edgar. **Corpo e Alma do Brasil**: o PCB (1943-1964). São Paulo: Ed. Difel, 1982.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983. (O nacional e o popular na cultura brasileira).

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

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2016.

_____. O repertório formal do agit prop. **Rebento- Revista de artes do espetáculo**. Universidade Estadual Paulista “Julho de Mesquita Filho”. Instituto de Artes, nº3, p. 170-175, março de 2012. São Paulo: Instituto de Artes, 2010.

_____. **Teatro Épico no Brasil**: de força produtiva a artigo de consumo. Tese (Doutorado em Letras- Teoria literária e Literatura comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 1993.

DECLARAÇÃO sobre a política do Partido Comunista Brasileiro. *In*: PESSOA, Reynaldo X. Carneiro. **PCB**: Vinte anos de política 1958-1979 (documentos). São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

DIAS, Giocondo. **Os Objetivos dos Comunistas**. São Paulo: Ed. Novos Rumos, 1983.

DOCUMENTOS de fundação da IV Internacional. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2008.

ESPETÁCULOS Populares de Ópera Lírica no Estágio do Pacaembu. **Correio Paulistano**. São Paulo, 5 out 1951.

ESTEVAM, Douglas. Um intelectual entre os bolcheviques, um bolchevique entre os intelectuais. *In*: LUNATCHÁRSKI, Anatoli. **Revolução, Arte e Cultura**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2018, p.7-50.

FERNANDES FILHO, José Arrabal; LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro**. São Paulo: Editora brasiliense, 1983. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GARCIA, Marco Aurélio. Contribuição para uma história da esquerda brasileira. *In*: Moraes, Reginaldo; Antunes, Ricardo; Ferrante, Vera B. (orgs). **Inteligência Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p.216.

GARCIA, Miliandre. **Do Teatro Militante à Música Engajada**: A experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GOLDMAN, Wendy. **Mulher, Estado e Revolução**: política familiar e vida social soviéticas, 1917- 1936. São Paulo: Editora Boitempo, Iskra Edições, 2014.

GREEN, James N.; JONES, Abigail. Reinventando a história: Lincoln Gordon e suas múltiplas versões de 1964. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.29, nº 57, 2009, p.67-89.

GUERINI, Elaine (org.). **Nicette Bruno e Paulo Goulart**: tudo em família. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Cultura- Fundação Padre Anchieta, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2004.

_____. **Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. São Paulo: Editora brasiliense, 1980.

KÜHLER, Maria Helena. **Opinião**: para ter opinião. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará: Prefeitura, 2001.

LENIN, Vladimir I. **Que fazer?** As Questões Palpitantes do Nosso Movimento. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. Princípios da estética proletária. *In*: LUNATCHÁRSKI, Anatoli. **Revolução, Arte e Cultura**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2018, p.69-73.

_____. O Teatro e a Revolução. *In*: LUNATCHÁRSKI, Anatoli. **Revolução, Arte e Cultura**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2018, p.77-109.

LUXEMBURGO, Rosa. **Reforma ou Revolução**. São Paulo: Expressão Popular, 1999.

MACHADO, Ney. Vendido o Teatro de Alumínio de Halfeld. **A Noite**. Rio de Janeiro: 13 dez 1951, p.6. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=348970_05&pagfis=10235&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 9 maio 2020.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora brasiliense, 1984.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. **Arte em Revista** – Anos 60, nº1, Ano 1. São Paulo: Editora Kairos, p.67-79, Jan/Mar 1979.

_____. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1963.

_____. História do CPC: Depoimentos de Carlos Estevam Martins. **Arte em Revista- Questão Popular**, nº 3, Ano 2. São Paulo: Editora Kairos, Março, p. 77-82, 1980.

MARX, K.; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

MEDICI, Ademir. **9 de novembro de 1947: A Vitória dos Candidatos de Prestes**. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

MELO, Tarso de. **A história da literatura em Santo André: um ensaio através do tempo**. Santo André: Prefeitura de Santo André, 2000.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Editora Proposta Editorial, 1982.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)** (Pontos de partida para uma revisão histórica). São Paulo: Editora Ática, 1978.

MUTRAN, Munira H.; STEVENS, Kera. **O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Editora Global, 1988.

MUNIZ, Lauro César. Prefácio. *In: Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2016, p.15-21.

NEIVA, Sara Mello. Mutirão no CPC paulista. *In: XAVIER, N. Mutirão em Novo Sol*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2016, p.109-115.

NETTO, José Paulo. Apresentação. *In: SEGATTO, José Antonio. Breve história do PCB*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, p.9-17.

NEVES, João das. Revolução e Contradição. **Jornal Novos Rumos**, Rio de Janeiro, ano II, nº 72, 15 a 21 jul.1960.

NICOLETE, Adélia. **Sônia Guedes: Chá das cinco**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

NÚCLEO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS (NEC). Santo André. 1963. 1 fotografia. Coleção PSA. Acervo Museu de Santo André Dr. Octaviano Armando Gaiarsa.

NÚCLEO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFÍCOS (NEC). Santo André. 1963. 1 fotografia, p&b, Coleção PSA. Acervo Museu de Santo André Dr. Octaviano Armando Gaiarsa.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. Editora Hucitec: São Paulo, 1999.

PEIXOTO, Fernando. (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **Maiakovski, vida e obra**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1969.

_____. (org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Editora Global, 1989.

_____. **Um teatro fora do eixo- Porto Alegre: 1953-1963**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

PISCATOR, Erwin. O Teatro Proletário. *In*: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; BOAS, Rafael Villas (orgs). **Agitprop: Cultura Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p.149-151.

POSTIGO, Wilker Dias. **Centro Popular de Cultura de Goiás: teatro político nos primeiros anos da década de 1960**. 2012. 63f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11309/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Wilker%20Postigo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 abr.2020.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PRESTES, Luiz Carlos. De nossa atividade para compreender e aplicar uma nova política. *In*: PESSOA, Reynaldo X. Carneiro. **PCB: Vinte anos de política 1958-1979 (documentos)**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

PRISCILA, F. Perazzo; LEMOS, Vilma. Memórias do Teatro no ABC Paulista: expressões de cultura e resistência. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013, p.55. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs>. Acesso em: 24 de abr. 2020. ISBN: 978-85-397-0390-6

QUASE terminando o teatro do Scasa: inauguração em janeiro. **News Seller**. Santo André, p.5, 10 dez. 1961.

REALIZAÇÕES do Centro Popular de Cultura. *In*: **Apesar de Tudo – Une Revista (Memorex)**. São Paulo: Edições Guaraná e DCE- Livre “Alexandre Vanuchi Leme”, 1978.

REIS, Dinarco. **A luta de classes no Brasil e o PCB**. São Paulo: Ed. Novos Rumos, 1981.

RELATÓRIO de sustentabilidade 2010. Disponível em:

<http://www.pirelli.com/asset/index.php?idelement=25000>. Acesso em: 13 abr. 2020.

REFORMA Universitária. *In: Apesar de Tudo – Une Revista (Memorex)*. São Paulo: Edições Guaraná e DCE- Livre “Alexandre Vanuchi Leme”, 1978.

RESOLUÇÃO política do Congresso do PCB 1960. *In: PESSOA, Reynaldo X. Carneiro. PCB: Vinte anos de política 1958-1979 (documentos)*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

REZENDE, Antonio Paulo. **História do Movimento Operário no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Teoria e prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. **Revista Aspás**, nº1, p.140-149, 2011. Disponível em: [file:///C:/Users/x/Downloads/62858-Texto%20do%20artigo-82133-1-10-20131006%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/x/Downloads/62858-Texto%20do%20artigo-82133-1-10-20131006%20(2).pdf). Acesso em: 24 nov. 2019.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROPA, Eugenia Casini. **A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura, política e mídia na Bahia contemporânea**. Comunicação e Política. Rio de Janeiro, v.X., n.1, p.93-117, fev.2003. Disponível em: <http://www.blogdogusmao.com.br/wp-content/uploads/2003-1-093-117-antonio-albino.pdf>, acesso em: 20 abr. 2020.

SACRAMENTO, Enock. Até 1963, só algumas apresentações isoladas. **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 14 de setembro de 1972, p.13.

_____. Meta é formar um grande público teatral. **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 14 de setembro de 1972, p.13.

SANTAELLA, Lúcia. **Convergências - poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Editora Nobel, 1986.

SANTOS, Patrícia Freitas dos. **E quem dá o pitaco?** *In: Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2016, p.227-253.

SEGATTO, José Antonio. **Breve história do PCB**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2001.

SILVA, José Armando Pereira da. **Guido Poianas: retratos da cidade**. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André; Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 2002.

_____. **Neblina nos olhos**. Santo André: Alpharrabio Edições, 2012.

_____. **O Teatro em Santo André**. Santo André: Public Gráfica e Fotolito Ltda, 1991.

_____. **Paulo Chaves: andamento da cor**. Santo André: Alpharrabio, 2009.

_____. **Província e vanguarda: apontamentos e memória de influências culturais, 1954-1964**. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André; Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 2000.

SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SANTO ANDRÉ. [A Pirelli em greve por aumento de 44%]. Santo André. 26 jul 1961. 1 Fotografia, p&b. Arquivo do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá.

_____. [Greve dos trabalhadores da Pirelli]. Santo André. 26 jul 1961. 1 Fotografia, p&b. Arquivo do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá.

_____. [Reunião da Frente de Mobilização Popular no ABC]. Santo André. 1963. 1 Fotografia, p&b. Arquivo do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Contribuição à história do PCB**. São Paulo: Ed. Global, 1984.

_____. **Quem é o povo no Brasil?**. Marília: Lutas anticapital, 2019.

SOUZA, Worney Almeida de. **A arte da resistência de Guarnieri**. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. Crônicas 1964; publicadas no jornal Última Hora e reunidas por Wolney Almeida de Souza. São Paulo: Editora Xamã, 2007.

TOMIZAKI, Kimi Aparecida. **Ser metalúrgico no ABC: transmissão e herança da cultura operária entre duas gerações de trabalhadores**. Campinas, SP: Unicamp/ CMU-Publicações; Ed. Arte Escrita, 2007.

TRINDADE, Solano. **Poemas Antológicos de Solano Trindade**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

TROTSKY, Leon. **A Revolução Permanente**. São Paulo: Ed. Ciências Humanas LTDA, 1979.

_____. **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

_____. **A Revolução Traída**. São Paulo: Editora Global, 1980.

VALENTIM, Amaro. Orit, Pelegos e Impôsto Sindical. **Jornal Novos Rumos**. Rio de Janeiro, ano 2, nº 104, p.2, 3 a 9 mar. 1961.

VENÂNCIO, Paula; PERAZZO, Priscila Ferreira. **A cena do subúrbio: o teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC Paulista (1961-1990)**. 2012. 186f. Dissertação (Mestrado) - USCS, São Caetano do Sul, 2012

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. São Paulo: Editora Edusp, 2002.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

VIEITEZ, Candido Giraldez. **Reforma Nacional-Democrática e Contra-Reforma**: a política do PCB no Coração do ABC Paulista, 1956-1964. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 1999.

VINHAS, Moisés. **O Partidão**: a luta por um partido de massas (1922-1974). São Paulo: Hucitec, 1982.

WEHBI, Timochenco. A Formação do Grupo Teatro da Cidade de Santo André. SILVA, Dilma de Melo; CAPUZZO, Heitor (orgs). **O Teatro de Timochenco Wehbi**: reflexões sobre o teatro (volume 1). São Paulo: Editora Terceira Margem, 2013, p.105-122.

WOODS, Alan. *Comunistas contra Stálin: o massacre de uma geração- Prefácio ao Livro*, 16 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.marxismo.org.br/content/comunistas-contra-stalin-o-massacre-de-uma-geracao-prefacio-ao-livro/>. Acesso em: 20 mar. 2019.

ZHDANOV, Andrei. **Escritos**. Edições Nova Cultura: 2018. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1v0uU2qRX1-7p-AeisPM6IqNhwjXbF_UH/view. Acesso em: 20 jan. 2020.

ANEXO A - Entrevista realizada no dia 29 de março de 2018 com José Armando

Pereira da Silva

José Armando Pereira da Silva participou das atividades do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André ministrando o curso de Introdução à Cultura Cinematográfica da Associação dos Universitários de Santo André (AUSA). Deste curso, resultou a formação do Núcleo de Estudos Cinematográficos (NEC). Foi presidente da Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA), entre 1973-75, além de participar do Grupo de Teatro da Cidade (GTC). [...]

José Armando: [...] Primeiro que foi muito curto o tempo de existência do CPC. Sua atividade se reduziu mais ao teatro. Faziam também um cursinho de alfabetização. Teve o cinema também, foi onde eu entrei na jogada.

Jacqueline: Você entrou por causa do cinema?

José Armando: Por causa do cinema. Eu tinha me formado em 1962, vim pra Santo André em 1963. Em Campinas, participava do cineclube. Não sei como me descobriram. Perguntaram se eu não queria dar um curso de cinema na AUSA, que era a Associação dos Universitários de Santo André. Do pessoal que frequentava a AUSA, muitos frequentavam o CPC também. Eram estudantes que circulavam entre a AUSA e o CPC. Naquela época, Santo André só tinha uma faculdade, que era a de economia. A maioria dos universitários estudava aqui em São Paulo. Então, montaram esta Associação para se encontrarem em Santo André. Perguntaram se eu podia dar esse curso de introdução à cultura cinematográfica. Mas o interessante é que um dia me bate à porta o Michael Rainer, que era o coordenador do CPC de Santo André. O Michael era médico. Tenho a impressão de que ele era o médico do Sindicato. “Sou Michael, sou do CPC. Nós estamos fazendo um curso, queremos fazer um curso junto a AUSA, CPC e a AUSA”. E veio logo querendo saber qual que era a minha ideologia. [...] O curso foi patrocinado pela AUSA, pelo CPC e pelo jornal *New Seller*, naquela época.

Jacqueline: Antes do *Diário do Grande ABC*.

José Armando: Antes do *Diário do Grande ABC*. Porque eu escrevia também no *New Seller*. O CPC tinha uma ligação com o cinema muito forte. Inclusive tinha produzido no Rio [*de Janeiro*] um filme, que é um clássico hoje, *Cinco vezes favela*. [...] São cinco episódios curtos, acho que a única produção do cinema do CPC. Os diretores eram: Miguel Borges, Carlos Diegues, Marco Faria, Leon Hirszhman e Joaquim Pedro de Andrade. Incorporaram o episódio que ele [*Joaquim Pedro de Andrade*] já tinha feito, o *Coro de Gato*. Então essa ligação do CPC

com o Cinema em Santo André começa através deste curso. Depois disso, nós nos desligamos do CPC, mas este continuou com o pessoal que o frequentava. Tivemos vários círculos de cinema em Santo André, porque a Prefeitura encampou a ideia e, então, começamos a fazer várias atividades com o patrocínio da Prefeitura na área de cinema.

Na área de teatro, havia o Teatro de Alumínio e o grupo que trabalhava lá era o SCASA (Sociedade de Cultura Artística de Santo André). Este pessoal fazia teatro amador. Mas, com aquela inquietação do que vinha a acontecer, no teatro geral, no Teatro de Arena, este pessoal queria sair um pouco daquele repertório. O repertório do SCASA era bem caseiro [...], comédias antigas. Queriam fazer coisas diferentes. Quando souberam que o Sindicato tinha o CPC, eles resolveram ir lá para fazer teatro. [...] E quem vinha dar orientação para esse pessoal eram aqueles do Teatro de Arena, Chico de Assis e Boal. E ali eles montaram algumas peças. Não sei se você já possui esses detalhes.

Jacqueline: Sei que a Sonia Guedes participou da primeira montagem, que é *Eles não usam black-tie*. Além disso, há outras peças do CPC, que são: *Heróis de Barro* e *O Berço de Suzana*.

José Armando: Em 1961, já estava funcionando o Centro Popular de Cultura de Santo André, cuja programação foi iniciada em setembro com o festival onde apresentaram *Os Fuzis da Senhora Carrar*, pelo Teatro da Praça – não era produção de Santo André. Eles trouxeram para ser apresentada em Santo André *A Semente*, do Guarnieri, do Teatro Brasileiro de Comédia, *O Testamento do Cangaceiro*, do Chico de Assis, do Teatro de Arena, e também o mímico Ricardo Bandeira. Foram os integrantes do Teatro de Arena que orientaram os trabalhos da produção de *O Formiguinha*, de Arnaldo Jabor, e de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, sob a direção de Chico de Assis. Esses foram produzidos lá no CPC. A estreia de *Eles não usam black-tie* ocorreu em maio de 1962, no Sindicato. Também há notícias de criações locais, inspiradas por Augusto Boal, dentre elas, *Heróis de Barro*, de B.Z. e o *Berço de Suzana*, escrito por pessoas de lá. [...] O primeiro era um texto pacifista, porque interroga o sentido do trabalhador lutar na guerra dos patrões. O segundo era uma apologia da necessidade de organização e sindicalização dos trabalhadores, que teria sido dirigido pelo Boal. Há outra peça também, *A Lombriga*. [*Esta última*], não se sabe quem a escreveu. Inclui-se nesse repertório - que era apresentado pelo CPC – recitativos e corais. Havia o famoso *Subdesenvolvido*. *Um dia na vida de Brasilino* era outro texto muito circulado na época, além de o *Operário em construção* do Vinicius [*de Moraes*] apresentado por eles.

[...]

A curta duração do CPC, “[...] definitivamente fechado em abril de 1964, teve forte influência

na vida cultural de Santo André, na medida em que agregou pessoas de diversas áreas, abriu espaço na imprensa e especialmente inspirou a geração universitária no sentido de uma visão crítica da realidade brasileira. Mais adiante seria possível avaliar os desvios dessa fase onipotente, generosa, megalômana da nossa cultura que alimentou a ilusão de que não só conscientizaria o povo como acabaria com as injustiças sociais, promoveria a igualdade e levantaria os oprimidos. Dividiria as riquezas e acabaria com a pobreza”. Esse texto aqui é uma reportagem da revista *Visão* feita pelo Vladimir Herzog, em março de 1964.

Quer dizer, houve um sentimento de que ia mudar tudo rapidamente. Era uma euforia completamente ilusória. Ninguém imaginava que pudesse acontecer um Golpe [*Civil-Militar de 1964*]. E para você ver como estas coisas são, há um outro capítulo que eu marquei para você ler que é interessante. Logo depois da revolução, me telefona, de São Paulo, a Lucila Bernardet - era a mulher do Jean-Claude Bernardet, naquela época. Ela era do núcleo do Partido [...]. Então a Lucila me telefonou dizendo que queria uma reunião com a turma de Santo André. Isso logo depois do Golpe [*de 1964*]. Então, convoquei três ou quatro pessoas e fomos para o bar. Ela chega toda apressada, naquele estilo de quem traz uma mensagem urgente. Ela sentou-se, olhou para os cantos e perguntou: “Eu queria saber de quantas armas vocês dispõem?” [*risos*]. Nenhuma, não tem nem facão.

Na área de artes plásticas, não houve grandes atividades, mas um acontecimento marcante para Santo André, que foi a organização de uma exposição. Isso ocorreu graças ao Paulo Chaves, que era um pintor de Santo André, onde teve atividade muito importante. Fundou em Santo André uma associação de artes plásticas, além da Escola de Belas Artes, chegou a ser candidato a vereador em Santo André pelo Partido Socialista. Em 1963, foi organizado, pelo Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, uma exposição de acadêmicos e modernos, gente de São Paulo e de Santo André. Entre os expositores estavam de Santo André: Paulo Chaves, Luiz Sacilotto, Guido Poianas e o Insuela. De São Paulo, vieram: Rodrigues Junior, Arnaldo Ferrari, Giuliana Pedrazza, Mário Gruber e Antônio Henrique do Amaral. Que eu saiba, foi a única atividade de artes plásticas que aconteceu lá. O Mário Gruber e Antônio Henrique Amaral eram pintores que estavam despontando nessa época, aqui em São Paulo. O Sacilotto era pintor concreto, hoje é grande estrela de mercado, internacional, inclusive. Paulo Chaves é menos conhecido. O Guido era um cara muito interessante, porque era ligado diretamente ao Sindicato. [...] Não sei se você observou, quando você entra no Sindicato, à sua direita, há um quadro pintado por ele, aliás o pessoal não cuida muito, aquilo vai acabar se perdendo. É um quadro lindo, escrevi um livro sobre o Guido também.

Jacqueline: Você escreveu um livro sobre tudo [*risos*].

José Armando: Esse quadro está lá no Sindicato e chama-se *Primeiro de Maio* - tem uma faixa, não dá para entender: “Salve o Primeiro de Maio” [...]. E o Guido fez a rua vazia, não há ninguém nela. O pessoal do “partidão” questionou: “Como você faz um quadro em que no Primeiro de Maio não há ninguém na rua?”. Ele respondeu: “O quadro foi pintado depois do almoço, eles já estavam todos em casa” [*risos*].

Jacqueline: Muito boa essa.

José Armando: Ele é lindo, pena que vai se perder. Está na porta do Sindicato. Já fui lá uma vez e falei com o presidente do Sindicato [...]. Ele tinha dois quadros, que o Wilson Stanziani, primeiro diretor do Museu de Santo André, conseguiu levar para o Museu. Eles mostravam duas faces do trabalho (o trabalho no campo e o trabalho na cidade.), pintados do jeitão do realismo socialista.

[...]

Jacqueline: Existia muita influência do Partido Comunista dentro do Centro Popular de Cultura? Havia influência sobre as artes, principalmente, sobre as questões culturais?

José Armando: O Sindicato era dominado pelo PC. Então o Partido era ligado ao CPC, evidentemente.

Jacqueline: Pergunto, porque no CPC do Rio de Janeiro, quando Vianinha descreve suas atividades - Vianinha ligado ao Partido Comunista, mas outros também descrevem as atividades artísticas - muitos falavam que havia dirigentes ou quadros do Partido Comunista que nem sabiam o que estava sendo feito [...].

José Armando: O pessoal também não estava [*interessado*]. Eles aceitaram essa atividade, mas não entendiam bem. Eles falavam: “Tudo bem, deixa a molecada trabalhar aí”. Mas não que tivessem apoiando, achando que aquilo era uma atividade importante. Para o pessoal do Sindicato, era uma coisa meio de elite: teatro, cinema, artes. Não eram do repertório deles. Eram coisas fora do repertório normal do que eles gostavam de fazer: os bailes e carnaval - que eram atividades sociais mais comuns, as realizadas por lá. Agora, o Guido sempre foi muito ligado ao Sindicato. Ele era do Partido há muito tempo, não era metalúrgico, mas pintor da construção civil. Ele era do Sindicato da Construção Civil, que era um Sindicato muito pobre, fraco, então acho que ele ficou mais ligado aos metalúrgicos.

Jacqueline: Por causa da força do Sindicato.

José Armando: Penso que sim.

Jacqueline: Anotei algumas perguntas [...]. O senhor falou desta ligação do SCASA com o

CPC e eu sei que o senhor foi do GTC.

José Armando: O GTC ocorre depois.

Jacqueline: Depois, mas o senhor acha que há alguma influência do CPC no próprio GTC, ou não? Ou a profissionalização já se distancia do que estava ocorrendo?

José Armando: Não, acho que eram outros tempos. Apesar de que os ideais continuavam os mesmos. Quer dizer, evidentemente, quem participou daquele período, em meio ao Golpe de 1964 e toda aquela reação ao Golpe, que se desenvolveu de 1964 a 68, eram pessoas que estavam imbuída dos mesmos ideais, vamos dizer assim. De um teatro participante, um teatro com alguma finalidade. A Heleny Guariba que fundou o GTC tinha uma proposta que era muito ligada às classes trabalhadoras, porque ela trouxe esse modelo do GTC de Lyon, da França, de uma cidade industrial, e do Roger Planchon, fundador do *Théâtre de La Cité*, de onde ela pegou até o nome. A intenção era atrair os operários para os espetáculos. Então, ela pretendia, quando fundou o GTC, trazer esta classe para dentro do teatro. Mas não aconteceu isso. O GTC acabou sendo o grande apelo para os estudantes, para as escolas, com quem se fez contato. Mas com operário não. E na França também [*isto*] não aconteceu. O Planchon até tem uma frase famosa que diz que os operários entravam no teatro para fazer manutenção, para construir o teatro, e não para assistir aos espetáculos.

[...]

Jacqueline: Consegui uma reportagem do *Diário do Grande ABC*, que procurei nos jornais. Tirei uma foto da reportagem. Não sei quem estava na reunião, mas era uma reunião do pessoal do CPC para lembrar o que ele tinha sido.

José Armando: Eu participei dessa roda.

Jacqueline: Posso enviar a foto para o senhor, se quiser.

José Armando: Lá estavam alguns que sumiram, que nunca mais vi participar de nada. Depois, alguns desses caras foram presos, que na época eram muito jovens, mas logo depois saíram. Alguns, após serem libertados, entraram na pesada. Outros se exilaram. Se você conseguisse saber a vida deles, seria uma grande revelação.

Jacqueline: O que cada um foi fazer depois...

[...]

Jacqueline: E sobre as peças, não há registros? O senhor não sabe de alguma peça, registro, rascunho do CPC?

José Armando: Não tenho. Quem possivelmente encontrou foi o Thimoteo. Conversou com ele?

Jacqueline: Não consigo entrar em contato com ele. Sei que é um professor aposentado de Vitória.

José Armando: Não sei, acho que o Thimoteo chegou a ver alguns textos.

Jacqueline: Sei que está publicado um trecho do texto que o Jurandir Alécio [...] escreveu. Inclusive o Jurandir foi vereador em Santo André.

José Armando: Você tem o livro do Thimoteo?

Jacqueline: Tenho, quer dizer, ainda não tenho o exemplar, mas consegui na biblioteca. Sei que há um poema, mas não dramaturgias.

José Armando: Acho que não restou nada disso.

Jacqueline: Mas chegou a existir uma prática de agitação e propaganda ou então de Teatro Jornal, algo imediatista como o CPC do Rio? São estas as peças, ou havia uma outra prática, para além destas dramaturgias?

José Armando: Acho que a prática era mais esses recitativos.

Jacqueline: O coral?

José Armando: Para fazer em qualquer lugar.

[...]

ANEXO B - Entrevista realizada no dia 16 de abril de 2018 com Edmundo Epifânio Dias Garcia

Edmundo Epifânio Dias Garcia participou das atividades do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André voltadas ao cinema, foi professor de história da Escola Estadual Américo Brasiliense e militante do Partido Comunista Brasileiro.

Edmundo: Minha memória é especialmente fraca, está péssima. Então eu já vou te avisando.

Jacqueline: Não tem problema. Deixa-me perguntar: em qual ano o senhor nasceu?

Edmundo: Em 1944.

Jacqueline: E o nome completo é Edmundo Epifânio Dias?

Edmundo: Na verdade, possuo dupla nacionalidade. Sou de família espanhola, então é Edmundo Epifânio Dias Garcia. Essa é minha ficha da Espanha, e também do passaporte. Há este quarto nome.

Jacqueline: Mas o senhor é de Santo André?

Edmundo: Eu nasci no Brasil, mas sou filho de pai e mãe espanhóis.

Jacqueline: Eu queria saber como foi a experiência do senhor dentro do CPC?

Edmundo: O que se identificava naquele período eram os partidos, os movimentos partidários. Eu era comunista, do Partido Comunista Brasileiro - tem vários, todos falidos - mas eu era do Partido Comunista e então havia uma espécie de disputa para ver quem controlava o CPC. Esta era mais ou menos a relação que a gente tinha.

Jacqueline: Então o senhor entrou por interesse político?

Edmundo: Só. Aliás, a maioria dos que entraram era mais ou menos por isso.

Jacqueline: Tinha uma disputa com a Igreja ou não?

Edmundo: Tinha, porque os católicos são bem políticos também. E o movimento político era mais ativo. Estou falando para você especificamente do período da ditadura. Quando montou a ditadura, começou-se a definir grupos de pessoas. Existiam grupos mais radicais, que usavam armas.

Jacqueline: Mas isso depois de 1964?

Edmundo: Exatamente. Era mais ou menos isso. Parece que seu trabalho é especificamente sobre a produção cultural nessa região. O que definia mesmo naquela época eram as atividades políticas. Todos os partidos foram eliminados durante a ditadura. Então, na verdade, havia grupos e às vezes existia uma certa união. Por exemplo, em Santo André, foi durante a ditadura que fiquei mais próximo da Igreja Católica, porque o bispo daqui [*de Santo André*] tinha uma

atitude bem clara contra a ditadura. E havia outro grupo, com disputas grandes, como o de Lula, que não era de partido nenhum, mas era do Sindicato. Então eram esses movimentos que existiam aqui no ABC.

Jacqueline: Quando deram o Golpe [*de 1964*] o senhor foi perseguido?

Edmundo: Não, o Partido Comunista não era legalizado, era clandestino. Mas todo mundo sabia. Então, naquele período - veja bem, foi em 1964, eu tinha 20 anos - estava ainda no movimento, no início. Não houve prisão nem nada. Durante a ditadura, fui premiado com a prisão mesmo.

Jacqueline: Quando foi isso?

Edmundo: Isso foi em 1970, que era um período mais pesado. Quando começou a ditadura, esta não foi considerada como uma ditadura. Teoricamente os militares estavam irritados com o tipo de governo que existia e e então houve aquele Golpe e tomaram o poder. Só que em 1970, em seis anos de poder, já estavam estruturados para tomar o governo. Então dois partidos foram criados, mas estes não tinham força nenhuma. No período de 1970, começou-se a criar grupos – ou já tinham grupos - bem militares, vários grupos pequenos de esquerda, que tinham ações assim... Em 1970, eles já tinham praticamente eliminado quase todos os grupos mais radicais. Aí entram os comunistas. Os comunistas não eram a favor de usar armas, coisa assim. Não porque não quisessem, não era isso não. Os comunistas não eram santinhos. Mas era mais ou menos a instrução da Rússia, da União Soviética. Não existe mais União Soviética. Quantos anos você tem?

Jacqueline: 26.

Edmundo: Então você vê que é um mundo que...

Jacqueline: Pois é, depois da queda do muro...

Edmundo: Então só para você ter uma ideia, desde que você está vivendo aqui, tem o privilégio de ter um dos países mais avançados de montagem na democracia. Porque quando você nasceu já estava moldando-se aquilo que nunca teve no Brasil, que é uma estrutura democrática. Mas esta está se formando agora. Está tudo devagarinho ainda.

Jacqueline: E sua relação com a produção cultural do CPC? Qual era?

Edmundo: Qualquer atividade ligada às artes era também encarada como uma ação política. Ainda existe [*isto*], mas era mais definida. Uma peça de teatro: “Essas são dos comunistas”, “Essas são religiosas, dos católicos”. Mesmo que fosse uma peça.

Jacqueline: Havia diferença das peças que eram de setores do Partido Comunista, ou de setores da Igreja Católica, ou não?

Edmundo: Deixe-me localizar na sua situação. Você está centralizando aqui em Santo André?

Jacqueline: Isso.

Edmundo: Você chegou a encontrar as fontes daqui do ABC?

Jacqueline: Encontrei algumas pessoas que podem dar entrevistas, um livro do Thimoteo Camacho sobre o CPC de Santo André, e os livros do José Armando.

Edmundo: Precisa definir bem o Zé [José] Armando, que era simpático aos comunistas, mas não era comunista. Ele era bem de esquerda, mas não estava ligado a partidos, a grupos. E ele tinha uma relação muito rica voltada a produção cultural. Diversos grupos passavam por ele.

Jacqueline: O senhor chegou a organizar debates. De quais atividades o senhor participava?

Edmundo: Deixe-me relacionar. Havia aqui em Santo André um centro cultural...

Jacqueline: O SCASA?

Edmundo: Sobre os Universitários.

Jacqueline: A AUSA?

Edmundo: Sim, ele tem um nome. Aqui em Santo André há fontes que você não deve deixar de utilizar. O *Diário do Grande ABC*. O Zé Armando teve uma participação muito grande ligada ao *Diário do Grande ABC*, que é um jornal péssimo agora e está em decadência. Acho que conhece o dono do jornal, um dos que está na lista, do grupo que o governo está cassando. O jornal hoje não é nada, mas naquele período teve uma atividade cultural muito grande. Dá uma olhadinha. Deve ter uma quantidade cadastrada na internet.

Jacqueline: Eu sei que em 1958 aparece como *New Seller*, e depois na década de 1960 ele aparece como *Diário do Grande ABC*. Inclusive até encontrei uma reportagem sobre o CPC, sobre a pesquisa de Thimoteo. Agora estou tentando encontrar os materiais.

Edmundo: Isso, busque esses materiais, que é importante. E, em segundo lugar, há um museu aqui [em Santo André]. Inclusive há uma mulher responsável por identificar fontes, organizar as fontes para o museu, que foi aluna minha. Na mão dela, há uma riqueza muito grande do que está no arquivo.

Jacqueline: Quem é?

Edmundo: Durante as conversas você vai pegar. Neste museu você vai entrar com muita facilidade e eles vão te dar muitas informações. Além de ter um monte de papelada para você ver, há pessoas que participaram daquele período. As informações deles são muito mais válidas do que a minha. Há um outro movimento, que é de um centro cultural, bem próximo da minha casa. Durante o período da ditadura foi criado esse centro cultural, particular, que não nenhuma relação com a prefeitura. Lá também há informações muito ricas. A responsável tem uma

memória muito boa, foi quem participou muito do *Diário do Grande ABC*, possui uma memória maravilhosa das pessoas que circulavam no *Diário do Grande ABC*. Essas informações são importantes para você. Então há o Arquivo, o Centro Cultural particular que está aqui do lado e o terceiro, o *Diário do Grande ABC*. São esses três. Mexe nestes três que você vai ver um “puxar” o outro.

Jacqueline: O senhor possuía relação, proximidade com o Gianfrancesco Guarnieri, Sonia Guedes, com o pessoal que fazia mesmo teatro?

Edmundo: Veja bem, eu era professor de escola do estado, que é bem no centro, o Colégio Américo Brasiliense [...]. Eu era o professor de história. A minha relação, primeiro por causa do Partido, por identificação, em 1970, como te falei, fui preso, em tratamento bem especial. No meio das pessoas que eram presas, alguém que era conhecido meu, sob pressão, tortura, tudo mais, soltou meu nome com uma pessoa que estava no grupo: “Esse era pesado”. Aí me prenderam. Minha ficha não tinha sido passada ainda para eles. Como comunista, eu tinha um nome diferente. Era tudo clandestino. E o contato dentro do Partido foi ficando cada vez mais isolado, porque quando prendiam um, prendiam um monte. Com essa prisão, eu já tinha contato com eles, mas depois, começou a ter uma certa identificação minha, porque eu havia sido preso. Neste período, iniciou-se uma espécie de identificação. Meu relacionamento melhorou ainda mais com esses grupos clandestinos. E todos eles estavam ligados à produção cultural em Santo André.

Jacqueline: Foram os mais atingidos, mais fáceis de achar?

Edmundo: Exatamente. Como era o *Diário do Grande ABC* e eu estava na escola... Ela tinha mais de 2000 alunos. Funciona de manhã, tarde, noite, centralizava em alunos do segundo grau. Quando fazia qualquer atividade cultural em Santo André, eles faziam promoções dentro da escola. Eu é quem abria para eles fazerem as promoções. Então, havia teatro e apresentação de música.

Jacqueline: O senhor fazia a ponte?

Edmundo: Exatamente. A relação com José Armando ocorreu mais ou menos por isso. Eu estava lá dentro de uma escola, digamos assim, rica, praticamente. Os adolescentes mais “para cima” que faziam aquela escola. Tinha uma certa seleção para entrar, não era para todo mundo, então era uma escola de um nível muito bom. Com isso, foi mais ou menos assim que ia me ligando com o grupo cultural.

Jacqueline: O senhor chegava a escrever também matérias para o jornal?

Edmundo: Sim, tem uma ou outra matéria. Há fichas que foram publicadas no *Diário do*

Grande ABC. São várias. Mas na *Folha de São Paulo*, existe matéria minha. Eu me relacionava mais com a produção cultural. O Cinema, por exemplo. A produção de cinema de Santo André também é importante. Há um tipo de produção de Santo André que é um bom exemplo de certo peso na produção de cinema do Brasil. Há um grupo aqui que é de judeus, que o centro mesmo era de um senhor que funcionava só com a câmera. Ele era louco por cinema e chegou a produzir uma série de filmes bem diferentes do que era considerado o padrão. Então, com as condições precárias que ele tinha, saíram ideias muito boas. Minha relação com o cinema está ligada a isso: promover o cinema. Durante um tempo fiz um grupo de filmes, que eram mostrados para o público, usando ou o Sindicato, como o Sindicato dos Metalúrgicos, ou mesmo a Escola Brasileira, ou aquele centro de que falei, o Centro Cultural. Tudo isso desapareceu. E foi lá que se estabeleceu minha relação com o José Armando. Ele ia lá nesta entidade. Eu era mais ligado ao cinema. Mesmo com aquela formação de professor de história, para mim, [*havia o interesse em*] fazer curso de cinema, [*estudar*] como surgiu o cinema, quais os atores, diretores, e daí para frente.

Jacqueline: Quais eram as grandes referências do cinema que vocês focavam mais? Existia isso?

Edmundo: [...] Na sua geração, hoje, você vai ver um filme. Na minha época, estávamos encantados com os diretores. Você não estava preocupado em mostrar o filme, mas o diretor. Então havia os cineastas italianos, franceses, russos, americanos, do mundo inteiro. Era o nome do diretor, e não o filme. Isso era o que centralizava o momento. Não era bem mostrar filme só, mas o produtor, diretor, o que se fazia no cinema.

Jacqueline: Você chegava a organizar debates sobre cinema?

Edmundo: Claro. Na verdade passava um filme e depois nós ficávamos.

Jacqueline: Você se lembra qual filme passava?

Edmundo: Havia um senhor que gostava de cinema e que tinha um projetor. Sabe aquele projetor que você passava o filme e interrompia um pedaço? Eram essas as condições deste Centro Cultural dos estudantes universitários, que ficava bem na rua central de Santo André - Oliveira Lima. Eram instalações não muito grandes. E neste espaço reuniam-se umas 20, 30 pessoas, no máximo. Mas passava o filme, e ficávamos uma hora discutindo.

Jacqueline: O senhor se lembra de algum filme que passou na época? O senhor possui algum documento sobre os filmes?

Edmundo: Algumas coisas. Havia o vício de anotar o que assistia, o que se via em São Paulo. Onde a gente achava filmes bons era em São Paulo. Você é do Ipiranga? Santo André está

ligado ao centro de São Paulo por causa da estrada de ferro. Naquele período você pegava um trem e ia para São Paulo assistir a um filme e voltava. A produção de filmes de Santo André não era muito rica, mas havia sim produção. Alguns faziam filmes curtas, mas faziam. E, além disso, tinham os cinemas aqui em Santo André. Agora há praticamente só no *shopping*, mas antes, havia uns cinco ou seis cinemas. Dois pelo menos eram instalações grandes, não eram cineminhas quaisquer. Então, os filmes que passavam aqui eram do Brasil. Mas os grandes - no meu raciocínio e da turminha - os bons mesmo ninguém via, porque raramente passavam filmes deste tipo. Hoje em dia, o cinema é mais rico do que aqueles nomes que conhecíamos. Mas descobrimos que os grandes filmes, que são produzidos por grandes firmas, são também de grandes diretores, ou seja, os bons diretores continuam. [...] A lista de filmes americanos de alto nível está cada vez crescendo mais. Na época, relacionado com esse lado político, você ficava identificando se era americano: “Ele era do adversário”. Porque o mundo estava dividido entre comunistas e não comunistas.

Jacqueline: A análise dos filmes passava por isso?

Edmundo: Passava.

Jacqueline: E o senhor lembra dos parâmetros de análise? “Esses estão do lado dos comunistas”. Quais eram os parâmetros estéticos?

Edmundo: Então, eu o frequentava nos fins de semana, porque não trabalhava como professor, trabalhei numa fábrica, depois de certo tempo comecei a trabalhar como professor. A imagem que havia dos filmes aqui em Santo André realmente era daquela turminha. Mas em São Paulo, não. Existiam centros, determinados cinemas que tinham alguns filmes que não existiam em qualquer lugar. Descobrimos que havia alguns que não eram comunistas, mas também não eram vendidos para os americanos. Começávamos a ficar encantado pelo diretor - pelo menos, no meu caso. Aí você começa a ficar “loução” por, vou te dar um exemplo, Hitchcock, você o conhece?

Jacqueline: Era uma referência para o senhor?

Edmundo: Sim, ele não era comunista. Mas não era bem americano, mesmo porque ele era inglês. Grande parte da produção dele foi feita na Inglaterra, depois que ele foi para os EUA. Só dou o exemplo do Hitchcock. De repente, você fica louco pelo Hitchcock, porque você fica encantado pelo ritmo, sua língua cultural, não a língua falada. Mas era um homem bom, ele não é russo, mas é bom. Agora, não é só o Hitchcock, você vai descobrindo outros. O sueco que não era comunista, mas era bom. Você ficava encantando com o cinema. Mas isso valia para o teatro, a produção cultural, pintores, músicas também. Juntando um e outro, tira-se um

pouquinho do padrão de esquerda e direita. [...] E quando fazíamos atividades aqui em Santo André, vez ou outra, também mostrava-se os cineastas não muito comuns. “Mas ele não é comunista” [diziam].

Jacqueline: O senhor chegou a ver alguma peça no Teatro de Arena?

Edmundo: Sim, íamos para lá. É muito importante você saber sobre isso, daqui de Santo André. Porque existem muitos que se apresentavam em São Paulo, e também vinham e se apresentavam aqui. Não era somente em São Paulo, porque havia um público aqui. [...] Havia muitos atores, mas também diretores, que iam lá na minha escola, onde eu trabalhava, e entravam em contato comigo para promover a peça que eles iam apresentar. Essa escola fica grudada com o centro onde fica a prefeitura, onde há um teatro grande. Eles iam, faziam promoção na escola. Então, a sequência de peças que foram apresentadas em Santo André é muito rica.

Jacqueline: Mas isto não ocorria necessariamente com o núcleo do CPC?

Edmundo: Não, eles eram ligados ao teatro, não era uma coisa ligada à esquerda ou direita. Porque havia a produção teatral, que era também rica.

Jacqueline: O senhor não se lembra do grupo?

Edmundo: Essa diretora, com os dados você vai [...]. Eu falei para você relacionar os lugares, porque há os diretores. E essa diretora tinha praticamente minha idade.

Jacqueline: Era Heleny Guariba?

Edmundo: Ela mesma.

Jacqueline: Ela foi morta pela ditadura, ela fez parte do Grupo de Teatro da Cidade, que é um pouco posterior ao CPC. O Zé [José] Armando também fez parte deste grupo.

Edmundo: Eu tinha contato com ela. Ela possuía uma atividade em Santo André muito rica. Ela realizou atividades aqui. Inaugurava-se em Santo André, depois ia-se para São Paulo.

Jacqueline: O senhor se lembra em que época ela apresentava na escola?

Edmundo: Foi logo no início em que ela começou a ser diretora de teatro. Há algumas produções que praticamente ficaram só em Santo André, não foram para outro lugar. A produção que ela possuía era grande, não ficava demorando muito. Pegue a ficha dela, na internet você acha. Verá como ela é rica! [...] Personagem fora do comum. Você conversava com ela e tinha que aguentar o xingamento, porque havia resposta. Era muito rica, ativa mesmo. [...] No meu caso, está muito ligado a um período da minha vida, então há essa emoção. Ainda mais com ela, que foi presa e torturada. Além disso, ela possui ligação com a USP, porque o marido dela, que era marido – separaram, pois não se entendiam- era um dos professores da área de vocês.

Jacqueline: Ela chegou a ministrar aulas na EAD.

Edmundo: Ele teve um papel muito grande. Eu não tive contato com ele na USP, ele era bem mais discreto do que ela. Mas ela era fora do comum. Não sei se ele está vivo, mas deve estar por lá.

Jacqueline: O senhor disse que trabalhou na fábrica antes de ser professor. Era operário, de Santo André?

Edmundo: Veja bem, eu sou filho de imigrantes. Meu pai era barbeiro e tinha uma família com cinco filhos. Eu era o mais novo de todos. Cresceu, tinha que trabalhar. Fui quem teve continuidade na escola, porque a maioria se alfabetizava e ia trabalhar. Tive esse privilégio, fiz o segundo grau - nada particular, não se enfiava a mão no bolso, não pagava nada, era tudo público. Então, quando cheguei na idade para trabalhar, com mais de 18 anos, já possuía uma formação de segundo grau. Fui parar na fábrica, [na área] da papelada da organização interna da produção, que não era bem o lado “físico”. A minha primeira fábrica foi a de caminhão, que já não tem mais instalação aqui. Ficava quase na direção de Mauá, era uma fábrica grudada na Pirelli, que continuou instalada ainda aqui. [...] Foi a primeira fábrica em que trabalhei, e que foi se desligando do Brasil. Por isso saí e de lá fui para a Pirelli, que era bem próxima. Parece até brincadeira esse “próxima”. É que muitas vezes você ia da minha casa até lá a pé. Não tinha um monte de ônibus. Não só eu, mas muitas pessoas só faziam isso. Minha relação com as fábricas era essa. Esta de caminhão é americana, já a Pirelli é italiana. [...] Foi lá na Pirelli que entrei na USP, e depois do primeiro ano comecei a ministrar aulas na escola. Então, trabalhava à noite. Eu trabalhava na outra escola enquanto estava na USP. No segundo ano em que estava na USP, ou terceiro - não me lembro bem - não possuía mais relação com a fábrica.

Jacqueline: Isso foi depois do CPC ou durante? O senhor estava na USP enquanto estava no CPC?

Edmundo: Já tinha saído.

Jacqueline: Já estava trabalhando na escola?

Edmundo: Isso. Ministrava aulas em cursinho, não era bem escola. Em seguida, depois de dois ou três anos, sai da USP e fui preso no ano seguinte. [...] Acho que foi em fevereiro, não me lembro. Naquele período, já estava ligado à escola. Não era escola particular. Depois trabalhei no cursinho, aqui em Santo André. Em seguida, a prisão, ao invés de resolver meu problema financeiro, foi um desastre. O cursinho tinha medo de ter alguém que havia sido preso lá dentro. Então, comecei a dar aula em escola pública.

[...]

Jacqueline: Está ótimo na verdade.

Edmundo: Estou te dando os dados para você ir atrás. Entre em contato caso queira perguntar algo para mim, na internet. Posso consultar. O contato com esse Centro Cultural aqui embaixo funciona somente na parte da tarde, eles têm bastantes dados também. Neste Centro, assim como no museu, elas têm uma memória ótima para lhe fornecer dados.

Jacqueline: Pode deixar seu contato da internet?

Edmundo: Claro.

[...]

ANEXO C - Entrevista realizada no dia 18 de maio de 2018 com Tetsuo Nohara

Tetsuo Nohara foi o regente do coral do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, além de atuar em alguns de seus espetáculos. Posteriormente, se engajou em projetos de alfabetização popular utilizando-se do método de Paulo Freire.

[...]

Jacqueline: Achei seu nome no livro do Thimoteo Camacho e ele conta não só da experiência do CPC, em geral, mas do CPC de Santo André, afirmando que o senhor organizou seu coral. Gostaria que o senhor falasse um pouco mais desta experiência, de como funcionava o coral e sua dinâmica.

Tetsuo: Está certo. Eu era candidato a padre da Igreja Anglicana. Estudei no seminário menor aqui de Jandira. Fiz três anos de colegial, e a maioria do pessoal que estudava aqui ia para o colégio presbiteriano Mackenzie. Fui indicado para ser reverendo da Igreja Anglicana, por ter estudado música. Caso precisasse tocar órgão ou coisa assim, antes de ir ao seminário, me disseram para eu fazer filosofia na USP para ter mais preparo para ser um reverendo. Fiz vestibular, comecei a estudar. Trabalhava em Santo André no Banco Bradesco e, então, chega o Ângelo José Del Mato (faleceu no ano passado, em dezembro), aparece um dia no banco e diz: “Você é o Tetsuo Nohara? Escuta, você não quer trabalhar no coral do CPC?”. Quem indicou foi o reverendo Alfredo da Rocha Fonseca, quem estava cuidando de mim nos preparativos para ser futuro seminarista e futuro padre da Igreja Anglicana. Então, falei: “Está bem, eu vou”. Chegando lá, eles juntaram um grupo de pessoas e comecei a trabalhar para formar um coral. Era a primeira vez em que eu estava mexendo com isso. Nós fizemos um coralzinho e cantávamos música de igreja.

Jacqueline: Era o repertório?

Tetsuo: Uma das músicas cantadas era do *Negro Spiritual*, *Were you there*. Já ouviu falar?

Jacqueline: Qual é?

[*Tetsuo canta uma parte*]

Jacqueline: Todas da Igreja Anglicana?

Tetsuo: Não, mas os da Igreja Anglicana eram de outro grupo, porque ali era no Sindicato dos Metalúrgicos.

Jacqueline: Entendi. Mas a música era carregada do que havia na Igreja Anglicana?

Tetsuo: Outra música que cantávamos era de ninar, carrilhão. Além de paródias, como por exemplo, *Luar do sertão*. Cantávamos substituindo o verso “não há, ó gente, ó não”, por uma

música mais revolucionária: “Não vai, ó gente, ó não, soar como besta no sertão”. Também havia a música do Uirapuru.

Jacqueline: O senhor possui algum material da época ou tudo foi perdido?

Tetsuo: A única coisa que tenho é o hinário. Deixe-me trazer para você [*traz o hinário*]. Este hinário era de dentro da Igreja Anglicana. E me refiro à Igreja Anglicana dos Estados Unidos.

Jacqueline: Vocês cantavam essas músicas no CPC? Era apenas letra de treinamento ou não?

Tetsuo: Não, [*cantávamos*] do jeito que estava aqui. Era muito interessante, eram os operários que cantavam inglês e nós saíamos para visitar as pessoas, cantando no ônibus. As pessoas gostaram destas músicas.

Jacqueline: O senhor tinha o papel de direção, então? Tinha que ensinar inglês também?

Tetsuo: Não, só música.

Jacqueline: Havia alguma relação com o teatro?

Tetsuo: Eu acho que o CPC trabalhava mais com o teatro. Eles apresentavam *Eles não usam black tie*. Eu não fui assistir. Mas sei que apresentavam. E depois eles entraram em contato com o pessoal do [*Teatro de*] Arena e esse pessoal ia nos ensinar a fazer teatro.

Jacqueline: Chegou a fazer alguma oficina de teatro, curso de teatro?

Tetsuo: Fiz. Antes, chegou Francisco de Assis do CPC do Rio de Janeiro, que ficou durante muito tempo. Mas, quando cheguei, ele não estava mais.

Jacqueline: Com quem o senhor chegou a fazer o curso?

Tetsuo: Com Augusto Boal. Todo mundo de lá queria fazer teatro. Nós fazíamos a oficina [...] Um dos amigos escreveu sobre os operários e a greve, então o Boal foi colocar essa peça.

Jacqueline: É do Jurandir Alécio?

Tetsuo: Não, não foi ele. Foi a do Benjamim Zecker.

Jacqueline: Ele escreveu peças de teatro? O senhor não tem acesso à dramaturgia?

Tetsuo: Eu não tenho mais contato com ele. Mas ele virou o gerente da Pirelli. Ele era estudante da Poli e participava. Tinha, além de tudo, tempo de escrever peça de teatro, ainda escrevia rápido. Era incrível.

Jacqueline: No livro do Thimoteo, o autor não trata desta peça. É uma novidade. O senhor tem o contato dele?

Tetsuo: Não, mas é muito fácil, eu estou com 77 anos. Acho que ele tem mesma idade, mais ou menos.

Jacqueline: Então o senhor falou que as referências vinham da Igreja?

Tetsuo: Da minha parte [*risos*].

Jacqueline: Como funcionava? Havia uma mistura, dentro do coral, da Igreja e do PCB? Havia uma disputa política?

Tetsuo: Não, para nós estas interferências não chegavam.

Jacqueline: Quando mudava a música, para tratar de questões revolucionárias, isto não era um problema?

Tetsuo: Não, não era.

Jacqueline: E as referências eram da Igreja? Havia alguma outra referência, de compositor? Tem mais algumas outras referências musicais?

Tetsuo: Musicais? Acho que não. Eu tocava órgão e ainda toco, mas não fui para a Igreja.

Jacqueline: E como foi a oficina com o Augusto Boal?

Tetsuo: Eu fazia um [*papel de*] operário radical, então reuníamos pessoas e começávamos. Ele distribuía [*os papéis*] e nos mandava representar, e depois ficava comentando. Falava: “Precisa fazer assim, assado”.

Havia um médico chamado Michael Rainer [...]. Ele nos ajudava. Fiquei muito amigo dele. Eu e minha esposa íamos jogar toda sexta-feira *bridge* com ele. A mãe era judia e casou-se com uma mulher perto de Registro, trabalhou como médico por lá. A mãe disse: “Se você separar desta mulher te dou toda a herança”. Ele ficava uma arara [*risos*]. A esposa do Michael participava desta peça que eu estava treinando. O Augusto Boal fez uma oficina [*e dizia*]: “O que você está sentindo? Onde você mora? Qual é seu problema?”. Então ela ia encarnando a personagem. Achava muito interessante.

Jacqueline: Vocês chegaram a se apresentar?

Tetsuo: Foi bem no começo de 1964, houve o Golpe e parou. Mas antes, eles apresentaram o *Eles não usam black-tie*. O *Formiguinho* também foi o grande astro.

Jacqueline: Do Arnaldo Jabor? A peça do CPC?

Tetsuo: Era do Arnaldo Jabor?

Jacqueline: Sobre moradia?

Tetsuo: Sim, era isso mesmo. Esta nós apresentávamos em vários lugares. Cheguei a assistir.

Jacqueline: Chegou a assistir no Teatro de Arena?

Tetsuo: Não. Uma vez veio o grupo do CPC inteirinho ver *Os fuzis da senhora Carrar*, não sei. *Os Pequenos Burgueses*, eu acho, não sei. O CPC apresentou *Pequenos Burgueses*, do Gorki?

Jacqueline: Pode ser que tenha sido esta.

Tetsuo: Nós viemos assistir. Depois de treinar, nós íamos assistir.

Jacqueline: Onde vocês assistiram?

Tetsuo: No Sindicato, quando tinha greve, assembleia, nós nos apresentávamos. Havia a música do *Subdesenvolvido* e era um sucesso. Nós apresentávamos em tudo e em qualquer lugar.

Jacqueline: Onde vocês apresentaram?

Tetsuo: No Sindicato. E uma vez fui apresentar no interior onde morei, no sítio. Tinha uma “japonesada” e acho que não entenderam nada, mas adoraram [*risos*]. Havia até um coronel do exército japonês, que perdeu a guerra e veio para o Brasil. Então ele reclamou: “Por que vem os caras de São Paulo, treinados, apresentar coisa de alto nível?”. Nós fazíamos uma coisa tão pequena. [...]. Com a Igreja Anglicana, fomos uma vez para Santos. Porque o reverendo da igreja de Santos era o Paulo Krischke, que foi orientador deste mestrado do Camacho, para esse livro. Ele nos levou, pois estava fazendo um trabalho na favela, então nós apresentamos *O Formiguinho, Subdesenvolvido...*

Jacqueline: O que levou o senhor a fazer este trabalho no CPC?

Tetsuo: Foi porque convidaram.

Jacqueline: Mas foi por um trabalho político?

Tetsuo: Não sabíamos de nada. Quem falou foi esse homem que tratou com Ângelo. Fui, e foi muito gostoso. Tinham muitos jovens e teatro. Conversávamos, jogávamos xadrez, alguns participavam das greves, vinham e contavam, [*como*] o Jurandir. [...] Era um ambiente muito gostoso.

Jacqueline: E quando deram o Golpe?

Tetsuo: Então, tudo parou. A polícia levou todas as coisas. Fui preso, fui torturado, fiquei de seis a oito meses na cadeia. Precisei fugir. Fui para o Uruguai, depois pra Bulgária, onde conheci minha esposa. Lá, casei. Depois, voltamos para o Brasil e 1972 ainda era terrível. Falaram que o Geisel autorizou matar as pessoas e eu estava trabalhando, tive sorte. Foi uma coisa casual porque eu fazia música e fui lá fazer música.

[...] Esse Michael - há um médico também que se chama Jaime Koiffman, ligue para ele [...]. O CPC ministrava aula de admissão gratuita para os filhos dos operários no Sindicato. [*Tinha*] o Nilton Lapa, que era um dos donos do curso universitário. Quem mais? Tinha um sujeito... Como era o nome dele? Mas é o seguinte: um jovem ouviu falar do Partido Comunista, ele se interessou e foi falar com este sujeito. Ele dizia: “Que interessante, um partido que luta pelos operários, acho que me interessa neste Partido”. E este homem falou: “Você não tem gabarito para isso não” [*risos*].

Jacqueline: Qual era a relação do senhor com o Partido Comunista, na época?

Tetsuo: O Partido Comunista dizia que os países socialistas eram um paraíso, e nós acreditávamos. Quando fui pra Bulgária, foi um espanto, porque o pessoal criticava o Partido.

Jacqueline: Você teve um desencanto na Bulgária?

Tetsuo: No começo eu imaginava: todo mundo tem emprego, casa, comida, todos têm tudo. Mas você vai conversando com as pessoas do Partido lá e então havia o chefe da cozinha universitária que roubava carne e levava para os amigos dele. Os postos, [...] as pessoas importantes aproveitavam para benefício próprio. Acho que o Partido toma conta e fica igual nosso amigo na Nicarágua, Ortega. Fiz um trabalho na Nicarágua, fiquei mais de 10 anos.

Jacqueline: Quando?

Tetsuo: Recentemente. Vou deixar este trabalho que fiz lá. E outra coisa, também fiz parte da AUSA. Então, ali eles escolheram algumas pessoas para serem instrutoras do método do Paulo Freire. Fui fazer os cursos, depois voltei para Santo André.

Jacqueline: Quando o senhor entrou em contato com [*o método de*] Paulo Freire?

Tetsuo: Foi no CPC. Fomos treinados para sermos instrutores do método do Paulo Freire. Na época diziam que ia ser um programa nacional. Voltei para Santo André. Arrumei mais duas pessoas. Nós íamos às favelas e pesquisávamos as palavras que eles usavam e o sentido destas. E, através destas palavras, começávamos a alfabetização, a partir desta pesquisa, do levantamento das palavras. Mas então veio o Golpe.

Jacqueline: Além do coral, o senhor participou deste processo de alfabetização?

Tetsuo: Isso. Uma vez na Nicarágua, um sujeito foi contar minha história para um especialista de extensão rural e o homem falou: “Ele faz isso e aquilo[...]”. E logo o homem disse: “Ele é aluno do Paulo Freire” [*risos*].

Jacqueline: Já percebeu?

Tetsuo: Já percebeu. E é assim, a partir do conhecimento das pessoas você vai construindo. Fui fazer este tipo de trabalho e foi muito interessante. Escolhemos três municípios, e também quatro bairros deste município. Explicamos o que nós queríamos. Se eles dissessem sim, nós perguntávamos o porquê. Em todo lugar que íamos, 90% [*das pessoas*] aprovavam. Elas gostavam da proposta. Quando aprovavam, pedíamos para que escolhessem 90 pessoas para treinar.

Jacqueline: E como funcionava? O senhor ia por conta própria?

Tetsuo: [*Foi por meio da*] Jaica (*Japan International Cooperation Agency*). O governo nicaraguense pediu para chamar um especialista do Japão para fazer um trabalho de organização

de agricultores familiares. Ao invés de mandar um japonês, resolveram me mandar para lá. Fiz palestra e curso a partir de 2001. Então, enquanto fazíamos este trabalho, pensávamos junto a Jaica e junto a esta organização de ganadeiros produtores os municípios. Foi muito interessante. Estas pessoas faziam o diagnóstico. Depois, apresentávamos para a comunidade. De todos os problemas que existem, as pessoas deveriam escolher os cinco problemas mais sentidos pela comunidade. Após isto, os instrutores faziam um projeto e a comunidade aprovava.

Jacqueline: Aqui tinha a Jaica para financiar o projeto, e o CPC?

Tetsuo: Cada um por conta própria.

Jacqueline: O CPC de Santo André não tinha nada. Era isso?

Tetsuo: O Sindicato pelo menos oferecia uma salinha para discutir e debater.

Jacqueline: E havia algum debate sobre arte no CPC?

Tetsuo: Debate? Eu não me lembro de discussão ou debate a respeito. Havia um lugar em que pregava-se. Lembro que preguei [*na parede*] algo sobre Bauhaus. Uma vez fomos cantar na Igreja Católica de Santo André. O bispo convidou e nós cantamos todas estas músicas.

Jacqueline: No final do coral, havia algum discurso político?

Tetsuo: Não, só o coral e as apresentações. Porque já pela apresentação era possível ter ideia da mensagem.

Jacqueline: E as pessoas do teatro se comunicavam com vocês. Havia algum grupo independente?

Tetsuo: Havia um homem chamado Manoel que era muito bom, e que cantava no coral e fazia teatro também. Havia um monólogo chamado *A conversa do camponês*.

Jacqueline: Era do CPC?

Tetsuo: Sim.

Jacqueline: De quem é a autoria?

Tetsuo: Eu não sei. Dois camponeses começam a conversar: “Escuta, quando o mundo começou, tinha dono de alguma coisa? E por que agora tem dono?”. Me lembro que fui fazer *A conversa do camponês* junto ao reverendo Alfredo, no Paraná, nas comunidades anglicanas.

Jacqueline: O senhor se apresentou?

Tetsuo: Sim.

Jacqueline: Então o senhor atuou?

Tetsuo: Neste sim.

Jacqueline: O senhor se lembra de alguma parte do texto?

Tetsuo: Eu sabia de cor, agora não sei.

Jacqueline: Foi alguém do CPC que escreveu?

Tetsuo: Nós trazíamos coisas. *O trem sujo da Leopoldina*, você conhece? [...] O trem vai andando e vai dizendo: “Tem gente com fome, tem gente com fome”. Era de um homem famoso. Uma vez fomos nos apresentar com o coral e esse homem apresentou o *Trem sujo da Leopoldina*. É um poeta.

Jacqueline: [...] O senhor chegou a assistir a filmes?

Tetsuo: Esta parte do cinema estava mais com a AUSA, o pessoal do CPC que frequentava.

Jacqueline: José Armando me disse que não havia uma produção de Santo André, e me contou que passava mais a produção do CPC do Rio de Janeiro.

Tetsuo: Tinha a do Chico de Assis que assisti.

Jacqueline: *Cinco vezes favela?*

Tetsuo: Sim.

Jacqueline: O senhor não tem foto [*deste período*], nada?

Tetsuo: Não tenho, porque fui preso. Tudo o que tinha levaram em 1964. Fui preso em julho, sai em maio. [...] O Paulo Krischke, como estava preso e teve o habeas corpus, então ele me levou perguntando: “Vamos esconder o Nohara na Amazônia?”. O bispo disse: “Quem não deve não teme”. Então, o Paulo resolveu nos levar para o Uruguai junto ao Michael e ao Camacho. Foi uma peripécia muito interessante.

Jacqueline: A trajetória do senhor tem influências da igreja, da filosofia. O senhor aprendeu música na igreja?

Tetsuo: É, na igreja. O que estudei neste seminário menor eu praticava lá.

Jacqueline: Você ensinava aos operários os exercícios de música que havia aprendido?

Tetsuo: Sim, para cantar no coral fazia-se classificação e exercício de voz. Foi graças à música que eu entrei lá [*no CPC*] [...].

Jacqueline: Acho que é isso. Estou ainda em processo para encontrar pessoas que fizeram parte do CPC. Gostaria de agradecer a disponibilidade, assim que eu encontrar materiais, posso ir mostrando para o senhor. Posso tirar fotos da partitura?

Tetsuo: Pode, pode. Vai ser interessante. Músicas cristãs.

[*Entrevista cortada*]

**ANEXO D - Entrevista realizada no dia 12 de julho de 2019 com Jurandir Alécio
Rodrigues, por telefone**

Jurandir Alécio Rodrigues participou das atividades do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e foi autor de uma de suas principais peças, *O Berço de Suzana*, além de ser vereador da cidade pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

Jacqueline: Oi, tudo bem?

Jurandir: Tudo bem, obrigado, graças a Deus. E você?

Jacqueline: Tudo bom. Jurandir, meu nome é Jacqueline - eu não sei se a Renata explicou muito bem - eu sou pesquisadora da USP, faço mestrado e estudo na área de artes, na Escola de Comunicações e Artes. Estudo o Centro Popular de Cultura. O senhor participou do Centro Popular de Cultura?

Jurandir: Na verdade, eu fui fundador.

Jacqueline: Fundador? Achei o nome do senhor no livro do Thimoteo Camacho, mas foi muito difícil entrar em contato, somente por meio de sua filha.

Jurandir: O Camacho escreveu aquele livro e nós ficamos alguns meses conversando. Ele estava pesquisando sobre o Centro Popular de Cultura também. E gostou muito do material que nós [*Inaudível*].

Jacqueline: E como foi a fundação do CPC?

Jurandir: Havia uma grande efervescência cultural no Brasil. Foi uma época simplesmente incomum. Surgiu o Cinema Novo, a bossa nova, o Centro Popular de Cultura e Paulo Freire. Pelo Brasil inteiro pipocaram núcleos de cultura popular. No Nordeste, somente em Pernambuco, surgiu o Movimento de Cultura Popular, que exerceu um papel importantíssimo no país. Houve a alfabetização do Paulo Freire, com o seu método da Pedagogia do Oprimido, e surgiu o Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro, na UNE. Lá, eles criaram também uma atividade impressionante. A turma de estudantes tinha uma alta capacidade mobilizadora e realizaram trabalhos fantásticos, que terminaram nos entusiasmando em Santo André.

Santo André é uma cidade operária. Na época, era uma das maiores cidades do Brasil, o centro industrial mais importante do país, que possuía um orçamento extraordinário. Só algumas capitais do país tinham um orçamento igual a de Santo André. Mas das cidades, vamos dizer, era o maior orçamento. Empatava com Santos. Naquela época, eu tinha vindo do Nordeste para São Paulo há pouco tempo.

Jacqueline: De onde o senhor veio?

Jurandir: Vim de Pernambuco, Garanhuns. E terminei me estabelecendo com a [*Inaudível*] de venda de bijuterias. Foi na Rua Faria Lima, em Santo André, que é a rua principal, comercial, de maior terreno baldio.

Jacqueline: Então, o senhor era vendedor, de início?

Jurandir: De bijuterias. Era mais camelô do que vendedor. Tinha feito um curso de caligrafia para registrar o nome das pessoas, em joias, em anéis, em alianças, e essas coisas. Fui fazendo isso e conhecendo muitas pessoas. Conheci alguns líderes sindicais, como o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, que se chamava Marcos Andreotti.

Jacqueline: Que foi o presidente do Sindicato, certo?

Jurandir: Marcos Andreotti foi o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, que era o sindicato mais importante, na época, da região. Era um dos sindicalistas históricos. Ele começou a iniciar a fundação de sindicatos no Brasil, é um dos líderes históricos do movimento sindical. E, por fim, acabei me elegendo vereador em Santo André, porque os sindicatos de Santo André decidiram que eu seria candidato e me deram um apoio muito importante. Me elegi com muita facilidade, tinha apenas 20, 21 anos quando me candidatei.

Jacqueline: Bem novo!

Jurandir: Era um dos mais novos parlamentares do Brasil até então, entendeste?

Jacqueline: Mas o senhor se elegeu pelo PTB, foi isso?

Jurandir: Pelo PTB, o partido do Brizola, porque ele era uma figura de destaque nacional.

Jacqueline: E como foi sua campanha?

Jurandir: A minha campanha foi praticamente sem fazer esforço nenhum.

Jacqueline: Chegou a ter ajuda do CPC?

Jurandir: Não, não existia. Foi depois de ser vereador que eu cheguei a ter conhecimento do CPC [*Inaudível*]. Foi então que passei a conhecer Augusto Boal, conhecer outras pessoas, como o Guarnieri, Paulo José, Juca de Oliveira e Marilena Ansaldi, a primeira bailarina do Teatro Municipal, além de Lélia Abramo, que era uma artista fabulosa. Começando por essa turma, todos eles mudaram o CPC de Santo André. Eles iam lá, faziam espetáculos, palhaçada para nós. Eram pessoas de muito talento e muita capacidade artística. Por isso, me entusiasmei por meio do contato com eles [...]. O Marcos Andreotti era o presidente do Sindicato e falou: “Jurandir, o Sindicato fica totalmente disponível para o Centro Popular de Cultura, pode ocupar nossos espaços, pode usar todos nossos salões, nossos recursos de mídia [...]” Aí, fundamos o CPC de Santo André. Francisco de Assis, você o conhece?

Jacqueline: Sim, ele estava lá também?

Jurandir: Ele estava. Inclusive nós fizemos uma musiquinha que a letra era minha e a música era do Chico de Assis.

Jacqueline: Qual música?

Jurandir: Eu não sei exatamente, mas era assim: “Se você ainda não sabe, que existe uma entidade com a sigla CPC, é só nos procurar, para juntos trabalhar, precisamos de você”.

Jacqueline: Era o hino do CPC?

Jurandir: Isso, o hino do CPC.

Jacqueline: A letra é do senhor.

Jurandir: Sim.

Jacqueline: E ficou muito conhecido este hino.

Jurandir: O hino do CPC?

Jacqueline: O hino do CPC ficou muito conhecido. Não sabia que era do senhor.

Jurandir: A letra era minha. Eu sempre tive, como é que se diz?

Jacqueline: Talento? Facilidade?

Jurandir: Eu não estou achando o termo que quero dizer. Mas sempre foi do meu interesse. Então eu escrevia muitos poemas, poesia. Apesar de ser analfabeto formalmente, porque nunca frequentei à escola em minha vida. Mas aprendi a ler com sete anos com a minha mãe. Na feira do Nordeste, meu pai mudava muito de um lugar para o outro. Naquelas feiras, havia literatura de Cordel, com os vendedores cantando, e eu tinha paixão por isto, adorava. Então, onde tinha alguém com livro de Cordel, eu estava lá. Antes de saber ler, já sabia sete folhetos de Cordel de cor, e costumava declamar estes folhetos. As pessoas gostavam muito e, às vezes, iam lá em casa só para me ouvir. Nunca mais parei de ler. Até adquirir um bom conhecimento sobre todas as atividades humanas: história, geografia, política e sociologia.

Jacqueline: O senhor declamava esses poemas de Cordel no CPC também?

Jurandir: Na verdade, em Santo André tinham nordestinos, e eu poderia até declamar. Na época, fazíamos um apanhado da literatura. Um poema que costumávamos declamar era o *Operário em Construção*, de Vinicius de Moraes. Você já ouviu?

Jacqueline: Sim.

Jurandir: “Era ele que erguia casas, onde antes só havia chão...” [*declama um trecho do poema de cor*]

Jacqueline: Foi você que escreveu o *Pavão Misterioso*, que está publicado no livro [*de Camacho*]?

Jurandir: Não. *O Pavão Misterioso* é um dos folhetos de Cordel que ouvi com sete anos e

aprendi de cor. Isto é de um dos cordelistas, um dos maiores do Brasil. Um dos primeiros cordéis que tive contato aos sete anos de idade. Me apaixonei por ele, sabia de cor e recitava para o povo. Quando o Camacho me entrevistou - apesar de já ter se passado 30 anos - ainda sabia muita coisa de cor, [*inaudível*], então, como eu estava dizendo, comecei a reunir os cordéis que conhecia. Aí, citei um pouco de memória para o Camacho o *Pavão Misterioso*.

Jacqueline: Ele acabou colocando no livro dele. Foi isso?

Jurandir: Ele acabou registrando, achou que eu tinha uma memória muito boa e terminou no capítulo em que tratava da minha memória. Resolveu [*registrar*], para dar exemplos da minha memória, publicar o que eu consegui declamar de memória após tanto tempo.

Jacqueline: E o teatro? O senhor já escreveu uma peça, é isso?

Jurandir: Pois é, quando escrevi a peça o CPC já atuava, já fazia alguns shows lotados em Santo André, nos sindicatos. Aí saiu um concurso. O governador de São Paulo, que na época era o Adhemar de Barros, através da Secretaria de Cultura, promoveu um concurso para dramaturgos e amadores. Era preciso escrever uma peça. Caso fosse premiado, teria o direito de escolher, para montá-la, o diretor que quisesse. E, dentre esses diretores, tinha o Augusto Boal, que foi um dos maiores diretores do Brasil até hoje, certo?

Jacqueline: E ele dirigiu a peça?

Jurandir: Ele chegou a... Escrevi a peça para concorrer. E até os membros do CPC de Santo André escreveram também. Tinha um médico alemão, chamado Michael Rainer, um homem maravilhoso. Como era médico, escreveu uma peça chamada *A Lombriga*.

Jacqueline: Como é o nome dele, por favor?

Jurandir: Michael Rainer. Ele já morreu.

Jacqueline: Ele era de Santo André?

Jurandir: Ele era um dos membros do CPC de Santo André.

Jacqueline: E ele era médico, é isso?

Jurandir: Ele era médico, psicanalista muito bom, muito importante. Inclusive ele criou o Hospital de Diadema, infantil. Era um homem muito bom e preparado. Ele escreveu uma peça também [*inaudível*]. Como era um intelectual de muita erudição, escreveu essa peça chamada *A Lombriga*. Também havia um estudante, chamado Benjamim, que escreveu uma peça, *Heróis de Barro*. E eu escrevi uma chamada *O Berço de Suzana* [...].

Jacqueline: Como é o nome do estudante? Desculpe-me.

Jurandir: Benjamim.

Jacqueline: O senhor não sabe o sobrenome dele?

Jurandir: O sobrenome dele não me lembro mais. [...] Minha memória já não é mais tão boa.

Jacqueline: Onde ele estudava? O senhor se lembra?

Jurandir: [...] Ele estudava em uma faculdade de São Paulo. Não sei se era matemática.

Jacqueline: Entendi. Mas, nesta época, o senhor escreveu *O Berço de Suzana*.

Jurandir: [...] *O Berço de Suzana* [...] escrevi em 1961, 62. [...]. E nesta época, a Pirelli, uma indústria das mais importantes de Santo André, importou um maquinário muito importante, e muitos operários foram mandados embora. [*Inaudível*] Porque aqueles menos preparados, que não tinham condições de lidar com essa tecnologia, dirigir essas máquinas, eram mandados embora. E o Sindicato moveu uma grande campanha para defender estes empregos. Eu peguei esse meu *Berço de Suzana*. Era a história de um operário, que era casado há muito tempo. Ele e a mulher desejavam ter um filho, mas o tempo foi passando e eles não conseguiam. Eram muito frustrados, porque queriam ter e não tinham. E, de repente, a mulher engravida. Então, ele se entusiasma de tal maneira que bota na cabeça que tem de dar para a filha ou filho o que há de melhor. Começa a se endividar para comprar um berço bonito, um berço bom, comprar apetrechos para o berço, arrumar o quarto da menina. Ele começa a fazer dívida e fica bastante endividado. Coincide este período com o a dispensa que está ocorrendo na Pirelli. Por isso, ele se agarra ao emprego desesperadamente, trabalha, faz hora extra, porque a obsessão é dar à filha o que há de melhor. E quando o sindicato começa a fazer a campanha para defender o emprego das pessoas, ele se retrai. É um dos caras que não se aproxima muito do sindicato, porque possui medo de ser mandado embora por isso. Mas apesar disto, ele é um dos primeiros a ser mandado embora, porque era meio “analfabetão” e não sabia nada de tecnologia. Então, ele começa a fazer campanha dos sindicatos para defender [*Inaudível*], para que se volte a trabalhar, para que haja uma negociação com os operários. [*Foi*] aí que comecei a me aprofundar na discussão se a tecnologia vem sempre a serviço da indústria, do industrial. O trabalhador pode até se beneficiar um pouco da indústria, porque vai trabalhar menos, já que o trabalho mais pesado e mais brutal é feito pelas máquinas, pelos computadores etc., mas no fundo, o custo do desenvolvimento tecnológico é o desemprego do trabalhador, apesar dos benefícios naturais que o desenvolvimento tecnológico possui. Considerando do ponto de vista de classe, a classe mais beneficiada é a capitalista. A trabalhadora, a operária, se beneficia das migalhas, e não do essencial, do fundamental, da produção.

Jacqueline: E esse era o tema da peça, então?

Jurandir: Esse era o tema fundamental da peça.

Jacqueline: Era também a lição da peça, digamos assim?

Jurandir: Era a lição da peça. Então, a peça se baseava [*nisto*]. Por exemplo, às cinco horas da manhã, [*aparecia*] uma turma de agitadores na porta de fábrica da Pirelli, distribuindo um folheto sobre a questão do desemprego. Depois, havia um movimento de greve para que essas reivindicações fossem aceitas. Faziam questão por isto. Então, quando tinha greve promovíamos certos shows para distrair os trabalhadores. Aí entrava a produção do CPC, com poemas e esquetes.

Jacqueline: Com a ajuda do Sindicato?

Jurandir: Com a ajuda do Sindicato. O Sindicato oferecia o próprio salão, o próprio palco.

Jacqueline: O senhor tem esta dramaturgia ainda? Na sua casa, em algum lugar? Ficou no Sindicato?

Jurandir: Quando foi 1964, com o Golpe Militar, fui preso. Tudo, sem ficar uma vírgula do material do CPC foi destruído, incinerado, rasgado [...] pela ditadura. Nada ficou. Não tenho sequer uma linha deste trabalho.

Jacqueline: O senhor também não tem nenhuma foto desse período?

Jurandir: Nada, mas absolutamente nada. Aí eu tinha um amigo, quando eu era vereador, que era secretário da Prefeitura de Santo André. Ele era chefe de gabinete do prefeito de Santo André. Este camarada era muito meu amigo. Éramos amigos de verdade, [*quase*] primos, era impressionante. Quando houve o Golpe [*de 1964*], em um certo dia, ele se encontrou comigo e me mostrou uma [*inaudível*] para mim. E disse: “Jurandir eu não vou te prender, eu sei que você é um homem decente, um homem honesto. Mas cai fora, porque eu sou do [*inaudível*] e eu estou na prefeitura exatamente para averiguar [...], para identificar essas pessoas agitadoras e perigosas para o país e tu és um dos elementos mais visados. Eu não posso pagar o pato, mas também não vou te prender. Cai fora de Santo André”.

Jacqueline: E essa peça *A Lombriga* também se perdeu?

Jurandir: Tudo, tudo. Absolutamente tudo. Tive de sair de Santo André. Fui para a Bahia. Lá praticamente me internei na chamada Terra Azul, onde passei uns três anos. Quando voltei, na ditadura, os meus... Não sei se você já ouviu falar daquela turma dos 13 de Santo André, que foram presos, porque tentaram tomar a prefeitura. Ou não? Eram todos amigos meus, todos camaradas. Inclusive eles fizeram tudo para eu liberar aquele assalto à prefeitura, mas tentei mostrar a eles que não tinha a menor chance de se realizar aquilo porque nós tínhamos em Santo André o batalhão do exército, poderosíssimo, com muita atuação. Eu já conhecia - já tinha sido preso - um pouco da estrutura militar. Então, expliquei a eles: “Olha, nós não temos a menor chance”. Catorze pessoas desarmadas iam assaltar o poder, não tem jeito.

Jacqueline: Entendi. Isso foi depois que o senhor voltou da Bahia, então.

Jurandir: Não, isso foi antes. Dois dias depois do Golpe, entendeu? Depois é que fugi para a Bahia.

Jacqueline: Entendi. Depois da Bahia o senhor foi para onde?

Jurandir: Depois eu voltei para São Paulo, capital. [*Inaudível*] E por intermédio de muitas pessoas, fiquei sabendo que a pressão sobre a minha pessoa, [*por parte*] do exército, havia diminuído muito, que não havia nem interesse. Aí comecei a trabalhar num arquivo em São Paulo, chamado Casa José Silva, não sei se você já ouviu falar.

Jacqueline: Não.

Jurandir: Era uma firma muito boa para se trabalhar que ficava na Av. Brigadeiro Luís Antônio. Tinha um quartel ali pertinho. [*Inaudível*] um tempo sem dizer quem eu era. Às vezes até fregueses da loja [*inaudível*]. Fiquei sabendo que não havia mais [*inaudível*]. Fiquei sabendo que a pressão estava sempre sobre as pessoas das organizações que estavam fazendo guerrilha ou fazendo ações dentro de sindicatos, na rua, no sentido de combater a ditadura, naquele momento. Para esses quadros ativos do começo, havia [*repressão*], dependendo de suas ações. Como ele estava afastado, ele não estava participando desses grupos, não havia uma pressão muito grande. Acabei me apresentando naquele quartel e ficou provado que eu não participava mais, que eu estava realmente inativo e nem sequer fui preso.

Mas tenho um filho que estudou jornalismo. Ele escreveu na tese [...]. O que é que tu estás fazendo agora?

Jacqueline: Faço o mestrado.

Jurandir: O dele não era mestrado, era aquele trabalho de conclusão de curso, entendeu? TCC?

Jacqueline: Isso.

Jurandir: Aí, ele chegou e disse: “Pai, vou fazer o meu TCC sobre você”. Ele ligou para o coordenador do trabalho dele, o professor, quem disse: “Olha, eu não te aconselho a fazer isso porque a história do pai da gente é muito importante para nós, os filhos, mas não é importante para a sociedade. É um trabalho como esse você tem que ter um pouco de pesquisa, que traga uma contribuição social, um estudo.” Mas ele disse: “Pai, o professor não quer que eu faça um trabalho sobre o senhor, mas eu vou fazer assim mesmo.” Até eu o desaconselhei a fazer: “Você vai prejudicar seus estudos, não faça não.” Ele pegou e tirou o esboço do que ia fazer e contou minha história, assim, rapidamente, numa espécie de uma crônica. O professor disse: “Fernando, fabuloso. Você pode fazer, e pode colocar o nome *Jurandir do Brasil*”. E perguntou se eu aceitava o convite para fazer uma palestra na faculdade. Aceitei e fui. Fiz uma palestra

que gerou muito entusiasmo, apareceram muitos estudantes, artistas que gostava de dramaturgia, e queriam até recriar o CPC na cidade que eles estavam, de tão interessante que acharam. Depois, ele escreveu e publicou um livro que se chama *Jurandir do Brasil*.

Jacqueline: Há uma publicação, então?

Jurandir: A Sociedade de Esperanto do Brasil, através do conhecimento por meio da internet deste livro, se interessou e disse que ia traduzir para publicar. A pessoa que cuidou disso um dia me telefonou e disse: “Eu acabei, está tudo definido e nós vamos traduzir”. Nesta semana, essa pessoa morreu e eu nunca mais tive notícia de como é que continuou e se continuou. Mas publicidade há, tenho a impressão de que meu filho tem este trabalho publicado, não sei se na internet.

Jacqueline: Como é o nome do seu filho?

Jurandir: É Fernando Alécio Schmoeller Rodrigues, ele é jornalista. O telefone dele é [*passa o telefone*].

Jacqueline: E deixe-me perguntar, Jurandir, no tempo do CPC, além de fazer teatro você fez também cinema, se envolveu em outras áreas, ou não, ficou mais concentrado na área teatral?

Jurandir: No CPC de Santo André, o cinema foi uma das artes que teve menos [*inaudível*], porque nós não encontrávamos pessoas preparadas para exercer essa função.

Jacqueline: Só houve um curso, certo? O José Armando, você o conhece?

Jurandir: Não.

Jacqueline: Porque eu o entrevistei. Ele me disse que ministrava um curso de cinema. O senhor não chegou a participar deste curso, então?

Jurandir: Não, porque logo em seguida eu me afastei do CPC por motivos insignificantes. Mas eu me mudei pra São Caetano, onde tentei criar o CPC de São Caetano do Sul.

Jacqueline: O senhor chegou a criar um CPC em São Caetano?

Jurandir: Cheguei até a criar, ficou em uma fase embrionária. Em São Caetano, não conseguiu ter o destaque de Santo André. E neste período eles continuaram lá, porque nós tínhamos uma turma numerosa. Conseguimos ter estudantes talentosos, artistas talentosos. [...] como que era o nome dela? Uma artista famosa que [...] Como era o nome dela? Artista de esquerda, famosa [...] Foi torturada até. Só sei que ela começou lá em Santo André, do zero. E teve convivência também com Boal, Francisco, Guarnieri, Paulo José, Marilena, que foi várias vezes dançar, como primeira dama do Teatro Municipal de São Paulo, primeira bailarina. Ela foi várias vezes dançar no palco do Sindicato lá para os trabalhadores, operários, de graça.

A mulher da personagem principal da minha peça, o papel era interpretado pela Lélia Abramo.

Quando o Boal montou a peça, Lélia Abramo fez o papel principal da peça.

Jacqueline: Qual era o nome da personagem? O senhor se lembra?

Jurandir: Eu até me inspirei no nome de um escritor francês que escreveu *O Vermelho e o Negro*, um dos clássicos da literatura mundial. Como é que era mesmo o nome dele? Zola, Émile Zola! Então eu botei o nome do personagem dele como Zola. Falava-se “Zóla”, e não “Zolá”.

Jacqueline: Mas esse personagem era o homem.

Jurandir: É, o nome da mulher eu não me lembro mais, eu me esqueci.

Jacqueline: Era esse o de *O Berço de Suzana*, não?

Jurandir: Era esse o de *O Berço de Suzana*. O homem era o Zola, e a mulher dele, cujo papel era feito por Lélia Abramo, não estou me lembrando. [*Inaudível*] Depois que eu escrevi essa peça, acabei me esquecendo de muita coisa. Mas tive sorte de ter tratado do tema principal, que era um tema complicado, de larga discussão até hoje na política, principalmente da esquerda. Tive muita sorte de ter tratado corretamente do assunto. Consegui trazer para o palco até cenas importantes. Nas assembleias, dos sindicatos, para discutir um determinado assunto, por exemplo, aumento de [*Inaudível*], que éramos contra. Então fazíamos uma assembleia para discutir o aumento do preço da passagem, mas convidava-se os dirigentes sindicais, os padres, os advogados das empresas. Era uma democracia muito grande. Discutíamos este assunto com essa mistura toda, sabe?

Jacqueline: E o CPC ajudava?

Jurandir: Quando o CPC fazia o seu show, ou apresentava *O Berço de Suzana* - o CPC chegou a apresentar algumas vezes – conseguia, por exemplo, em uma determinada luta, apresentar uma assembleia para discutir, digamos, o preço da passagem. Aí formava-se a mesa, onde havia o dirigente do sindicato, o advogado da empresa, seu representante. Então, o Sindicato começava a explicar que é um absurdo o preço estar muito caro. Depois, vinha o representante da empresa e começava a dar razões. Ele começava a falar por que devia ter aumentado. Depois, ainda, vinha o padre e começava a pedir tolerância, [*dizendo*] que todos precisam de [*inaudível*], que Jesus Cristo foi a favor dos pobres, que os pobres pertencem ao Reino do Céu etc. E, no meio da plateia, eu coloquei algumas personagens da peça que se levantavam protestando e dizendo: “Tá certo, nós queremos o reino do céu, mas também queremos um pouco de felicidade na Terra”. Era uma personagem da peça que falava dali e os homens aplaudiam pensando que era um deles.

Jacqueline: E os atores que faziam no meio da assembleia?

Jurandir: Eram os atores que estavam fazendo isso. O Boal achou isso muito bonito, muito bom. Inventamos umas cenas de intervenção policial nestas portas de fábrica, como aquela, em que o policial prendia um homem, e logo as pessoas vinham se defender. Havia bastante humor. A peça possuía muitas partes que despertaram o interesse do Boal, tanto que ganhou. No concurso, foi essa peça que ganhou. Eu ganhei a direção do Boal. Escolhi sua direção. Foi a peça premiada do concurso. Mas a melhor peça, na minha opinião, nem foi a minha. A minha era uma peça muito politizada e seguia rigorosamente a teoria marxista, ao passo que *Heróis de Barro* não tinha tanto conteúdo político, mas ainda tinha um conteúdo maravilhoso. Contava a história de dois pracinhas que foram para a guerra, e que participaram da batalha de Monte Castelo. E por alguns feitos, que nem tinham, aliás, sido verdadeiros, por acaso, o homem estava numa trincheira, e um alemão fugido de uma outra perseguição, por acidente, caiu ali dentro e este homem logo foi preso. Mas ele estava ali por acaso, prendeu o alemão e quando o apresentou às autoridades, foi considerado um herói e ganhou uma medalha. Então esses homens participaram e voltaram com medalhas de coragem, de brio e de honra. Mas chegaram aqui e aquilo não valia nada. Eles estavam desempregados, foram dispensados do exército, e, então, contaram todas as histórias. De vez em quando, remetia-se a guerra através de lembrança, [que mostravam] como eles prenderam os homens e como tudo havia ocorrido. Já a minha peça era composta por sete personagens, e isto complicava demais para montar. Era falta de experiência. A dele não, havia quatro personagens, era super bem humorada. Eu nem sei por que essa peça ganhou, a minha foi ganhar. Mas, foi assim. O CPC foi uma parte da minha vida muito importante. Eu adorava o CPC.

Jacqueline: Só uma última pergunta, essa peça foi montada várias vezes? Teve um público grande do Sindicato? O senhor se lembra onde exatamente foi montada? Vocês montaram no teatro do Sindicato mesmo?

Jurandir: Montamos no Sindicato. Mas chegamos a fazer um show no Teatro Israelita de São Paulo. Mas as apresentações foram realizadas no teatro do Sindicato do ABC, lá em Santo André mesmo.

[...]

Jacqueline: Então, vocês apresentaram esta peça neste espaço?

Jurandir: O CPC fez um show neste espaço e como a peça era muito longa, acostumávamos apresentar apenas segmentos que eram “absorvíveis”. Não era a mesma peça de *O Berço de Suzana*, era o show do CPC, e nós tirávamos os segmentos da peça que podiam, em separado, serem apresentados. Nesta peça, por exemplo, recitávamos poemas, o *Operário em*

Construção, que é maravilhoso, do Vinicius de Moraes. E tinha até um poeminha meu que dizia assim [...]. Como você se lembra, quando o disco deles foi lançado, o primeiro satélite foi lançado [...]. Você não conhece, quanto anos você tem?

Jacqueline: Eu tenho 27.

Jurandir: Então, você não viveu este momento. Mas era falado, o *Sputinik*, o Yuri Gagarin.

Jacqueline: Sim, estes eu conheço.

Jurandir: Então, nesta peça cria-se o clima e nele recitava-se um poema meu muito pequenininho que dizia assim: “Soa o [*inaudível*] / o mundo [*inaudível*]/ será a guerra? E logo mais, nem Gagarin, longe da Terra, [*inaudível*]/ O espaço para ver o céu e ver estrela/ Mas e a Terra? A Terra é bela, é toda azul/ Não a destruam nunca, nunca/ Meu Deus, que lindo [...]” Eu não estou sabendo mais o poema, mas é mais ou menos assim. Quando o primeiro satélite foi lançado, ele chegou lá em cima e disse: “A Terra é toda azul, é bela, não a destruam nunca”. Então aí está a criança desse país, “A Terra é bela, é toda azul, não a destruam nunca, nunca”. Aí [*inaudível*], “Meu Deus, que lindo”.

Jacqueline: E o senhor declamou este poema no Teatro Israelita?

Jurandir: Cheguei a declamar. E a pessoa que ia declamar o *Operário em Construção* não chegou a aparecer. Então o pessoal disse: “Jurandir, quem tem memória para decorar e declamar isto em menos de duas horas? É só você aqui, você vai declamar este poema”. E eu, em duas horas, declamei o poema, que é enorme.

Jacqueline: Jurandir, estas eram as perguntas que tinha para fazer. Agradeço ao senhor pela entrevista.

Jurandir: Como é seu nome mesmo?

Jacqueline: Jacqueline.

Jurandir: Jacqueline, para tu que está aí, deixa eu dizer um trechinho só do *Operário em Construção*. Eu sei um segmentozinho pequeno deste poema.

[*Declama um trecho de Operário em Construção*]

Jurandir: Esse poema foi escrito por Vinicius de Moraes, que morava em Copacabana, num prédio, e, ao lado do prédio, construía-se um outro prédio. Ele via os operários subindo, até que passaram pela janela dele, aí ele o fez.

[*Declama um trecho de Operário em Construção*]

Jurandir: Mas é lindo ou não é?

Jacqueline: Muito legal. Eu já o conhecia, inclusive ele foi publicado nos *Cadernos do Povo*, do CPC.

Jurandir: Já tinha lido?

Jacqueline: Já, já tinha lido.

Jurandir: Você lê um poema, desta grandeza, desta estrutura e importância para operários [...]. Como disse, fomos aplaudidíssimos, e era uma emoção muito grande que eu sentia. Porque, apesar de ser um analfabeto formal, e de nunca ter estudado, tenho um amor à cultura impressionante. A inteligência para mim é um dos fatores mais importantes que conheço. Quando vejo as coisas que o homem faz, fico simplesmente emocionado. E, às vezes, o Lula costuma dizer que ele sendo analfabeto, foi o homem que mais criou universidade e faculdade no Brasil, e foi verdade. Eu tive essa [*inaudível*] no Recife, se eu pudesse, enchia o Brasil de oportunidades de avançar na educação. Eu era muito fã do Brizola, porque eu tinha essa obsessão que ele tem.

Jacqueline: Está bem, Jurandir. Muito, muito, muito obrigada mesmo. Depois eu vou tentar até entrar em contato com seu filho para ver essa publicação. Porque eu estava procurando informações sobre as peças de teatro e poesias do CPC. Acho que você já me ajudou muito. O senhor se lembra de muitas coisas, tem uma memória muito boa. Infelizmente, tudo foi perdido com a ditadura, o Golpe de 1964, então fica difícil de termos o arquivo para publicação, inclusive. Mas queria agradecer pela entrevista, pois aprendi bastante hoje.

Jurandir: O meu filho costuma dizer assim: “Pai, a sua vida acabou em 1964 com o Golpe”. Tanto que quando ele escreveu sobre mim, terminava o trabalho com a frase: [*Inaudível*]. Ele não quis botar nada daí para frente, porque tem história de família. [...] Tanto é que quando ele se formou em jornalismo ele disse: “Pai, eu quero passar por todos os estados que o senhor passou.” E nós estivemos em dez, em nove estados do Nordeste.

Jacqueline: Muito impressionante a história do senhor. Agradeça a Renata por mim. Me passe, por favor, seu telefone. Se eu precisar de alguma coisa, ligo.

Jurandir: Meu telefone é [*passa o telefone*]. Meu nome é Jurandir Alécio Rodrigues. Estou com 82 anos.

Jacqueline: Muito obrigada, Jurandir. Agradeço muito. Depois entrarei em contato com seu filho. Agradeça à sua filha também. Tudo de bom, um abraço.

Jurandir: Tá bom, um abraço.

ANEXO E - Entrevistas realizadas por telefone com Sérgio Bacchi no dia 16 de junho de 2020 e no dia 18 de junho de 2020 - ligação realizada para o Chile

Sérgio Bacchi participou das atividades do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André atuando em suas peças. Engenheiro de profissão e militante do Partido Comunista, atualmente vive no Chile.

Sérgio: Alô?

Jacqueline: Oi Sérgio, tudo bem? Posso falar em português?

Sérgio: *Hola!* Ouço muito baixo.

Jacqueline: *Hola,* Sérgio. Assim está melhor?

Sérgio: Sim.

Jacqueline: Estou ligando para fazer uma pesquisa da Universidade de São Paulo. Encontrei o seu nome no livro de Thimoteo Camacho e o senhor aparece como participante do Centro Popular de Cultura. Poderia falar um pouco mais desta época?

Sérgio: Posso. Aqui está difícil de se comunicar.

Jacqueline: Melhorou?

Sérgio: Sim. Melhorou. Você fala de onde?

Jacqueline: Do Brasil.

Sérgio: Você está no Brasil? E quando volta para cá?

Jacqueline: Eu não volto para o Chile. Sou do Brasil.

Sérgio: Não volta? Vai viver aí?

Jacqueline: Sim, gosto do Brasil [*risos*].

Sérgio: Gostou daí [*risos*]. Eu posso qualquer dia e qualquer hora que você queira posso dar entrevista, não tem problema.

Jacqueline: O senhor poderia falar agora um pouco? Está ocupado?

Sérgio: Não estou muito ocupado. Tenho o que fazer, mas pode ser adiado.

Jacqueline: O senhor prefere não falar agora, é isso? Eu queria só saber a relação do senhor com aquela época, caso o senhor possa falar.

Sérgio: Em qual sentido?

Jacqueline: Sobre sua participação no Centro Popular de Cultura.

Sérgio: Sim, eu participei no Centro Popular de Cultura em diferentes partes, eu trabalhei como ator, locutor, uma série de funções desempenhei lá dentro. Éramos estudantes na época.

Jacqueline: O senhor chegou a escrever peça de teatro?

Sérgio: Eu nunca escrevi nada.

Jacqueline: Só atuava?

Sérgio: Só atuava. Eu trabalhei com quem escreveu também, Nilton Lapa, por exemplo. Mas eu mesmo nunca escrevi nada. Era muito ocupado. Na época do Centro Popular de Cultura, estava na escola, no colégio, já para me formar, estudando para fazer o vestibular. Eu não sei se aí é como aqui, mas o vestibular é pesado. Então eu tinha muito trabalho, estava sempre ocupado.

Jacqueline: O senhor trabalhou como ator em qual peça? O senhor se lembra?

Sérgio: Não me lembro. Tenho a memória quase borrada de tudo isso. Não convivi mais com as pessoas com quem convivia aí no Brasil. Inclusive, mudei até a língua quando vim para cá.

Jacqueline: O senhor se mudou para o Chile em qual ano?

Sérgio: Não me lembro agora, faz uns três ou quatro anos que vivo aqui.

Jacqueline: Faz pouco tempo então?

Sérgio: Não faz muito.

Jacqueline: O senhor conhecia, então, o Nilton Lapa.

Sérgio: Claro que conhecia o Nilton Lapa, me formei com ele no secundário, estávamos no mesmo colégio, estava na mesma classe que ele.

Jacqueline: O senhor chegou a ter contato com Marcos Andreotti?

Sérgio: Não o conhecia.

Jacqueline: E o Alaor Caffé?

Sérgio: Alaor sim, ele era amigão nosso.

Jacqueline: Vocês chegaram a fazer campanha para ele durante a época do CPC?

Sérgio: Sim, todos estávamos com ele.

Jacqueline: O senhor chegou a ter contato com Augusto Boal?

Sérgio: Sim, mas o Boal trabalhava em São Paulo, no Teatro de Arena. Não sei se existe.

Jacqueline: Existe a construção, agora é o Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

Sérgio: Ele trabalhava ali, e o Boal era muito importante para nós todos.

Jacqueline: E qual era a finalidade do Centro Popular de Cultura para o senhor?

Sérgio: Para mim ou geral?

Jacqueline: Para o senhor, mas para todos também.

Sérgio: O objetivo do Centro Popular de Cultura você deve conhecer, certo?

Jacqueline: O objetivo geral sim. No entanto há muitas críticas posteriores que batem de frente com a experiência do Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro, principalmente.

Sérgio: Eu não li nenhuma. Mas ali era o centro, o principal.

Jacqueline: Qual era o sentido para o senhor?

Sérgio: Na UNE, União Nacional dos Estudantes que ficava...esqueci o nome...

Jacqueline: Na Guanabara?

Sérgio: É, na Guanabara. Esse foi o primeiro que partiu com o Centro Popular de Cultura, depois se espalhou e se criaram muitos outros por todo o Brasil.

Jacqueline: E o seu engajamento se deu...

Sérgio: Em Santo André, eu nasci e vivi aí, não tinha ideia de sair. A vida fez eu dar uma volta.

Jacqueline: O senhor chegou a fazer parte do Núcleo de Estudos Cinematográficos?

Sérgio: Sim, mas não possuía muito interesse em cinematografia. Tinha mais interesse em ter contato com o povo em geral, contato com as pessoas, abrir para o maior número. Havia pessoas que se dedicava mais ao teatro, ao cinema, mas todo mundo contribuía com tudo ali.

Jacqueline: E na época do Centro Popular de Cultura, o senhor chegou a escrever algum artigo, matéria para o jornal?

Sérgio: Nunca escrevi nada.

Jacqueline: O senhor era engenheiro, é isso?

Sérgio: Sou engenheiro em eletrônica.

Jacqueline: Mas na época o senhor já era formado?

Sérgio: Na época eu estava na escola secundária, estava terminando.

Jacqueline: Era bem jovem?

Sérgio: Tinha 16, 17 anos. Depois que entrei na universidade, em São Paulo, e já não existia mais o CPC. O CPC em Santo André ocupava uma sala do Sindicato dos Metalúrgicos e nós tínhamos muito contato com os metalúrgicos, e quando eles faziam algum ato, alguma coisa, a gente ajudava participando.

Jacqueline: Com o que, por exemplo? Com peças?

Sérgio: Ajudar a escrever, a corrigir discurso. No Brasil, o operário em geral tem muito pouca educação, então a gente ajudava bastante neste aspecto.

Jacqueline: Havia algum projeto de alfabetização?

Sérgio: Havia um projeto que não chegou a se materializar.

Jacqueline: Foi interrompido com o Golpe?

Sérgio: Foi interrompido por vários motivos. O CPC não tinha nenhum meio de subsistência. Ninguém ajudava materialmente. Era o CPC sempre que ajudava outras entidades.

Jacqueline: O CPC só recebeu a sala do Sindicato e o resto era pago do próprio bolso dos

integrantes, é isso?

Sérgio: Sim, claro. A maioria contribuía.

Jacqueline: O senhor se lembra do Tetsuo Nohara, por acaso?

Sérgio: Claro, claro. Era meu amigo, muito chegado.

Jacqueline: Ele chegou a fazer parte do Coral do CPC de Santo André. O senhor chegou a fazer parte?

Sérgio: Não. Mas ele sim, ele foi quem praticamente fundou o coral, ele gostava muito do coral.

Jacqueline: O senhor se considera um dos fundadores do Centro Popular de Cultura, ou o senhor entrou depois?

Sérgio: Eu entrei logo no início. Não sei, eu nunca pensei nisso. Não sei se sou um dos fundadores, mas entrei logo no início. Foi o Boal quem fundou o CPC de Santo André. Boal, você sabe quem é?

Jacqueline: Sim.

Sérgio: Pois é, foi ele o fundador. Ele ia para Santo André para organizar, no início. Depois ele deixou de ir regularmente. Às vezes, ele aparecia, porque já tinha toda uma estrutura do local, que já tornava desnecessária sua presença.

Jacqueline: E o senhor chegou a participar de peças só no Sindicato? Chegaram a apresentar peças em outros locais?

Sérgio: Chegamos a apresentar no Sindicato e em outros locais.

Jacqueline: Por Santo André?

Sérgio: Em Santo André, São Bernardo, por ali, não muito longe.

Jacqueline: Esse CPC possuía contato com outros CPCs do ABC ou não?

Sérgio: Possuía contato sim. Tinha o CPC do Rio que passava em Santo André para conversar conosco também.

Jacqueline: O senhor não se lembra da peça *O Berço de Suzana*, do Jurandir Alécio?

Sérgio: Eu não sei, não conheço.

Jacqueline: Ou do Benjamim Zecker?

Sérgio: O Jurandir era vereador de Santo André, um amigo nosso, estava sempre conosco. Mas essa eu não conheço, é uma obra de teatro, o que é?

Jacqueline: Ele escreveu essa peça e ganhou um prêmio no concurso, que era a direção de Augusto Boal. Ela foi montada pelo CPC, mas não sei quem faziam as personagens, os atores. A dramaturgia foi perdida. Então meu trabalho também é ir atrás desta peça e de textos daquele período.

Sérgio: É difícil, vai ser difícil encontrar. Eu, por exemplo, não tenho nada. Vim embora para cá, praticamente todas minhas coisas ficaram aí no Brasil.

Jacqueline: Mas o senhor já não tinha documentação deste período, ou tinha?

Sérgio: Tinha documentação, claro. Muita coisa escrita. Não trouxe cópia, nada. Morreram minha mãe e meu pai e o pouco que existia ficou perdido.

Jacqueline: Certo, e o senhor sofreu perseguição política?

Sérgio: Um pouco. Estive preso um ano só.

Jacqueline: Foi em qual ano?

Sérgio: Eu não me lembro. Fiquei preso um ano e depois me soltaram. Daí fui embora de Santo André, não voltei mais. Fui para São Paulo, onde morava.

Jacqueline: O senhor chegou a trabalhar na Fábrica Pirelli?

Sérgio: Pirelli? Não, nunca trabalhei.

Jacqueline: O senhor nunca chegou a trabalhar na fábrica de Santo André?

Sérgio: Não. Meu pai era industrial, ele tinha uma fábrica em Santo André, de metalúrgica. Nem com ele eu trabalhei, nunca. Eu trabalhava por minha conta mais ou menos. Às vezes eu me empregava em uma indústria do meu interesse.

Jacqueline: No momento o senhor não tem nenhum material desta época?

Sérgio: Nada, absolutamente nada.

Jacqueline: O senhor também não se lembra das peças?

Sérgio: Não. Em todas as peças eu trabalhei de alguma maneira.

[*Ligação interrompida por problemas técnicos*]

Sérgio: Alô?

Jacqueline: Alô Sérgio, desculpe-me por aquele dia. Tive problemas técnicos. Gostaria de terminar a entrevista. Deve ser muito rápido. O senhor me falou naquele dia que participou de muitas peças, e não se lembra mais quais. O senhor chegou a assistir à peça *Eles não usam black-tie*?

Sérgio: Claro. Nós exibimos essa peça em Santo André.

Jacqueline: E o senhor chegou a ver outras peças do Teatro de Arena naquela época?

Sérgio: Sim, eu passei por tanta coisa, prisão, fugi do Brasil, tanta coisa que não me lembro mais.

Jacqueline: O senhor era filiado ao Partido Comunista, na época?

Sérgio: Eu sou ainda.

Jacqueline: O senhor é? Mas o senhor não ficou na cisão do PCdoB, mas ficou no Partidão

mesmo?

Sérgio: É, eu continuei no Partido.

Jacqueline: E o senhor acha que o CPC foi constituído basicamente com as ideias do Partido Comunista? Com essas influências?

Sérgio: O problema é o seguinte: qual é o objetivo do CPC? Levar cultura para o povo, esse é o objetivo do CPC. E isso ia de acordo com o objetivo do Partido Comunista. Nós sempre defendemos a ideia de que tem de haver um povo culto para ir para frente, senão não vai, compreende?

Jacqueline: Havia a ideia então de forjar uma cultura que fosse popular, nacional, havia essa ideia em Santo André também?

Sérgio: Havia claro, esse era o principal objetivo que tinha o CPC em toda parte. Levar cultura ao povo.

Jacqueline: O senhor acha que as lutas contra o feudalismo, a luta antifeudal, anti-imperialista estavam presentes na produção artísticas?

Sérgio: Estavam presentes, sem dúvida. Você conhece as músicas, as peças teatrais que se apresentava no CPC?

Jacqueline: Conheço sim.

Sérgio: Então, por aí você vê.

Jacqueline: O senhor acha que tem um reflexo do CPC da própria linha congressual do PCB? Por exemplo, o PCB faz um congresso em 1960 e aprova como linha a luta anti-imperialista, antifeudal, nacional e democrática. O senhor acha que o pessoal do CPC estava alinhado nesta linha política?

Sérgio: Bem, nem todos. Alguns sim, principalmente aqueles que eram estudantes. Mas a verdade é que as coisas se desenvolviam porque a maioria defendia essas ideias. Principalmente, quando, por exemplo, em Santo André, nós fizemos [o CPC] no Sindicato dos Metalúrgicos, e a grande parte do pessoal que participava era de metalúrgico, sócio do Sindicato, e essa gente já estava imbuída de certas ideias, e eles as desenvolviam sozinhos também.

Jacqueline: E quanto ao posicionamento do PCB em apoiar as Reformas do João Goulart, isso também aparecia em Santo André, no caso de CPC?

Sérgio: Sim, sim.

Jacqueline: Tinha uma posição crítica com relação a apoiar estas Reformas, ou não?

Sérgio: Critica? Sempre há críticas [risos]. Queria-se avançar mais rápido, mas não dava. Não

se pode avançar rápido, como se quer. Tem que seguir o ritmo daqueles que participam, não é possível fazer de outro jeito.

Jacqueline: O senhor chegou a participar de cursos de teoria marxista com o Alaôr Caffé no CPC?

Sérgio: No CPC? Não. O Alaôr era amigo nosso. Eu não me lembro de ter participado de um curso que ele deu. Mas ele dava os cursos.

[Gravação interrompida por intervenção externa]

Sérgio: Eu não me lembro mais. Saí do Brasil faz 20 e poucos anos. Perdi contato e já não sei como é agora.

Jacqueline: Entendi. Bom, Sérgio, eu gostaria de agradecer muito pela entrevista, por ter conversado comigo naquele dia e hoje também. Acho que vai ajudar muito no trabalho. Eu estou na fase final. É um trabalho de mestrado da USP, na área de teatro.

Sérgio: É mestrado?

Jacqueline: É sim, e eu sou da área de artes. Eu fui atrás de documentos, de peças, e não as encontrei, foi muito difícil, porque tem um apagamento da história do movimento operário muito forte. Mas as entrevistas me ajudam muito a compreender o movimento daquele período.

[Sérgio pede o telefone do Tetsuo Nohara, por isso a entrevista é cortada]

Sérgio: Você está escrevendo um livro?

Jacqueline: Uma dissertação de mestrado para a Universidade.

Sérgio: Se você editar, eu gostaria de receber uma cópia.

Jacqueline: Claro, depois eu converso com a Aida [*esposa de Sérgio*] e mando para o senhor. Tenho um trabalho voltado para o teatro, mas faço uma análise bem sociológica do CPC. Muito obrigada pela disposição, disponibilidade e simpatia.

Sérgio: Se precisar de mais alguma coisa é só chamar.

Jacqueline: Muito obrigada, tudo de bom para o senhor!

Sérgio: Para você também, tchau tchau.

ANEXO F - Partitura utilizada no coral do Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André

Passiontide
The Words on the Cross
PART I
"Father, forgive them; for they know not what they do." ST. LUKE xxiii. 34
Swedish Melody, 1697

82 First Tune
SWEDISH LITANY 77. 76
May be sung in unison

1 Je - sus, in thy dy - ing woes, E - ven while thy life - blood flows,
2 Sa - viour, for our par - don sue, When our sins thy pangs re - new,
3 O may we, who mer - cy need, Be like thee in heart and deed,

Crav - ing par - don for thy foes: Hear us, ho - ly Je - sus.
For we know not what we do: Hear us, ho - ly Je - sus.
When with wrong our spi - rits bleed: Hear us, ho - ly Je - sus. A - men.

82 Second Tune
TON-MÁN 77. 76
DAVID EVANS, 1912

1 Je - sus, in thy dy - ing woes, E - ven while thy life - blood flows,
2 Sa - viour, for our par - don sue, When our sins thy pangs re - new,
3 O may we, who mer - cy need, Be like thee in heart and deed,

Crav - ing par - don for thy foes: Hear us, ho - ly Je - sus.
For we know not what we do: Hear us, ho - ly Je - sus.
When with wrong our spi - rits bleed: Hear us, ho - ly Je - sus. A - men.

The tunes may be alternated if desired

Partitura utilizada no coral do Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André - Arquivo pessoal de Tetsuo Nohara. Fonte: A autora.

ANEXO G - Partitura utilizada no coral do Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André

81 **Passiontide**
L. M. *Southern Harmony, 1835,*
harmonized by HILTON RUFTY, 1934

KEDRON
In unison, broad and solemn

1 Sun - set to sun - rise chang - es now, For
2 E'en though the sun with - holds its light, Lo!
3 Here in o'er - whelm - ing fi - nal strife The

God doth make his world a - new: On the Re - deem - er's
a more heav'n - ly lamp shines here, And from the cross on
Lord of life hath vic - to - ry; And sin is slain, and

thorn - crown'd brow The won - ders of that dawn we view.
Cal - vary's height Gleams of e - ter - ni - ty ap - pear.
death brings life, And sons of earth hold heav'n in fee.

Copyright, 1934, by J. Fischer and Bro.
Alternative Tune, PARKER, No. 63

ST. CLEMENT of Alexandria, c. 170-220;
Para. HOWARD CHANDLER ROBEINS

Partitura utilizada no coral do Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André - Arquivo pessoal de Tetsuo Nohara. Fonte: A autora.