

Alexandre Lobo

# O TEATRO

## NO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE

o povo,  
a nação,  
o imperialismo  
e a revolução



O CPC da UNE foi um movimento cultural que entre os anos de 61 a 64, no Rio de Janeiro, pretendeu contribuir para a execução das chamadas Reformas de Base do Governo João Goulart e para a esperada Revolução Brasileira. Como meio de atingir seus objetivos, esse movimento cultural atuou em diversos setores de produção cultural: cinema (Cinco vezes favela e Cabra marcado para morrer), música (LP O Povo Canta), teatro (entre diversas, Auto dos 99%, Brasil - Versão Brasileira, e A mais-valia vai acabar, seu Edgar) além de publicações de caráter pedagógico, como os Cadernos do Povo. A produção cepecista, assim, era engajada, assumidamente politizada, sendo seu ideário herdeiro da chamada Ideologia do Desenvolvimento. Essa ideologia era um conjunto de conceitos e preposições, produzidas por intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, que visavam preparar o país para a passagem de uma sociedade rural e agrária a uma urbana e industrial. Entretanto, da formação de teorias e conceitos em uma instituição destinada a esse fim, à incorporação dessas mesmas teorias e conceitos por um grupo de produtores culturais, há um processo de “filtragem” que se revela em alguns momentos em que a produção artística ultrapassa a produção teórica, seja contestando-a, seja revelando aspectos que não foram diretamente abordados. A vantagem da produção cultural para a produção teórica, nesse caso, é a ilustração de uma vivência em que determinadas teorias podem ser testadas. Além disto, a produção artística, enquanto cultural é mais flexível e está menos comprometida com ortodoxias teóricas, não necessitando estar comprometida com esta ou aquela corrente de pensamento.



## **O teatro no centro popular de cultura da UNE**



# **O teatro no centro popular de cultura da UNE**

O povo, a nação, o imperialismo e a revolução

**Alexandre Lobo**



**Diagramação:** Marcelo A. S. Alves

**Capa:** Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

**O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.**



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) [https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

LOBO, Alexandre

O teatro no centro popular de cultura da UNE: o povo, a nação, o imperialismo e a revolução [recurso eletrônico]/ Alexandre Lobo -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

151 p.

ISBN - 978-65-5917-084-5

DOI - 10.22350/9786559170845

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. História; 2. UNE; 3. Teatro; 4. Centro popular; 5. Cultura; I. Título.

CDD: 900

---

Índices para catálogo sistemático:

1. História 900

## Dedicatória

Este livro é dedicado a todos os que tem me acompanhado na longa caminhada da minha formação intelectual.





## **Agradecimentos**

Aqui vai o agradecimento às instituições que me formaram: A Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Conselho Nacional de Pesquisa, e a banca, os professores Cesar Guazzelli, orientador, José Augusto Avanci, Eno Dagoberto, Rene Gertz, membros da banca de mestrado.



# Sumário

Prefácio .....	13
Introdução.....	16
Texto e Contexto .....	18
Limites e Possibilidades de Problemática .....	26
1.....	33
<b>A história do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes</b>	
2 .....	50
<b>A identidade nacional no ISEB</b>	
2.1 - Introdução .....	50
2.2 - As fases do ISEB.....	52
2.3 - A questão da identidade – quem é o povo brasileiro? .....	56
2.4 - A visão escatológica de História e o messianismo da esquerda .....	65
2.5 - O imperialismo e a Revolução Nacional .....	69
2.6 - As contradições no conceito de povo.....	75
2.7 - Considerações parciais .....	78
3 .....	81
<b>CPC: cinema e canção</b>	
3.1 - O cinema.....	82
3.2 - A canção contra o Imperialismo.....	91
3.3 - Considerações parciais sobre o presente capítulo.....	101
4 .....	104
<b>O povo, a nação e a revolução no teatro do CPC da UNE</b>	
4.1 - O Povo.....	105
4.2 - A Nação .....	120
4.3 - O Imperialismo .....	127
4.4 - A Revolução .....	131
Conclusão .....	138
Bibliografia final .....	143
Sobre o autor.....	151



## Prefácio

Por volta de 2001 eu defendia minha dissertação de mestrado. Defendi antes do prazo, com uma certa pressa, queria ingressar direto no doutorado. Infelizmente, isso não ocorreu, eu acabei perdendo um pouco do fôlego e levei mais tempo para entrar no doutorado. Depois de defendida, a dissertação ficou de lado, troquei de tema e de área. Entretanto, foi uma injustiça com meu trabalho. Na verdade, ter me apressado já foi um erro, deveria ter desenvolvido mais alguns temas, algumas análises. Passados quase vinte anos a retomo para publicação. O tema é importante, tratar da questão das produções culturais nos anos 60, do teatro ao Cinema é ainda pertinente.

O objeto de estudo era a produção cultural do Centro Popular de Cultura da UNE, CPC da UNE, desde as peças de teatro, música e cinema. Eu queria entender o contexto do conteúdo das obras, entender como aquela geração acreditava no futuro e no potencial da arte enquanto fator de transformação social. A origem do meu tema foi um estágio na Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, no projeto de Descentralização da Cultura. Foi sob a coordenação do senhor Adroaldo Correa que tive contato com diversos grupos de teatro de Porto Alegre. A ideia do projeto era levar cultura para as zonas periféricas. Mas aí tinha uma contradição que ira ser uma das bases de minha dissertação: se se pressupõe que há um centro de cultura que necessita ser descentralizado, então as zonas periféricas seriam desprovidas de cultura? Ou, por outro lado, isso significa que as culturas centrais são superiores às culturas periféricas? A questão eterna é quem decide sobre a superioridade de uma cultura, e, geralmente, esse poder de decisão está nas mãos de quem é central.

De certa forma, a questão da Descentralização da Cultura não era diferente da do CPC da UNE. Jovens entusiasmado, crenes no poder

revolucionário das ações culturais, pretendiam levar cultura para as periferias o Rio de Janeiro e Brasil todo. O CPC entendia haver a distinção entre cultura do povo, aquela feita pelo povo, cultura para o povo, feita pelos intelectuais revolucionários, e cultura de massas, feita pela indústria cultural para a massa. Nas duas propostas, o intelectual se põe como aquele que tem algo a dizer às massas.

A partir de meu estágio na Descentralização da cultura foquei meus estudos no tema, desenvolvi um projeto e o submeti no processo de seleção do mestrado. Como ainda estávamos sob a administração do mesmo partido, descartei qualquer possibilidade de um trabalho comparativo, fiquei com a produção cultural do CPC.

A história do CPC levou-me a estudar a formação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, que, em sua fase nacional desenvolvimentista, era uma espécie de centro de produção teórica sobre a análise e os rumos do desenvolvimento industrial brasileiro. O ISEB foi um dos guias do CPC. Muitos de seus membros produziram os Cadernos do Povo, com temas como Imperialismo e Revolução Brasileira.

Para a presente publicação eu pensei em tirar a parte do ISEB, tirar a parte teórica, entretanto, entendo que não é possível entender o CPC sem visitar o ISEB. Trata-se de entender como se pensava naquela época, quais fatores fomentavam aquela visão utópica revolucionária.

Este breve prefácio teve por objetivo apresentar a essência do texto, mesmo correndo o risco de manter o pedantismo acadêmico. No Capítulo 1 - A história do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes abordei a História do CPC. Origem no Teatro de Arena e motivo de ruptura, aproximação com o ISEB e o contexto nacional e internacional buscando entender o CPC no 'clima' do espaço e tempo da primeira metade dos anos sessenta, como a fragilidade da democracia tutelada por militares e as expectativas, criadas após Revolução Cubana, tanto na direita quanto na esquerda, de uma revolução na América Latina.

No segundo capítulo, A identidade nacional no ISEB, tratei dos Conceitos formulados no ISEB: Povo, Nação, Imperialismo. Como estes

conceitos se relacionam. Referências a Origem do ISEB e suas fases. Teoria do Desenvolvimento e sua implicação em uma concepção linear e escatológica de história.

Já no terceiro, CPC – Cinema e Canção: Filme e música: iniciei com uma breve história do cinema e da canção engajada no Brasil (Cinema Novo e canção de protesto com sua ruptura com a Bossa Nova). A análise das imagens do filme Cinco vezes favela e do discurso das canções do LP “O povo canta”, buscando concordâncias e rupturas com os conceitos isebianos de povo, revolução e nação.

O capítulo 4 – O povo, a nação e a revolução no teatro do CPC da UNE: O teatro do CPC, é a análise dos personagens e dos enredos das principais peças de teatro. A referência para as questões estéticas do teatro Bertold Brecht, principalmente na questão do engajamento. Está também presente neste capítulo a análise dos conceitos implícitos ou explícitos nas peças, buscando rupturas ou permanências com os conceitos do ISEB.

Em fim, passados mais de 20 anos da defesa, se eu fosse escrever hoje, seria de forma bem diferente, mas como não vou fazer isso, estou em outro momento de pesquisa, e, acreditando que mesmo com problemas e visões diferentes do que tenho hoje, esse trabalho merece ser publicado.

Porto Alegre, fevereiro de 2020

## Introdução

O CPC da UNE foi um movimento cultural que entre os anos de 61 a 64, no Rio de Janeiro, pretendeu contribuir para a execução das chamadas Reformas de Base do Governo João Goulart e para a esperada Revolução Brasileira<sup>1</sup>. Como meio de atingir seus objetivos, esse movimento cultural atuou em diversos setores de produção cultural: cinema (Cinco vezes favela e Cabra marcado para morrer), música (LP O Povo Canta), teatro (entre diversas, Auto dos 99%, Brasil - Versão Brasileira, e A mais-valia vai acabar, seu Edgar) além de publicações de caráter pedagógico, como os Cadernos do Povo. A produção cepecista, assim, era engajada, assumidamente politizada, sendo seu ideário herdeiro da chamada Ideologia do Desenvolvimento.

Essa ideologia era um conjunto de conceitos e preposições, produzidas por intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, que visavam preparar o país para a passagem de uma sociedade rural e agrária a uma urbana e industrial.

Entretanto, da formação de teorias e conceitos em uma instituição destinada a esse fim, à incorporação dessas mesmas teorias e conceitos por um grupo de produtores culturais, há um processo de “filtragem” que se revela em alguns momentos em que a produção artística ultrapassa a produção teórica, seja contestando-a, seja revelando aspectos que não foram diretamente abordados. A vantagem da produção cultural para a produção teórica, nesse caso, é a ilustração de uma vivência em que determinadas teorias podem ser testadas. Além disto, a produção artística, enquanto cultural é mais flexível e está menos comprometida com ortodoxias teóricas, não necessitando estar comprometida com esta ou aquela corrente de pensamento.

---

<sup>1</sup> Sobre a história do CPC da UNE, Ver HOLANDA, H. B., 1980, e BERLINK, 1984, entre outros.



Escolho a produção cênica como alvo central de análise, não descartando as demais. A escolha justifica-se por ser essa a fonte mais abundante. Entretanto, tenho consciência de uma primeira limitação: por serem peças de teatro<sup>2</sup> ensaiadas há mais de duas décadas, ficou apenas o texto escrito. Ou seja, da riqueza dos cenários e figurinos, como formas de linguagem, passando pela entonação de voz de cada ator, que não foram devidamente registrados para análise futura, restaram apenas os documentos escritos. Desta forma, encaro minhas fontes como literárias<sup>3</sup>.

Da literatura, como estudante de história preocupado em entender as mudanças e permanências, não pretendo buscar em meu objeto rupturas estilísticas, mas buscar entender quais as determinantes e configurações das formas de pensamento no campo intelectual que influenciaram e se expressaram na produção cênica cepecista.

Não pretendo, portanto, escrever uma história factual, presa aos acontecimentos empíricos. Não estou interessado, aqui, em uma reconstituição<sup>4</sup> dos acontecimentos que antecederam o golpe militar que depôs João Goulart e pôs por terra as esperanças de Reformas de Base ou a própria Revolução Brasileira. O que procuro na produção cultural cepecista é uma reconstituição do ideário de um grupo social formado por intelectuais e artistas, inserido em um tempo passado de uma sociedade específica.

Abordo também questões teóricas relativas a um objeto que não tem existência material, como uma forma de pensar, parte de uma superestrutura, mas que não pode ser desvinculado de uma realidade material, de uma sociedade que lhe fornece matéria prima, e nem por isso, é simplesmente um reflexo de uma infraestrutura.

---

<sup>2</sup> Ver : Décio de Almeida Prado. "A personagem no teatro" In: CÂNDIDO, Antônio e outros, 1974.

<sup>3</sup> Ver Antônio Cândido. "Literatura e Personagem". In: CÂNDIDO, A. 1974. Em uma definição ampla, literatura significa tudo aquilo que está fixado em letras. Em termos de personagem, a diferença entre teatro e literatura, é que, no primeiro, o personagem funda onticamente espetáculo e pode ilustrar orações de forma concreta, no segundo, o leitor pode ultrapassar para além dos esquemas dados no texto a percepção do personagem.

<sup>4</sup> Quando escrevo 'reconstituição', não quero, nem de longe, dizer que seja possível reconstituir o passado tal como ele ocorreu e nem que seja possível entendê-lo em sua totalidade. Refiro-me apenas a possibilidade do pesquisador em aproximar-se dos acontecimentos passados por vestígios, pelas fontes que possuem uma realidade concreta.

## Texto e Contexto

Uma das primeiras questões que gostaria de abordar, a respeito dos problemas metodológicas que envolvem meu objeto de estudo, refere-se a um reconhecimento de que qualquer texto tem algo mais a dizer do que está explícito em seu discurso. E isso me leva a buscar o além do explícito, a transcender ao óbvio. Qualquer fonte de pesquisa, um filme<sup>1</sup>, uma peça de teatro, ou mesmo um documento oficial oculta diversos fatores que envolvem as suas condições de sua produção, desde a intenção dos autores, os interesses envolvidos, a especificação do público alvo, além das próprias possibilidades e limitações de caráter técnico.

É a busca destes aspectos não revelados do objeto de estudo que constrói o trabalho do pesquisador comprometido com a cientificidade de seu ofício. Não basta descrever a fonte, é necessário buscar-lhe algum sentido dentro de um contexto maior, entendê-lo em meio a relações com fatores que lhe são externos, para que se transcenda o senso comum. Deve-se também romper com o que Pierre Bourdieu (1981) chamou de construção espontânea de um conhecimento que se quer científico. Se, por um lado, não posso apenas descrever minhas fontes, não posso também tentar enquadrá-las de forma mecânica em qualquer teoria explicativa. Se apenas a descrição bastasse, não seria necessário qualquer trabalho de investigação. Mas também uma teorização espontânea indisciplinada, embasada apenas na capacidade de abstração, corre o risco de reproduzir chavões que não conseguem romper com o senso comum.

---

<sup>1</sup> Quanto ao filme como fonte de pesquisa histórica, Ver: FERRO, Marc (1995). Para esse autor, como um filme é produzido dentro de uma sociedade, (...) um filme, qualquer que seja, sempre excede seu conteúdo. (p 203) Isso porque ele é produzido por um indivíduo que está em relação com a ideologia vigente à sociedade em que pertence, seja para questioná-la, seja para reificá-la.

O senso comum é uma construção espontânea, empírica e aparentemente livre, sem critérios, a respeito de alguma coisa. É uma forma de conhecimento prático, leigo, que não questiona suas origens. Para romper com o senso comum, é necessário, a partir de formulações embasadas em teorias, perguntar ao objeto alguma coisa fazendo-o falar o que ele não mostra a primeira impressão.

Esse reconhecimento, de que qualquer documento pode mostrar mais do que seu elaborador pretendeu, tem como pressuposto que nenhum indivíduo, ou produção artística, pode ser desassociado de um todo maior, de uma complexa rede de relações sociais. Sociedade, como local destas relações, aqui, é correlata a noção de estruturas de relações sociais, sejam elas políticas, econômicas ou culturais. Quando emprego o termo estrutura quero dizer apenas a forma com que estas relações se articulam e tornam-se autônomas enquanto fenômeno, externas, aos indivíduos. Como nos diz E. Carr: “A sociedade e o indivíduo são inseparáveis, eles são necessários e complementares um ao outro. (CARR, 1978. p31)”. Assim, ação do indivíduo, para mim, é condicionada por diversos fatores que são alheios à vontade, mas, esses fatores não são determinantes. Um indivíduo não é mero reflexo do social, nem sua ação é totalmente arbitrária.

Para Jean-Paul Sartre (1987), o indivíduo está circunscrito em uma sociedade que condiciona suas escolhas. Embora ele possa ter o livre arbítrio, a realização de sua vontade experimenta barreiras. Na visão de Sartre, os indivíduos são movidos por um projeto, uma projeção de futuro que guia sua ação. Uma ideia, uma vontade ou um sentimento, por mais abstratos ou inconscientes, pode orientar uma ação visando um futuro. A realização dos projetos será condicionada por um meio social. A ação para realização da vontade de um indivíduo perde-se ao chocar-se contra outros indivíduos e pelas suas próprias condições concretas.

Trata-se do que Sartre chama de campo dos possíveis que são limitações, materiais ou não, a realização em ação da vontade dos indivíduos. Um exemplo de como atuam estas limitações pode ser a condicionante econômica. Movido ou por propagandas ou pela simples vontade, um

cidadão pode pensar em comprar um carro, mas são suas condições econômicas que lhe ditarão se ele pode ou não comprar um carro. Escolher, assim, limita-se por um poder econômico que é tecido no conjunto das relações sociais. Jean-Paul Sartre em seus conceitos de projeto e campo dos possíveis retoma a famosa afirmação de Karl Marx: “Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem arbitrariamente, nas condições escolhidas por eles, mas sim nas condições determinadas ou herdadas do passado” (MARX, Karl, 1990. P 17) Em Marx, não é apenas o passado que condiciona o presente, mas também fatores econômicos. Assim, o indivíduo, embora possa ser construtor de sua história, conforme seu projeto, segundo Sartre, não a constrói da forma que quer por diversos fatores. Mas o que convém notar é que os homens são dotados de livre arbítrio, de vontade, independente das condições externas. Para Sartre, a existência do homem precede sua essência. Se o homem fosse apenas fruto das estruturas, não possuindo qualquer capacidade de livre arbítrio, possuiria uma essência fornecida por esta mesma estrutura. Não possuindo uma essência a priori, mas suas condições objetivas limitam seus atributos. É o meio social, portanto que condiciona o desenvolvimento do “ser” do homem, limitando sua liberdade, reduzindo-a à quase nada, em que suas ações, por sua vez, enfrentam barreiras que as desvirtuam dos propósitos originais.

Antonio Gramsci, indagando sobre o que é o “homem”, afirmaria: “é um processo, precisamente o processo de seus atos (...), somos ‘criadores de nós mesmos, da nossa vida, do nosso destino” (GRAMSCI, A. 1987, P 38.) . Como em Marx, em que o homem faz a história, ou ainda em Sartre, como portador de um projeto, o indivíduo para Gramsci não é mero reflexo dos fenômenos sociais, mas também não é simples obra do acaso. A formação do indivíduo não se dá de forma caótica e nem sua vontade é totalmente arbitrária. Os elementos, em Gramsci, que formam o indivíduo são: o próprio indivíduo, os outros homens e a natureza. Estes elementos não estão simplesmente justapostos, mas sim em uma relação orgânica. O indivíduo, junto com outros indivíduos, faz parte de um organismo.

Indivíduo e sociedade não estão em relações deterministas, mas sim condicionantes, embora o peso do primeiro, isolado, possa ser significativamente ínfimo em relação ao segundo. Em Gramsci, é pelo trabalho e pela técnica, que põe os indivíduos e a natureza em relação, que o homem se forma. Ou seja, embora o indivíduo possa ter uma vontade autônoma em relação à sociedade, ele é fruto dela, por ela e nela, ele se formou.

Carlos Ginzburg, analisando um caso particular, o moleiro Menocchio, em *O queijo e os vermes* (GINZBURG, 1987), defende ser possível fazer generalizações a partir de indivíduos, mesmo quando esses indivíduos, como era seu objeto, não forem representativos de nenhum segmento social. O que permite chegar a generalizações é a existência de elementos em comum entre indivíduos de uma mesma sociedade ou de estratos sociais similares. Por mais singulares que se possa ser, tem-se a língua e a cultura “como horizontes de possibilidades latentes” (GINZBURG, C. p 27). Menocchio, por exemplo, por mais singular que fosse sua personalidade e seus pensamentos, para poder expressar-se usou a linguagem que estava a sua disposição.

Para Perry Anderson (1984), a questão da relação sujeito estrutura, relacionado a linguagem à estrutura, nos diz que, mesmo sendo a linguagem fixa, com suas regras, há a possibilidade de inventividade no sujeito que fala. Ou seja, sendo a linguagem uma construção social, o sujeito que a usa é um indivíduo, e, o momento da fala, a construção de frases, embora obedecendo a regras, pode ser um ato criativo. Mas, reconhecer a individualidade do sujeito que fala não significa anular a estrutura maior que é a linguagem contida no ato de falar.

A literatura, mesmo sendo produção individual, ou qualquer outra forma de produção de textos como os de Menocchio, ou coletiva, no caso dos textos para teatro do CPC, tem de basear-se em uma linguagem que lhe é exterior. Nas produções artísticas em geral, e em particular a literatura, há duas formas de condicionantes em termos de linguagem. Uma, trata-se da questão social, uma obra, para poder ser cognoscível para além do seu autor, tem que respeitar a convenções sociais quanto ao significado

das palavras e mesmo de uma gramática. A outra, quanto ao estilo, a forma de uso da linguagem<sup>2</sup>, limita-se ao historicamente convencionado como aceitável.

Se, por exemplo, um determinado autor pretenda pertencer a uma associação de letrados, tem que assimilar as regras estilísticas convencionadas por ela para ser aceito. Ser reconhecido como letrado, não cabe à vontade do indivíduo, mas a de um grupo que define as características de um letrado, além das características de um texto para poder ser aceito enquanto literatura. Entretanto, isso não elimina o indivíduo, pois as iniciativas para a produção de um texto, aceito ou não como literatura, partem de questões que embora influenciadas por um meio, uma família de literatos, por exemplo, são particulares ao autor, sendo o ato de escrever um ato individual.

Além das questões estilísticas ou de conteúdos diretamente expressos em uma obra literária, há também um conjunto de valores, partes de visão de mundo, que muitas vezes escapam a uma leitura descontextualizada. Para Lucien Goldmann (1967), uma visão de mundo “é um instrumento conceitual de trabalho, indispensável para compreender as expressões imediatas do pensamento dos indivíduos”. Trata-se de “um ponto de vista coerente e unitário sobre o conjunto da realidade”. (Op. cit. p 73.) Ou seja, as visões de mundo são guias, orientações para a ação dos indivíduos, uma vez que fornecem uma percepção da realidade e um sentido para esta. Entretanto, os indivíduos, não são coerentes em suas ações e nem suas formas de encararem o mundo. Acontece que eles são complexos e estão sujeitos a meios sociais diversos, entre visões de mundo diferentes, sendo assim com influências diversas.

Uma visão de mundo é uma forma de consciência coletiva, ou seja, refere-se a uma forma valorativa e interpretativa de um grupo orientar suas ações. Ela é tecida no conjunto das relações sociais e ganha forma

---

<sup>2</sup> Para BOURDIEU, P. o que define o que é aceitável como literatura é o campo literário, lugar de disputa entre pares pelo reconhecimento e poder de definição de literatura. A vanguarda artística, no caso, literária, é aquela que rompe com as definições do campo e realiza inovações no estilo, mas, o campo é sempre capaz de incorporar as inovações da vanguarda.

conforme os interesses envolvidos. Mas sua manifestação tem caráter individual, um literato, por exemplo, expressa individualmente uma visão de mundo coletiva.

Toda obra artística, incluindo a literária, é uma expressão de uma visão de mundo, onde o autor procura mostrar, através dos personagens, como as pessoas atuam sobre o mundo. Escrever um texto, construir heróis e situações, mostrar como os personagens agem perante determinados contextos, revela, mesmo que de forma involuntária, valores e sentidos dados a realidade. Entretanto, é sempre o autor individual que constrói seus textos, sendo papel do pesquisador investigar os motivos particulares de tal empreendimento. Não é de forma mecânica que um autor escreve seu texto. Para Goldmann, um gênio, por exemplo, é capaz de romper a visão de mundo de sua época e seu grupo, tornando-se um inovador. O acaso e os motivos pessoais, desta forma, também são atuantes na produção artística em geral.

Um termo que pode possuir função similar ao de a visão de mundo é o termo ideologia, mas este último possui complicações teórico-metodológicas por poder significar coisas diversas. Além do mais, o termo visão de mundo não remete necessariamente a ideia de tensão e antagonismo ou oposição entre o que é pensado e sentido e a realidade objetiva. Ideologia, ao contrário, pode desassociar a realidade objetiva da forma pela qual ela é percebida. Ela pode também ter uma conotação muito mais política que visão de mundo, remetendo ao antagonismo das ideologias produzidas ou pelas classes dominantes ou pelas classes dominadas. Lembra Gramsci (1987. pp. 62-63) que o termo sofreu modificações ao longo do tempo, chegando a referir-se a apenas uma falsa consciência, uma superestrutura desvinculada com a estrutura. É preciso, para Gramsci, distinguir entre ideologia orgânica, necessária a uma determinada estrutura, e a ideologia racional, desejada como projeção de futuro. A primeira forma de ideologia, em uma obra de arte ou em outra forma de discurso, consistiria nos valores não intencionais nela expressos, e na segunda, a postura de

determinado autor frente ao mundo, como uma tomada de posição política, buscando uma mudança nas estruturas sociais ou a sua conservação.

De maneira geral, segundo Georges Duby<sup>3</sup>, a ideologia, implícita ou explícita em uma obra literária, entendida não como uma visão deformada da sociedade mas como um sistema de pensamento que busca dar sentido a uma determinada leitura do mundo material, não é arbitrária e nem determinada pela infraestrutura, mas sim condicionada por uma realidade material e também por um passado. O peso do passado se manifesta principalmente pela tradição, pela permanência de práticas orientadas por valores que são, por sua vez, lembrados pelas práticas. Não se trata de uma fixação pelo passado como fonte de explicação do presente, mas sim de admitir uma relação de influência, sendo um tempo herdeiro de outro. Conceitos, ideias ou mesmo estilos artísticos, são sempre elaborados ou refeitos a partir de outros formulados em tempos passados.

Para entender um sistema ideológico, é necessário inseri-lo no conjunto de fatores que lhe possibilitaram a existência. Ou seja, mesmo que não possamos afirmar que toda a obra literária é simplesmente uma legitimação ou propaganda dos valores que garantem a ordem vigente, também não podemos afirmar que ela desfruta de uma total autonomia a esta ordem. Há, independente da vontade do autor, um conteúdo ideológico em sua obra. E, essa ideologia está circunscrita em um sistema ideológico maior assim como outras características de seu trabalho. Sua obra pode ser apenas para confirmar esse sistema maior, ou para contestá-lo explicitamente, mas há sempre um referente ideológico, seja para negá-lo ou para afirmá-lo.

É preciso lembrar a relação de influência recíproca constante entre sistemas ideológicos e realidade material ou factual. Se, de um lado, as ideias influenciam nas ações, motivando-as, e, com isso produzindo fatos com existência material, ideias que produzem movimentos sociais como o próprio CPC da UNE, por exemplo, o inverso também ocorre, um

---

<sup>3</sup> Ver: DUBY, Georges. "História social e ideologias da sociedade. In: LE GOFF, Jaques e NORA, Pierre. História: Novos Problemas. Rio de Janeiro: Francisco alves, 1995. 4.ª Edição.



acontecimento pode dar vitalidade a um sistema de pensamento. A Revolução Cubana, por exemplo, reforçou esperanças de revolução socialista em diversos grupos de esquerda na América do Sul, muitas vezes motivando-os para a luta armada.

As ideias, por mais autônomas e individuais que possam parecer, são também condicionadas, não só por sistemas ideológicos como também pela realidade material que a cerca. É tarefa do historiador das ideias buscar então entender as ideias individuais, se for esse seu objeto de estudo, em diálogo e interação com sistemas ideológicos maiores, e também quais as condições materiais que permitiram tais ideias.

Por condições materiais refiro-me não só aos fatos, acontecimentos do momento, como também às relações de poder que permitem ou não determinado autor fazer determinada afirmação. Refiro-me também a questões econômicas e sociais, como recursos para divulgação de determinada ideia e interesses envolvidos. Enfim, investigar ideias, pensamentos, deve ser visto como a percepção de uma tensão entre autores individuais e determinantes sociais. Mas, este indivíduo não é um ser, não no sentido de ser dotado de atribuições de características previamente dadas pelas suas condições concretas. Ele é um devir, um vir a ser tencionado por sua vontade, pelo acaso e por sua realidade exterior. Assim, sua obra deve ser vista como fruto de um devir. Analisar um texto, por exemplo, não pode ser nem somente pela vontade individual que o criou e nem pelas condições exteriores que lhe deram forma.

## **Limites e Possibilidades de Problemática**

Uma questão pertinente ao meu objeto de estudo, mais especificamente, às minhas fontes, já apontada em linhas anteriores, refere-se ao problema de como enquadrá-las, se entre textos literários ou se somente pela questão cênica. Em primeiro momento, devo deixar claro que, mesmo trabalhando com teatro, não pretendo elaborar uma história do teatro, apontando na produção cênica rupturas ou permanências estilísticas em relação ao que até então era produzido. Questões referente a forma, portanto, não são prioridade neste trabalho, mas reconheço nela a importância para melhor compreender meu objeto.

Uma peça de teatro, para ser analisada em sua plenitude, segundo Bornheim (1983) teria que ser levado em consideração que ela é essencialmente ação: a atuação dos atores em cena em um momento determinado. A cada atuação, independente da técnica, se brechtiana, se grega ou não, a obra é revivida, atualizada enquanto os personagens ganham corpo, movimento, voz, existência material, vida. E, neste sentido, cada atuação é singular, assim como as subjetividades de cada ator vividas em cena. Mas há outros elementos em cena além do ator: cenário, figurino, texto e modernamente, iluminação.

Cada elemento pode possuir o poder de dotar um objeto ou uma ação um significado, um sentido. A luz, por exemplo, pode realçar determinada coisa, ou mesmo a posição “geográfica” dos objetos no palco pode ser entendida como uma linguagem. E todos esses elementos, em conjunto, dão sentido a uma peça, ajudam a interpretá-la. Para Bornheim(1983), a arte cênica é uma arte total, pois requer outras artes, sendo uma arte que é revivida em tempo presente, envolvendo também arte visual, música e literatura. Por outro lado, enquanto espetáculo, o teatro “esgota-se no aqui agora enquanto o texto é fixo e incontaminável. (...) efêmero, o gesto só

nasce para morrer”. (BORNHEIM, G. 1983 p 82.) A parte escrita sobrevive ao momento, permanece após a encenação e às subjetividades dos atores. Como um conto, um romance, crônica ou novela, não nos remete a imagens determinadas, mas faz com que as construamos. É nesse sentido que podemos encarar uma peça de teatro como literatura.

A literatura, como qualquer outra fonte de pesquisa historiográfica, tem seu processo de produção inserido em um contexto. Ela é passível de ser situada em um local e um tempo, em relações sociais, culturais, econômicas ou mesmo políticas. Literatura é produzida a partir de um interesse de produção, mesmo que, segundo seu produtor, este seja meramente estético. Há então um interesse manifesto, o estético, e um escondido, o de ser política ou socialmente neutro.

Em literatura, conforme Antônio Cândido (1976), uma obra de arte é composta por dois tipos de elementos que esclarecem sua composição, o “externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1976, p 4). O externo, para esse autor, não determina uma obra, mas torna-se parte dela como matéria prima. E, como toda a obra necessita de matéria prima, há uma relação entre ambas de condicionamento. Um escritor necessita de matéria prima para escrever, o que pode incluir, desde as condições materiais de produção de um texto escrito às ideias que ele expressará.

Elementos externos e internos em uma obra constituem-se em uma dialética. Nela influenciam a posição social do autor, a intenção dele ao escrevê-la, os valores morais coletivos que ele absorveu em sua formação e o papel social que a própria obra desempenha. O que o autor quer transmitir, qual a ideia ou sentimento que lhe motiva a produzir. Quanto aos valores morais, trata-se dos sistemas simbólicos disponíveis no momento histórico da confecção da obra. Já a questão do papel que a obra desempenha na sociedade se refere à problemática da relação público autor, independente das intenções destes. As obras de arte, até o advento da era mercantil, tinham uma função clara, didática, de enaltecimento determinada

categoria social, como os guerreiros do Oikos em Odisseia, ou religiosos, vide as peças teatrais ou as artes plásticas nas igrejas da Idade Média.

A figura do mecenas, do patrono, ou do padrinho, sempre identificou um interesse social na obra. Mas, com a transformação da arte em mercadoria, o mercado, impessoal, e, aparentemente descomprometido, os interesses sociais e políticos são mascarados pelo interesse meramente estético. A quem serve uma obra no mundo burguês em que a arte aparentemente perdeu sua função didática? A ideia de arte pela arte é recente e leva-nos a pensar em um fazer humano neutro. É possível ao ser humano agir neutro, como seu sua atividade atingisse somente ao indivíduo? É possível uma arte que não vise um público, que não queira dizer-lhe alguma coisa? No caso da arte escrita (literatura), é possível a um autor apenas registrar uma sensação ou um acontecimento sem qualquer efeito no leitor?

Mas é preciso distinguir assim aquilo que um determinado autor quis dizer e aquilo que os outros entenderam. Essa distinção é possível por ser o autor um indivíduo que se apropria de uma linguagem coletiva. Nem mesmo os loucos possuem linguagem totalmente própria. Entretanto, o desenvolvimento desta questão foge do tamanho deste meu trabalho, levando-me a abordar a questão da relação forma e conteúdo, sendo a forma a expressão mais direta da questão estética enquanto possibilidade de linguagem e o conteúdo dos propósitos do autor da obra.

A distinção entre forma e conteúdo não deve levar a crer que um é totalmente independente do outro. Mas, ao contrário, é pela relevância deste problema que percebemos que uma obra é fruto de um processo dialético, onde fatores externos ao indivíduo e fatores internos formam, através da realização da obra, um objeto apenas. E, neste objeto, há espaço para questões sociais, mas também para questões individuais. Pois, por mais que uma obra possa fazer uso de uma linguagem que é coletiva, ela, em si, é única.

Há um fator essencial na constituição dos indivíduos, o acaso. É ele que possibilita o individual, justamente por que foge das regras de forma

imprevista. Assim, uma obra constitui-se de uma complexa rede de fatores que não a definem mecanicamente, mas são capazes de dar as coordenadas de sua criação. E estas coordenadas podem ser desde fatores sociais como disposições de ordem psicológica. É assim que as fontes, no caso a literatura, são compostas por elementos que não chegam a superfície de forma direta, necessitando do pesquisador para colocá-los a vista.

Reconhecendo então que um documento pode dizer mais do que é explícito, é preciso então questioná-lo, formular uma pergunta para que ele possa nos dizer mais que pretende. Entretanto, creio que devemos estar atentos a não formular questões que estejam além das possibilidades de serem respondidas, além das condições do nosso objeto. Por exemplo, não podemos formular questões que seriam próprias ao nosso tempo e transportá-las a um tempo passado sem cometer anacronismo.

No caso de minha pesquisa, não posso perguntar às peças de teatro que investigo, reconhecendo-as como de esquerda, questões sobre o porquê do golpe militar como se este fosse o único desdobramento possível da história, ou que respostas dariam a chamada crise das esquerdas pós-queda do leste europeu. Se assim procedesse, poderia correr o risco, sem perceber, de construir um conhecimento historiográfico teleológico.

O que nosso objeto pode dizer-nos? Aqui, esbarramos com a questão da objetividade/subjetividade na interpretação de uma fonte. Se, por um lado, não podemos limitar-nos a uma primeira leitura, construindo nosso conhecimento sobre nosso objeto a partir somente do que nosso objeto nos informa, não podemos, por outro lado, no uso de uma imaginação descontrolada, ver em nosso objeto algo que ele não tem. Não podemos, no uso da nossa capacidade associativa, atribuir a um objeto de estudo as características que lhe fogem do contexto.

Pela característica de meu objeto de estudo, um primeiro limite à interpretação se impõe: a obra literária, ou qualquer outra criação artística não tem necessariamente a pretensão de informar sobre uma realidade factual ou ser uma referência a ela. Embora no passado, como nos mostra Bomeny (1990), ela tenha confundido-se com a própria história, hoje, a

ela, cabe reconhecidamente um outro papel. Sendo ficção, seu conteúdo, narração ou não de um acontecimento, mesmo que se referindo a um fato real, não tem obrigação de reproduzir com fidelidade o ocorrido, podendo acrescentar ou subtrair elementos novos. Ao contrário, uma obra literária, diferente do trabalho do historiador, tem a liberdade de criação, e pode ser mesmo avaliada pela capacidade criativa de seu autor.

Uma das peças que pretendo analisar em minha dissertação, Brasil, versão Brasileira, de Oduvaldo Vianna Filho,<sup>15</sup> é sobre a situação vivida por um empresário nacionalista que produz para a Petrobras, mas que, ao longo da peça, frente a submissão do governo aos interesses estrangeiros, vê-se produzindo para a Esso. Evidente que não posso entender os acontecimentos e personagens como reais, verdadeiros em relação a um passado. Os personagens, tais como aparecem na peça, bem como os acontecimentos, não existiram materialmente. Não posso, portanto, para abordar os fatos referentes a questão do petróleo no Brasil, utilizar essa peça como fonte, seria contar uma história ficcional, não verdadeira.

Mas, por outro lado, embora a literatura possa ser ficcional pelo que narra, ela, em si, não é uma ficção, mas, como já foi abordado anteriormente, possui uma realidade. Posso então, questionar meu objeto sobre questões relativas a que posições e interesses determinados grupos sociais defendiam em relação ao petróleo. Posso também, no conjunto das peças, investigar quais as questões, teóricas ou mesmo ideológicas, que eram importantes para os intelectuais, naquele período histórico.

Para melhor responder as questões que venho a formular, devo conhecer meu objeto pelo seu tempo. Realizo então um mapeamento de possíveis fontes ou influências sobre as ideias cepecistas. Em primeiro momento, as mais próximas. Daí a importância de estudar o ISEB, que teve uma influência direta no CPC, visto que Carlos Estevam Martins, redator do manifesto cepecista<sup>15</sup>, foi também isebiano. Mas o conhecimento, ou a tomada de posições em relação à sociedade não ocorre apenas pelo reconhecimento de ideias. O ideário do CPC não foi construído pelo consenso

das ideias da época. Ao contrário, as ideias se constroem pelo diálogo, pelo debate e pela contraposição.

É necessário então buscar reconhecer com quem o CPC dialogava, seja para divergir ou para se inspirar, levantando outras fontes de pensamentos referentes aquela época. Um limite para essa tarefa é o tempo, pois buscar a origem de um objeto de estudo não pode significar simplesmente uma dispersão, esquecendo-se do próprio objeto, na busca sem fim de sua genealogia.

Apenas depois de conhecer meu objeto, e isso significa reconhecer, conforme Bourdieu (1981), que o objeto de estudo não é o objeto real, existente além de meu pensamento, é que posso indagá-lo para dele obter um conhecimento mais profundo que o inicial. Admitindo então que meu objeto é um constante construir, devo buscar formas de aproximá-lo do objeto real, sem esquecer que estou presente neste percurso, que escolhi determinados conceitos para análise, embora o próprio desenvolvimento do trabalho me indique determinados conceitos.

Entre as diversas possibilidades de questões que foram guias na execução do trabalho, destaco duas:

A) Anos 60, as transformações significavam a entrada do Brasil na modernidade como a formação das camadas médias urbanas e a industrialização. O Governo JK aparecia como o arauto dessa transformação modernizadora. Para o plano das ideias, uma ideologia era forjada com o objetivo de impulsionar a modernização nacional: a Ideologia do Desenvolvimento que teve no ISEB16, Rio de Janeiro, seu principal polo produtor. Essa ideologia, para a maioria de seus autores, como Nelson Werneck Sodré, Franklin de Oliveira, Álvaro Vieira Pinto, ou mesmo Hélio Jaguaribe, acreditava na inevitabilidade do progresso. A discordância entre esses autores era sobre quem seria o agente destas transformações. Por exemplo, para Jaguaribe, este agente seria a burguesia nacional aliada ao capital internacional “bem intencionado”, para Sodré, seria o povo, categoria ampla que poderia ser tanto a burguesia nacional quanto às camadas mais populares. Como essas questões relativas aos rumos do país, quanto a sua modernização e seu agente de mudanças, se refletiam na produção cênica do CPC?

B) Tanto na direita quanto na esquerda, durante os anos sessenta, era esperada uma revolução no Brasil. A revolução, por vezes, era confundida com a modernização, e,

para configurar o clima da expectativa, vivíamos a política de substituição de importação de bens industrializados. Para a esquerda, as evidências do destino revolucionário estavam nas greves e organizações classistas que surgiam ao longo do governo Goulart.

É comum a noção de que a esquerda foi surpreendida com o golpe militar de 1964, vide a afirmativa de Prestes de que o Partido (PCB) estava no poder<sup>1</sup>. Como é possível pensar a revolução como parte de um futuro próximo se vivíamos uma democracia frágil, tutelada por militares, como foi de 1945 a 1964?

Acredito, entretanto, que tal perspectiva de revolução era apenas a perspectiva oficial do PCB, sendo que com tendência hegemônica, não era total, ou seja, haviam perspectivas não tão otimistas que eram expressas em meios independentes ao PCB, como por exemplo, as peças do CPC da UNE. Então, que configuração ganha a variedade de perspectivas revolucionárias na esquerda? Teria a ala artística da esquerda autonomia frente aos partidos? Seria ela capaz de formular, mesmo que de forma vaga, intuitiva, conceitos diferentes dos conceitos formulados pelo ISEB e Partido Comunista?

Para a realização de minhas presentes propostas o caminho é tenso, entre dois princípios aparentemente opostos, pois se de um lado, devo deixar que meu objeto fale por si, para evitar que ele transforme-se simplesmente em projeções de minhas abstrações, por outro lado, não devo deixar-me seduzir pelo aparente óbvio do discurso explícito de meu objeto. Isso seria ficar na superfície, não contribuir para a construção do conhecimento.

Das dúvidas de como construir um conhecimento que transcenda a aparência, ou que não seja apenas minha própria voz, fico com a certeza de que para chegar ao objeto de estudo, é preciso ir além dele. Ir além no sentido de ter consciência de que, embora existindo individualidades e particularidades, nada se explica apenas por si, mas também pelo que está em volta.

---

<sup>1</sup> Ver: CURTIS, Regina, 1999.



## **A história do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes**

Esse capítulo tem caráter mais descritivo que analítico, traçando a história do CPC, resgatando-o em suas origens e inserindo-o em seu contexto, tanto nacional quanto internacional. Há, como ilustrativo da história do CPC, alguns trechos de depoimentos dos cepecistas concedidos à Beatrice Domont e Jalusa Barcelos, em CPC: Uma história de paixão e consciência. (BARELLOS, 1994).

Dentro do contexto internacional, a “Era do Ouro” do pós-guerra ao início dos anos setenta, como nos fala Hobsbawm (1998), com suas transformações tecnológicas possibilitando, por exemplo, a ampliação do acesso à informação com o rádio de pilha transistorizado ou prevenindo doenças com as sandálias de plásticos que calçavam pés descalços, e o crescimento ou recuperação de economias que foram arrasadas na Segunda Grande Guerra (França e Alemanha) possibilitou um reforço na crença da evolução da história. O mundo da Guerra Fria polarizava-se em dois blocos, aliados aos Estados Unidos e defensores do sistema capitalista, e aliados da União Soviética ou defensores de alternativas ao sistema capitalista.

Tanto para a direita, que se vislumbrava o sucesso dos países europeus e do Japão como afastamento do perigo de revolução social, quanto para a esquerda, eufórica com a revolução cubana, o mundo melhorava e o progresso era inevitável. Para os primeiros, tratava-se do desenvolvimento de um sistema econômico que dava certo, e, seu lado menos selvagem, o do Estado de bem estar social, era uma prova disto. Mesmo alguns países do Terceiro Mundo experimentavam um progresso em

forma de industrialização e progressiva urbanização. Para os segundos, a evolução era o socialismo, ou outra alternativa ao capitalismo, independente dos soviéticos ou dos chineses, que estava acontecendo no mundo todo e que se mostrava inicialmente como a libertação em relação ao colonialismo na África ou ainda ao imperialismo. O exemplo na América Latina da possibilidade de transformações vinha da Revolução Cubana (1959), uma pequena ilha alheia aos interesses soviéticos que fizera sua revolução no quintal do país mais poderoso do mundo.

No Brasil não era diferente, as rodovias substituíam estradas de ferro e ligavam diversas regiões do país até então isoladas, as cidades cresciam<sup>1</sup> e a indústria ganhava espaço na economia. Com o crescimento maior que nos países desenvolvidos, a produção industrial brasileira cresceu quase seis vezes entre 1941 a 1960. (MARANHÃO, 1981, p 47) Desde a revolução de trinta, no período de Vargas, a política desenvolvimentista adotada visava a modernização através da substituição de produtos importados industrializados por nacionais<sup>2</sup>. O Estado, portanto, funcionou como o principal agente da industrialização fornecendo infraestrutura ao criar ou incentivar a criação de empresas como Companhia Siderúrgica Nacional em 1941, regular o mercado de trabalho e dar proteção alfandegária às indústrias de peças automobilísticas no intuito de atrair montadoras estrangeiras. Em 1952 Vargas tentou acordos com a Ford e a General Motors, mas estas estavam interessadas em manter suas relações de exportação para o mercado brasileiro.

O governo Kubstchek aprofundou o processo de industrialização e modernização através do Plano de Metas, cujo símbolo de modernidade seria Brasília, cidade hoje rodeada de favelas. Entre 1955 e 1961, a produção industrial cresceu cerca de 80%, significando um real crescimento econômico com taxa de 7% ao ano. (SKIDMORE, 1982, p 206) Surgia a indústria

---

<sup>1</sup> A taxa da população urbana, segundo Lamonier, 1994, era de 15 % em 1945 e passou para 30 % em 1960.

<sup>2</sup> Segundo SKIDMORE, 1982, esse processo já vinha acontecendo de forma espontânea após a crise de 29 devido a redução da capacidade na economia brasileira de importação. Ver p 65.

automobilística e desenvolvia-se a indústria de bens de consumo ao mesmo tempo em que as rodovias ganhavam 20 mil quilômetros.

O crescimento econômico era então fruto da tríade do capital estrangeiro, capital nacional e empresas estatais financiadas pelo primeiro. Mas esse clima desenvolvimentista que proporcionava elementos para a crença em um progresso era apenas um aspecto do contexto dos “anos dourados” brasileiros. No fim do governo J. K. a inflação atingia 30,9% (MARANHÃO, 1981, p 101) e a desigualdade social estava longe de ter sido amenizada. A questão política também era complicada. O Partido Comunista sobreviveu pouco tempo na legalidade após a queda do Estado Novo e o período democrático de 45 a 64 foi marcado pela tutela dos militares e por diversas tentativas de golpe. Em 55, o Marechal Lott, através de um golpe que deruba Carlos Luz, presidente da Câmara, que havia assumido o posto deixado por Café Filho, garante a posse de Nereu Ramos, então presidente do senado, como presidente da República até a posse de J. K. Em 61, são também os militares que garantem a posse de João Goulart após a renúncia de Jânio Quadros.

É nesse Brasil que experimentava um progresso econômico desassociado do político e social que surgem os grupos comprometidos com as transformações sociais. Resultado do desenvolvimento desigual, as manifestações sociais explodem no período de Jango, com 437 greves contrapostas as 177 do período de JK. O movimento sindical engajado cresce e em julho 1962 surge o Comando Geral de Greve, trabalhistas e comunistas em apoio ao gabinete nacionalista do governo. (TOLEDO, 1982, p 73.) O CGG transforma-se em Comando Geral dos Trabalhadores um mês depois. De 1959 a 1962 as Ligas Camponesas espalham-se pelo nordeste defendendo Reforma Agrária.

A cultura não ficou de fora das atenções. O Partido Comunista Brasileiro, em parceria com a Juventude Universitária Católica, cria em 1955 o Teatro Paulista do Estudante visando formação de quadros no movimento estudantil. Fizeram parte do TPE o diretor italiano que havia passado pelo Teatro Brasileiro de Comédia, Ruggero Jacobbi, Gianfrancesco Guarnieri e

Oduvaldo Vianna Filho, ambos do PC23. No fim de 1955, com o rompimento de Guarnieri e Vianinha com o PC, o TPE, sob direção de Beatriz Segall e Sidney Siqueira, funde-se com o Teatro de Arena de São Paulo. No mesmo ano, Nelson Pereira dos Santos, também PC, filma seu primeiro longa-metragem: Rio quarenta graus. O filme lançado em 1956 marca o início do Cinema Novo e coloca pela primeira vez no cinema nacional a favela como cenário.

O Arena tinha origem na Escola de Arte Dramática de São Paulo, fundada em 1948 por Alfredo Mesquita, trazendo para o Brasil nomes como Bertold Brecht e Breckett. Para Augusto Boal (1982), o Arena significava uma nova fase no teatro brasileiro, uma fase de busca de identidade nacional através de representações de peças nacionais.

O desenvolvimento do teatro brasileiro, segundo Boal, passou por três fases, uma, que iria até a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, TBC, criado em 1948. Essa primeira fase seria a expressão do subdesenvolvimento econômico em meio a uma arcaica sociedade predominante rural. Eram peças, para Boal, sem qualidade estética, chanchadas e melodrama, mais voltada para o divertimento, para o consumo e não para a reflexão.

A possibilidade do desenvolvimento do teatro em São Paulo estaria no fato deste Estado viver um período de desenvolvimento econômico proporcionado pela industrialização e urbanização que permitiu o financiamento de produções culturais. A nova classe que surgia e crescia, a burguesia urbana paulista, procurava elementos que a fizessem socialmente distinta. E esse elemento era o consumo cultural com referência aos padrões europeus.

O TBC representaria a segunda fase, um salto qualitativo ao propor uma melhora estética, de alto nível ao representar peças de autores universais como Sófocles. Entre tanto, o público do TBC era composto pelas camadas provenientes da alta burguesia urbana. As peças em nada poderiam contribuir para o nosso desenvolvimento, pois nada tinham de reflexo de nossa realidade.

É com o Arena que se inicia uma nova fase. José Renato em 1953, da primeira turma de formandos da Escola de Arte Dramática de São Paulo, ainda aluno encena *Essa Noite é Nossa*, de Stafford Dickens, organizando a primeira companhia profissional de Arena. O Teatro de Arena é inaugurado no início de 1955 e ganha melhor definição de proposta com a incorporação de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Em 1956 Boal vinha dos Estados Unidos da América após ter feito curso de dramaturgia, atualizado técnica e teoricamente.

O que vai definir o Arena como diferente do teatro das fases anteriores é a proposta que criação de um teatro popular que promovesse autores nacionais, não somente estrangeiros como no TBC. Foi a busca de um teatro que refletisse as questões de ordem nacional. Outra característica do Arena foi a pesquisa cênica, fugindo do estudo livresco (BOAL, 1982. p 28), buscando atingir o emocional de forma que o espectador fosse capaz de sentir a mesma experiência que o ator.

As inovações do Arena foram também na forma de organização interna, eliminando a figura do ator estrela, detentor monopolista de um papel que se sobressai a outros. Essa proposta ganha corpo em período posterior, quando Boal formula a função coringa: um mesmo personagem é interpretado por atores diferentes. Os atores fazem “rodízio” dos personagens. Assim, era possível uma melhor divisão de tarefas, onde todos pudessem trabalhar tanto na criação quanto na atuação.

O popular no Arena, segundo Boal, significava mais uma opção política, voltada para a classe operária e fundamentada no marxismo. Há aqui uma desvinculação da noção de popular enquanto proposta, projeto político e de fenômeno de massa, realidade mais empírica: “o popular não é sinônimo de casa lotada (BOAL, 1982.)” Ideia um tanto vaga de o que seja popular foi alvo de crítica do cepecista e ex-arena Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha: “O Arena era o porta voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... (PEIXOTO, 1983, p 93)”. Limitando-se em atuar somente no espaço físico do teatro, o Arena tinha então, enquanto proposta política, uma eficácia reduzidíssima, uma vez que a atuação

cênica era restrita a um espaço físico destinado a determinada camada social, a burguesia urbana intelectualizada, longe de fato das camadas operárias que tinham no rádio o principal entretenimento.

Mesmo não tendo como destino às massas proletárias, as peças do Arena tinham elementos operários, pelo menos enquanto personagens. É o caso de *Eles não usam Black-tie*, estreada em 22 de fevereiro de 1956, de Gianfrancesco Guarnieri, que retratara a vida do operariado em meio a greves e repressões aos grevistas. Assim como Zola, em *Germinal*, colocando o operário na literatura universal, em *Eles não usam Black-tie*, o operário era pela primeira vez personagem no palco brasileiro. Muito mais que encenar um trabalho nacional, com temas brasileiros, era necessário falar sobre as camadas proletárias que cresciam numericamente na onda da industrialização, colocá-las como protagonistas, o que de fato acontecia. Através do tema de conflito de gerações entre pai e filho, discute a questão de reivindicações imediatistas como a permanência do emprego, defendida pelo filho contraposta a questões de longo prazo como melhora das condições de trabalho defendidas pelo grevista - o pai - convicto. Questões individuais e interesses coletivos contrapostos são tematizados, colocados como questão em meio à situação de greve.

A proposta da peça de Guarnieri influenciou os atores e autores do Arena a criarem o seminário de Dramaturgia, que impulsionaria um aprofundamento das questões teóricas, tanto em relação à estética dramática quanto à realidade social brasileira. Brecht, Piscator, Hegel e Aristóteles eram alguns dos pensadores discutidos no Seminário.

Um ano depois do Brasil ser campeão de futebol na Suécia, a peça seguinte do Arena foi *Chapetuba F. C.*, de Vianinha, colocando como tema os bastidores do futebol, um tema nacional onde times grandes compram times pequenos para se manterem vitoriosos.

*Eles não usam black-tie* de Guarnieri salva o Arena de colapso financeiro e é encenada no Rio de Janeiro. É quando o grupo se divide. Vianinha fica no Rio onde já estava sua família. Boal e Guarnieri retornam para São Paulo, dando continuidade ao Arena até 1971. Paralelo a esta peça de

Guarnieri, surge em São Paulo mais um grupo de teatro preocupado com as questões sociais seguindo a linha do Arena, o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa.

Contemporâneo ao Arena e ao próprio CPC, em Pernambuco, no governo de Miguel Arraes, o Movimento Popular de Cultura, ligado a Secretaria de Cultura do município de Recife, realizou experiências de alfabetização com as massas populares e levando a essas peças teatrais. À frente do MPC, Paulo Freire, com seu método de alfabetização popular, tem maior êxito na educação que na produção cultural (MARTINS, 1980). O MPC, devido ao seu público, diferente das camadas intelectualizadas do Arena, influenciou Vianinha para querer atingir com a produção teatral um público maior, mais próximo das camadas operárias, levando-o a romper com o Arena.

No Rio, Vianinha, querendo dar continuidade a proposta do Arena de realizar peças com problemática social, mas sentido necessidade de embasamento teórico para a sua peça *A mais-valia vai acabar*, seu Edgar, para explicar de forma didática o funcionamento da mais-valia, procurou Carlos Estevam Martins, do ISEB. A montagem da peça reúne no pátio da faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, Vianinha, Estevam Martins, Leon Hirszman, Francisco de Assis. Com música de Carlos Lyra e direção de Chico de Assis, o texto de Vianinha narra a busca de um operário que busca entender a origem do lucro e acaba descobrindo a mais valia. O público constante levou-os a buscar uma forma de dar continuidade ao trabalho, não perdendo o potencial de público ante uma proposta de cunho social. Assim surgia o Centro Popular de Cultura, que, por influência de Carlos Lyra, não foi Centro de Cultura Popular<sup>3</sup>. Lyra contestava a ideia de fazer cultura popular não sendo de origem popular. Para ele, o nome do centro deveria refletir mais a ideia de divulgação de cultura para as massas mais populares.

---

<sup>3</sup> Ver: CASTRO, Rui. 1990, p 261 e DOMONT, 1997, p 107.

Formado o grupo, em março de 1961, procuram a UNE, então sob a direção da juventude católica com Aldo Arantes<sup>4</sup>, para a concessão de um espaço físico. A direção da UNE, por outro lado, viu no CPC uma forma de propaganda para atrair os estudantes. O CPC garantiu sua independência através de um estatuto que impedia a direção da UNE,<sup>5</sup> de interferir em suas decisões. Além do espaço físico cedido pela UNE ao CPC, havia também publicações de artigos de cepecistas ou divulgação das atividades destes no jornal “O Metropolitano” da entidade estudantil. Assim, embora conhecido como CPC da UNE, a ligação entre estas entidades era mais por questões de necessidades mútuas, a entidade cultural necessitava do espaço físico e estrutura que a entidade estudantil poderia oferecer, já a segunda, necessitava de atrativos para mobilizar os estudantes de todo o país.

Enquanto a UNE era comandada pela juventude católica, muitos cepecistas eram ou já haviam sido do PC. O Partido, representado pelo seu Comitê Cultural voltado para a cultura, chegou até mesmo a acompanhar o CPC. Segundo Ferreira Gullar, “havia um assistente que ia as reuniões mais importantes e participava das discussões” (DOMONT, B. 1997. p 86) . Mas, embora muitos do CPC fossem do partido, a influência do segundo sobre o primeiro não era total. Quanto a isto, nos diz Gullar: “Contudo, a posição do CPC, não era mesma que a do Partido”. (Op. cit. P 87) Em outro depoimento: “A direção do PC estava diretamente empenhada em problemas maiores, mais graves e mais importantes. E nós estávamos na luta cultural, que era uma coisa nossa autônoma, orientada por nós” . (BARCELLOS, 1994) P 213. Guarnieri lembra: “depois de certo tempo, nós mandamos o PC (...) calar a boca. Até porque a partir de determinado momento, nós fomos além das tarefas partidárias”. (Op. cit. P 233.) Veremos em capítulo posterior, outras ideias além das vindas do partido influenciando no trabalho cepecista.

---

<sup>4</sup> Ver entrevista de Aldo Arantes em BARCELLOS, 1994, p 27 e RIDENTII, 1993. P 26. Aldo Arantes, hoje PC do B, e Herbert de Sousa, o Betinho, eram da facção mais radical da Juventude UniVersitária Católica que em 1962 formaria a Ação Popular.

<sup>5</sup> Ver entrevista com Aldo Arantes. In: BARCELLOS, 1994.



Ainda em 61, ano da renúncia de Jânio, Vianinha é preso pelo Departamento de Ordem Política e Social, na Cinelândia, por ocasião de uma manifestação a favor da posse de Jango na campanha da legalidade. O CPC encena *A vez da Recusa*, retratando um momento de greve de estudantes e operários que entram em confronto com suas respectivas autoridade, estudantes com professores e reitores, operários e patrões. Mas a falta de consenso entre os personagens pode colocar o movimento em risco. *A vez da recusa*, de Estevam Martins e com direção de Chico de Assis, foi representada em Niterói, em congresso da UNE e em Brasília, enquanto *Eles não usam Black-tie*, com direção de Vianinha, em organizações sindicais no Estado da Guanabara.

Segundo depoimento de Estevam Martins, *A vez da recusa* foi censurada pela própria UNE:

“No ensaio geral da peça, nós convidamos a diretoria da UNE para assistir. (...) aí a diretoria da UNE assistiu e disse não. A alegação era de que tinha um personagem que era o presidente da UNE e que nós tínhamos feito um negócio muito crítico”. (BARCELLOS, 1994. P 87)

A peça, que terminava com um golpe militar e a sede da UNE incendiada ganhou uma nova versão.

Para a propaganda da entidade estudantil, foi criada a UNE Volante em março de 1962, que teria a função de atrair os estudantes de todo o país para o debate político. O CPC acompanharia essa unidade da entidade levando suas peças como atrativo para todas as capitais brasileiras, menos Cuiabá, São Paulo e Niterói. Foram montadas *Brasil*, versão brasileira, de Vianinha, e *Miséria* ao alcance de todos, com quadros de Chico de Assis, Carlos Lyra, Boal, Arnaldo Jabor e Bertold Brecht em 45 apresentações para 16 mil espectadores em entidades de massa e praça pública (BARCELLOS, 1994. P 87).

Assim, a experiência cepecista difundiu-se em diversos Estados, inclusive no Rio Grande do Sul. Estes CPC's regionais foram compostos por membros do movimento estudantil, ou foram patrocinados, no caso

gaúcho, por órgãos do Estado, como a Secretaria Estadual de Cultura. O CPC original forneceu material para os CPC's regionais, distribuindo publicações de cunho teórico como os 'Cadernos do povo', peças como Eles não usam Black Tie ou A vez da recusa. A entidade encarregada dessa distribuição foi a Prodac, subsidiária do CPC, que atingia 50 cidades da Federação, distribuindo livros e discos. Há uma certa polêmica não bem resolvida se as atividades do CPC eram lucrativas ou não, uma vez que algumas de suas atividades eram cobradas<sup>6</sup>. Afinal, o CPC chegou a constituir-se como empresa prestadora de serviços. E mesmo haviam alguns participantes que foram remunerados mensalmente, como Joel Barcelos, encarregado de fazer assessoria aos CPC's do interior. (Op. cit. p 289)A atuação cepecista não se restringiu a UNE, mas buscou realizar apresentações para sindicatos e partidos. (MARTINS, 1980. p81) Além disto, havia uma verba vinda do Ministério da Cultura para a UNE que era repassada para o CPC.

Mas, neste presente trabalho, não tenho interesse de aprofundar esta questão, uma vez que no Brasil, a grande forma de se sobreviver de atividade intelectual foi manter-se, direta ou indiretamente, com verbas do Estado. Ou seja, para mim, se o CPC tinha verbas ou não, este fato não influía tanto nas ideias cepecistas quanto o contexto vivido naquele momento. Veremos em capítulo posterior que o CPC foi, por vezes, crítico ao Governo Goulart, embora fosse defensor das Reformas de Base.

Entre os diretores do CPC estão Carlos Estevam Martins, com mandato de dezembro de 61 a dezembro de 62, Carlos Diégues, por um curto período, Ferreira Gullar, até o golpe militar que extinguiria o CPC em 64. Estevam Martins era isebiano e foi o redator do polêmico e criticado Manifesto do CPC, escrito em março de 1962, texto em que expõe sua teoria de cultura popular revolucionária como aquela confeccionada por intelectuais engajados na transformação social. Além do manifesto e de diversas peças de teatro, Martins escreveu também o texto A questão da cultura

---

<sup>6</sup> Ver as diferentes entrevistas com os ex-cepecistas, em BARCELLOS, 1994.

popular. (MARTINS, 1963)Essa cultura popular seria elaborada a partir das formas da cultura das massas populares, mas ganharia um conteúdo esclarecedor com mensagens destinadas a esclarecer o povo para assim poder promover a revolução.

Carlos Diegues assume a direção cepecista por três meses sendo sucedido por Ferreira Gullar. Apesar de dirigir um dos cinco episódios de Cinco Vezes Favela, “Escola de Samba, Alegria de Viver”, Cacá Diegues rompeu com o CPC logo após as filmagens, segundo seu depoimento para Barcelos (BARCELLOS, 1994. p 43), porque queria inovações estéticas e liberdade de expressão pessoal. Cacá, após sua saída, fez parte do movimento do Cinema Novo, liderado por Glauber Rocha.

Gullar ficou no cargo de direção até o encerramento de atividades cepecistas no fim do período democrático, quando a sede da UNE foi fechada. Ele também deu sua contribuição teórica com a coletânea de textos Cultura posta em questão, em que defende a necessidade de criação de uma arte nacional a partir das necessidades locais, sem importação e modelos europeus, textos para peças de teatro e também a poesia Cabra marcado para morrer (João boa morte) (GULLAR, F. 1965 e 1980).

Os anos que se seguiram a fundação do CPC, diversas foram suas atividades. Para a organização interna, foi criando seis Grupos de Trabalho: de repertório - produção de peças de teatro; da construção do Teatro para o CPC na sede da UNE; de Espetáculos Populares - encarregado de difundir a produção cepecista para sindicatos, associação de bairros e outras entidades, e de reestruturação para promover o crescimento do movimento.

Pelo início do ano de 1962, o CPC iniciou suas apresentações, tanto de teatro quanto de música, em praça pública e favelas. Além das apresentações, o CPC participava da campanha das eleições para Governadores e Legislativo, apoiando os candidatos nacionalistas (Partido Trabalhista Brasileiro e Partido Socialista Brasileiro). Lacerda ganha na Guanabara e Ademar de Barros em São Paulo. Brizola, eleito deputado federal, é substituído por Ildo Menegetti no Rio Grande do Sul. Nessa época, apesar de

receberem verbas do governo federal via UNE - Ministério da Cultura - segundo Martins(1980) os cepecistas enfrentaram a repressão policial do Governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, tendo que criar esquetes rápidas para poderem fugir da polícia. A partir de março foi encenado em uma carreta, levada por um trailer a faculdades e praças, Auto dos 99%, que critica o conhecimento estanque dos professores universitários daquela época e a exclusão de 99% da população que não chega a cursar uma Universidade. Único texto publicado na época, em Tempo Brasileiro, Auto dos 99% pretendia estimular a discussão a respeito da Reforma Universitária.

A experiência de carreta provocou uma mudança nas formas de esquetes para os populares. Segundo Estevam, em uma das apresentações em praça, por ocasião de uma festa no Largo do Machado, “um pessoal com berimbau conseguiu muito mais público que nós”. (BARCELLOS, 1994, p 89). A partir deste episódio as peças de rua procuraram adotar uma linguagem popular para tornar interessante a mensagem que queria transmitir.

Ainda no início de 1962, o pensamento do PCB, hegemônico na esquerda, de linha soviética que seguia as denúncias dos crimes de Stálin sofria um racha: formava-se o Partido Comunista do Brasil, que tinha como inspiração a linha chinesa de Mao. Muitos comunistas, PC do B ou não, mais independentes ou não, contestavam as teses do “partidão”. Brasil - Versão brasileira é um exemplo disto. Diogenes é um personagem que representa uma antiga geração de comunistas operários que se recusam a iniciar uma greve de confronto com um empresário industrial nacionalista. O PC defendia a aliança operária com a burguesia nacional.

Auto dos 99% e Eles não suam Black-tie, assim como as demais obras engajadas do momento refletem o paradoxal desenvolvimento brasileiro, que se de um lado faz surgir um novo ator social, o operariado, por outro, mesmo urbanizado e industrializado, não foi capaz de criar uma real democracia em seu nível mais superficial. Nem social e nem politicamente, a proposta desenvolvimentista era inclusiva. Em um país com uma imensa

massa de analfabetos, a exclusividade do voto aos alfabetizados era uma restrição a participação política. Embora houvesse a constituição de um novo ator político, em termos numéricos, proporcionais, o crescimento de participação política era lento: 13% da população em 1945, e 22% em 1960%, (LAMONIER, B. 1994, p 40). isso devido ao também lento processo de alfabetização, de 43, 8% em 1940 a 60,5% em 1960<sup>7</sup>. Assim, tínhamos uma considerável parcela da população que não podia participar dos processos eleitorais.

O filme *Cinco vezes favela*, cinco episódios, também considerado como um dos primeiros filmes do Cinema Novo, é lançado em 1962. “Um favelado”, de Marcos Farias retrata um homem desempregado que tem que pagar o aluguel de seu barraco. “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges, um casal que sem ter onde morar, protegidos pelo favelado Zé da Cachorra, invade um barraco de um morro. “Escola de Samba, Alegria de Viver”, de Cacá Diegues retrata a paixão dos favelados pelo samba e pelo carnaval. “Couro de Gato”, Joaquim Pedro de Andrade, com música de Geraldo Vandré, garotos roubam gatos para venderem às escolas de samba que fazem tamborim. “Pedreira de São Francisco”, de Leon Hirszman, o conflito entre operários de uma pedreira que se recusam a desabar o morro e um grileiro. Feito por iniciantes, *Cinco vezes* procurou retratar de forma realista a vida da zona sul carioca.

Outro filme, de longa-metragem, seria *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, em forma de documentário, abordaria o assassinato em 1962 de um lavrador, na Paraíba, João Pedro Teixeira, sindicalizado por um latifundiário. Infelizmente, o golpe de 64 interrompeu as filmagens e seus realizadores destruíram as películas para não serem presos. Teixeira era um dos líderes das Ligas Camponesas, organizadas em 1965 por Francisco Julião. A origem das ligas era a Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco, surgida em 1955. Passada a ditadura, Coutinho realizou um documentário sobre o seu filme interrompido.

---

<sup>7</sup> Embora o número de analfabetos tenha diminuído em termos proporcionais, em termos absolutos dobrou devido ao aumento populacional entre 1900 e 1950. Ver: WEFFORT, F. 1980. P133.

Ainda em 1962, o CPC inicia a publicação em parceria com a Editora Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, os diversos Cadernos do Povo, em maior parte escritos pelos intelectuais do Instituto superior de Estudos Brasileiros, o Cordel Cabra marcado para morrer e Violões de Rua, com poesias de Moacyr Félix e lança o Long Play O povo canta, com canções de Carlos Lyra, Carlos Castilho, Vinícius de Moraes e o coletivo do CPC.

Final de 1962, os setores mais a direita já estavam organizados, formando a Frente Patriótica Civil Militar em oposição à Jango e os seus projetos de reformas de base. O Instituto de Ação Democrática, IBAD, financiado pela agencia de inteligência norte americana e por empresários brasileiros, auxilia a campanha pelo regime parlamentarista que reduziria as possibilidades de ação de Jango. O CPC, em carona com a UNE e organizações dos trabalhadores, engaja-se na campanha pelo presidencialismo. Cantores da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira são levados pela carreta do CPC às praças públicas em campanha no plebiscito.

Em dezembro o CPC inicia suas atividades na área musical, com shows com cantores populares como Zé Keti e Cartola.

O presidencialismo fora vitorioso, mas o CPC ainda tinha muito a fazer. No ano de 1963 tem Revolução na América do Sul, de Augusto Boal, dirigida por João das Neves encenada em sindicatos e outras organizações de massa. O texto de 1961 foi encenado inicialmente em São Paulo pelo Teatro de Arena e depois pelo CPC no Rio de Janeiro. O protagonista da peça é Zé da Silva que, desempregado após ter conseguido aumento salarial, tenta suicidar-se, mas é impedido por um anjo com sotaque norte americano que lhe cobra royalties dos instrumentos que Zé usa para matar-se.

O CPC acompanha a segunda UNE volante, em 63, levando para todo o território nacional Auto dos 99% e a montagem de A besta torta do Pa-jeú, de Vianinha. Em agosto, é assinado por meio da UNE, um convênio com o Ministério da Educação dentro do projeto “Educação para o Desenvolvimento e Cultura para a Libertação”, do ministro Paulo de Tarso. A construção de um Teatro era um dos objetivos deste convênio e de outros

com o Serviço Nacional de Teatro e o próprio MEC. A maior parte dos mais significativos textos de teatro do CPC é de 1961 e 1962, sendo 1963 um ano mais de atuação que de criação na área de artes dramática. Mas outras realizações merecem destaque. Na área editorial, foram lançados em abril, com cinco mil exemplares, *As aventuras de Formiguinha*, o homem que engoliu um navio, de Félix de Athaide, *As safadezas do diabo com a mulher do coronel*, de Reinaldo Jardim e *Quem matou aparecida*, história de uma favelada que ateou fogo as vestes, de Ferreira Gullar. Em agosto, foi a vez das reportagens, também com cinco mil exemplares: *Como o Brasil ajuda os EEUU*, de Arnaldo Ramos, *A terceira Guerra*, de Lúcio Machado, *Em agosto Getúlio ficou só*, de Almir Matos e *Inflação, arma dos ricos*, de Fausto Cupertino.

João Boa morte é reeditado e vendido em feiras e na Central do Brasil. Em duas horas, segundo o relatório do CPC, foram vendidos 300 exemplares, sendo as vendas interrompidas pela polícia. (BARCELLOS, 1994. P 450) Nas feiras, além de ponto de venda dos cordéis. Trechos eram lidos como forma de propaganda.

Dando continuidade ao I Festival de Cultura Popular, em dezembro de 1962, lançando músicos como Cartola e Zé Keti, em 1963 ocorreram mais dois Festivais, um em fevereiro, no Sindicato dos Metalúrgicos, e outro, em setembro, com entrada franca, na sede da UNE. Nestes festivais, eram apresentadas, além dos cantores já citados e Ismael Silva, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, as músicas das peças e grupos folclóricos. Nestes festivais participavam também membros de outros movimentos culturais, como do MPC de Pernambuco ou de CPC's de outros estados.

No ano do golpe, as ligas camponesas, sob a liderança de Julião, já estavam consolidadas em Pernambuco, apontado o problema da terra como questão nacional. Reforma Agrária já fazia parte do programa das Reformas de Base e no comício de 13 de março, Goulart anuncia a Reforma Agrária com indenização prévia e em dinheiro, voto para analfabeto, poderes legislativos para o Presidente da República e plebiscito para as Reformas de Base. Para o CPC, o ano de 1964 foi curto, mas nele foi escrito

mais uma obra de Vianinha que se tornaria clássica, *Os Azeredos* mais os Benevides, que trata da questão da terra, da submissão e alienação de uma família de “azarados” aos “bem de vida”. A peça, dirigida por Nelson Xavier, que teria sua encenação adiada por muitos anos, ganhou em 1966 o prêmio menção honrosa de dramaturgia pelo Serviço Nacional de Teatro.

Além das peças, do filme “Cinco vezes favela”, do disco “O povo canta”, dos “Cadernos do Povo Brasileiro”, o CPC realizou também seminários de formação político-ideológica que faziam parte de um projeto de Universidade Popular, com as disciplinas de história, economia, filosofia e sociologia, com divulgação em sindicatos. No ano mesmo de fundação, em 1961, o CPC realizou um Seminário de Dramaturgia, visando formação de atores e autores. Também foi realizada feira de livros e discos, divulgando músicos como Zé Ketí e Cartola.

Um governo que hesitara em definir-se ante a polaridade política que se radicalizara durante seu mandato, tomando posição apenas nos últimos meses de seu governo era derrubado “sem derramamento de sangue”. O acontecimento, apesar do Partido Comunista crer que estava no poder, já era previsto, em um dos Cadernos do Povo, *Quem dará do Golpe no Brasil?*, Wanderley Guilherme dos Santos (1988) avaliou a possibilidade de um golpe de direita ante a ascensão de movimentos sociais e um governo indeciso. Mas Wanderley acreditava que o golpe seria civil.

Na última noite de março daquele ano marcante para a história nacional, os cepecistas aguardavam a inauguração do Teatro da UNE. O que acontece no lugar é a sede da UNE metralhada pelas forças golpistas. Carlos Lyra nos conta o acontecimento:

*Eu chego lá e está o pessoal conversando do lado de fora da UNE; Ai, me deu aquela intuição e eu disse para o Vianinha: Pocha, cara, esses caras já metralharam isso uma vez. Você não acha melhor a gente ir lá dentro? Nós tínhamos achado de entrar quando comeram os tiros de metralhadora. Era a para a gente ter sido metralhado na hora em que eu cheguei. (BARCELLOS, J. 1994. p 105)*

Com o golpe militar de 64 e a ilegalidade da UNE, o CPC foi extinto, mas sua proposta permaneceu, seus integrantes, ou foram para o Teatro



Oficina, ou retornaram para São Paulo para o teatro de Arena, ou ainda formaram o “Grupo Opinião”. Muitos textos cepecistas se perderam ou foram destruídos pelos próprios cepecistas como forma de fugir da repressão. Caso foi do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, cujos rolos ou foram aprisionados ou destruídos pela própria equipe de produção.

## A identidade nacional no ISEB

### 2.1 - Introdução

Este capítulo trata da produção e articulação dos conceitos de povo, revolução, imperialismo e nação entre intelectuais comprometidos com a transformação social no Brasil do início da primeira metade dos anos sessenta, vinculados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiro.

A importância do ISEB para o CPC da UNE foi ser uma matriz teórica, fornecedor de conceitos que foram chaves para a produção cultural cepecista. Exemplo disso foram as publicações diversas dos “Cadernos do Povo Brasileiro”, escritos pelos isebianos sob encomenda para serem distribuídos pelo CPC, e, também o manifesto cepecista, redigido por Carlos Estevam Martins, isebianos.

Nos anos sessenta, havia certa rivalidade entre intelectuais oriundos de escolas com propósitos diferenciados: de um lado, a escola da Universidade de São Paulo, em um ambiente de desconfiança ao legado getulista, tentando impor seus critérios de classificação e cientificidade, rejeitando o messianismo na ciência, e, de outro lado, os intelectuais cariocas, localizados no centro político do país, que, assumidamente, buscavam produzir conhecimento comprometido com as transformações sociais<sup>1</sup>. Um exemplo do engajamento no Rio de Janeiro é a elaboração da “Ideologia do Desenvolvimento” de caráter nacionalista. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros foi um importante espaço de elaboração e difusão de tal

---

<sup>1</sup> A rivalidade entre paulistas e cariocas é abordada em PECAUT, D. 1989 e MOTA, C. G. 1978.

ideologia. Tratava-se de fazer a sustentação, no plano das ideias, do processo de modernização que o país estava vivendo.

Para que o desenvolvimento econômico pudesse realmente acontecer sem barreiras, na visão da maioria dos isebianos, era necessária uma ideologia<sup>2</sup> desenvolvimentista contraposta à mentalidade arcaica de um Brasil em que o meio rural<sup>3</sup> predominava. No clima do processo de industrialização e urbanização promovido durante o período de 1945 à 1964, tal ideologia era tecida em alguns de seus autores através dos conceitos de povo, revolução, nação e imperialismo. Em cada autor isebiano, a definição de cada um conceito estará relacionada com o engajamento no nacionalismo, se um nacionalismo mais radical como o de Nelson Werneck Sodré ou mais moderado como o de Hélio Jaguaribe. Assim, longe de caracterizar um pensamento monolítico, hegemônico, a Ideologia do Desenvolvimento poderia adquirir sentido diverso conforme seu autor. O que havia em comum era somente a convicção da necessidade de uma ideologia que fosse capaz de promover o desenvolvimento.

Entre os pensadores isebianos, darei destaque a Nelson Werneck Sodré, não só por ser este o representante do pensamento do Partido Comunista Brasileiro, mas também porque considero seu conceito de povo, expresso em *O que é o Povo* (SODRÉ, 1963) chave para entender as propostas políticas dos setores de esquerda, como o CPC<sup>4</sup>, e também para articular uma identidade nacional em torno de uma proposta desenvolvimentista para o país. Entre outros autores, de expressão menor dentro do ISEB, ou que não foram isebianos, mas de interesse para mim, por terem escrito para os “Cadernos do Povo”, estão Franklin de Oliveira, por dar uma visão discordante de Sodré quanto ao conceito de revolução, Eduard

---

<sup>2</sup> Ideologia do Desenvolvimento, para os isebianos, era uma ideologia não ideológica, ou seja, sendo uma ideologia nacionalista, não estava a serviço de uma classe dominante, mas sim da nação. Para Toledo, 1986, o ISEB funcionava como um aparelho ideológico de Estado, mas nem todos os isebianos usaram o termo “Ideologia do Desenvolvimento”, Sodré, por exemplo, entendendo ideologia como um falso pensamento, usava o termo “nacionalismo”.

<sup>3</sup> O Brasil arcaico foi retratado em diversas obras de importantes pensadores, como por exemplo Gilberto Freire, *Casa Grande e Senzala*, de 1932, e Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, de 1936.

<sup>4</sup> Embora o PCB não tivesse uma política cultural, importantes membros do CPC eram filiados do Partido Comunista, como Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar.

Bailiby, Barbosa Lima Sobrinho e Varmireh Chacon, estes três últimos por discutirem a questão do imperialismo.

## **2.2 - As fases do ISEB**

O ISEB foi criado em 14 de junho de 1955, no final do governo de Café Filho, mas conforme Toledo (1997. p203), o embrião desse instituto retoma o governo Vargas. O antecessor do ISEB foi o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política, o IBESP, criado em 1953 e dirigido por Hélio Jaguaribe. Entre outros intelectuais ibespianos estão o nacionalista Nelson Werneck Sodré, e o proveniente do integralismo, Roland Corbisier (Pecaut, 1990, p108). Entre as propostas ibespianas estavam auxiliar uma possível política de planificação econômica e racionalização do Estado.

A sede do IBESP era no escritório de advocacia de Jaguaribe. Os cursos promovidos eram ministrados no Ministério da Educação. Seus integrantes ocupavam cargos públicos no governo de Getúlio Vargas, e, com a morte deste, participaram da campanha de Juscelino Kubitschek (Sodré, 1987). Com um frágil estatuto, no plano jurídico, segundo Toledo (1997), pouco alcance político e intelectual, sua única publicação era a revista *Cadernos de Nosso Tempo*. Essa limitação leva seus integrantes, almejando alcance nacional, a pressionarem o governo para a criação de outra instituição. Assim o então presidente Café Filho, cria, por decreto o ISEB.

Com os mesmos quadros do IBESP, o ISEB, em sua fundação teve como diretor executivo Roland Corbisier. Seus cursos, seminários, conferências, eram dirigidos a um público amplo, desde representantes das forças armadas, do Conselho de Segurança Nacional, Congresso Nacional e ministérios, a estudantes, professores e profissionais liberais. As aulas eram no auditório do Ministério da Educação. Muitos alunos, para poderem frequentar cursos regulares em tempo integral, recebiam bolsas de estudo. Se no início, o público isebiano era professores, em seus últimos tempos, cada vez mais foram estudantes.

Os dois institutos foram criados pelo Ministério da Educação para dar assessoria ao Governo Federal. O ISEB teve em seu Conselho Consultivo, órgão de caráter de orientação, cinco membros, de áreas diversas, indicados pelo Ministério da Educação de Cultura. Entretanto, mesmo prestando serviços ao Estado, graças ao seu Estatuto interno, o ISEB, a partir do governo Juscelino Kubitschek, teve certa autonomia, o tanto que Álvaro Vieira Pinto, por vezes, se manifestará contrário ao que ele entendia ser as políticas entreguistas - desenvolvimento nacional associado ao capital internacional - do governo J. K. (Toledo, 1997. p159). O ISEB experimentou três fases distintas, segundo Toledo (1997): Na primeira fase, de curta duração, havia uma heterogeneidade quanto às posturas teóricas, por vezes até conflitantes (Op. cit. p205 e SODRÉ, 1987). Foram isebianos desse período intelectuais como Gilberto Freyre, Roland Corbisier, Sérgio Buarque de Holanda, Roberto Campos, Pedro Calmon, Sérgio Millet e entre outros de renome, Miguel Reale. Para Toledo (1997, P 206) nessa fase, não havia uma referência comum entre os isebianos que lhes dessem característica, como seria a questão do nacionalismo enquanto motor do desenvolvimento industrial brasileiro em fase posterior.

Até a ascensão de JK, comporiam o ISEB intelectuais de posições até mesmo opostas, desde os nacionalistas, como Álvaro Vieira Pinto, Cândido Mendes, Guerreiro Ramos e Nelson Werneck Sodré, defensores de mudanças sem alteração das forças produtivas, como D. Menezes e T. Cavalcanti, sendo estes últimos antinacionalistas e antiestatistas. Segundo Toledo (1997, p 206), essa fase, pela sua brevidade, teve pouca importância nas fases posteriores do ISEB, quando apenas os nacionalistas permanecem.

A segunda fase corresponde ao período J. K. e o predomínio da ideologia nacional desenvolvimentista. Entretanto, nem mesmo a Ideologia do Desenvolvimento significava a mesma coisa para os autores isebianos. Ela poderia significar tanto o desenvolvimento nacional autônomo, sem necessidade de capital estrangeiro, posição defendida pelos menos vinculados ao Governo, como Nelson Werneck Sodré e Álvaro Vieira Pinto.

Havia também os mais comprometidos com o governo, como Roberto Campos e seu Plano de Metas defendendo o desenvolvimento associado ao capital internacional. Para Sodré, “em essência, tratava-se de acelerar o crescimento da economia brasileira pela generalização das relações capitalistas com interesse do latifúndio e mantida a estrutura agrária tradicional”. (SODRÉ, 1987. p 20) A diferença entre desenvolvimentistas foi responsável por divisões no Interior do ISEB.

Em 1958, Hélio Jaguaribe publica *O nacionalismo na atualidade brasileira*, onde defende privatização de setores como o petroquímico, a contenção da subversão e repressão ao PCB. (Toledo, 1997. p207). Logo vem a reação, Guerreiro Ramos fez campanha para a expulsão de Jaguaribe e Roland Corbisier defende o abandono da reflexão teórica em prol do trabalho militante (Pecaut, D. 1990). A UNE manifestou-se a favor de Ramos e o Ministro da Educação convocou reunião para decidir os rumos do ISEB. Pelo voto de Nelson Werneck Sodré, vence o pluralismo teórico. O Conselho Consultivo é extinto e substituído por um conselho de professores. Hélio Jaguaribe, Roberto Campos e outros que se aproximaram do governo, demitiram-se, e, em seguida, Guerreiro Ramos também se afastou.

Para Sodré, era a passagem do ISEB de entidade científica a entidade política. Pecaut situa este momento como uma nova etapa da instituição. Os isebianos buscam exercer influência maior na sociedade civil, ministrando cursos para sindicatos, militares nacionalistas, estudantes e Ciências Sociais e preparando projetos para a Frente Parlamentar Nacionalista, composta por parlamentares de diversos partidos. O projeto de revolução ganha espaço nos projetos isebianos. Em 1960, contra Jânio Quadros, professores do ISEB trabalham na campanha do Marechal Lott.

Na época da campanha de Lott, Roland Corbisier abandona a presidência do ISEB, iniciando a terceira fase do ISEB com Álvaro Vieira Pinto como presidente. Foi a fase da adesão ao Marxismo, da temática das classes e da militância, em que os isebianos assumem as campanhas das Reformas de Base durante o governo de João Goulart. Outro conceito que

foi constante nesta fase foi o de alienação em Marx e Lukacs. Dos isebianos fundadores, ficaram apenas Sodré e Vieira Pinto. Um processo de radicalização, iniciado com o expurgo de Hélio Jaguaribe e a saída de Guerreiro Ramos (SODRÉ,1987), aproximou professores e estudantes ligados ou simpatizantes do Partido Comunista (PECAUT, D. 1990). Foi nessa fase em que foram escritos e publicados os “Cadernos do Povo Brasileiros”, editados pela Civilização Brasileira para o CPC.

Interessa-me, entre estes cadernos, em especial por fornecer o conceito chave de minha análise da produção cultural cepecista, Quem é o povo brasileiro, de Werneck Sodré(1962). Esse conceito de povo de Sodré, forjado no contexto de um processo de industrialização, para mim, tem a mesma matriz que o conceito de cultura popular elaborado no CPC e expresso no documento “Manifesto do CPC” redigido por Estevam Martins, e, embora não diretamente, na construção de personagens das peças teatrais, no filme “5 vezes favela” e nas letras das canções do disco “O povo Canta”. Outro conceito importante, o de imperialismo, também foi constante na produção cepecista.

A matriz a que me refiro foi a própria Ideologia do Desenvolvimento, em especial das duas ultimas fases do ISEB. Ou seja, embora tenha sido forjada intencionalmente por intelectuais por vezes comprometidos com o governo, como Hélio Jaguaribe ou com um partido, como Nelson Werneck Sodré, a Ideologia do Desenvolvimento foi também um reflexo de um clima de esperanças, impulsionada por uma real transformação nacional, como a urbanização e a industrialização no plano nacional, e, no plano internacional, pela revolução Cubana, por exemplo. Assim, intelectuais, como os isebianos redatores dos Cadernos do povo e artistas, como os cepecistas, acreditavam, como discutiremos mais adiante, no desenvolvimento como processo inevitável. Caberia a eles o papel de condução das transformações.

### 2.3 - A questão da identidade – quem é o povo brasileiro?

Para melhor entender a Ideologia do Desenvolvimento e o engajamento dos intelectuais no processo de transformação social, creio que é necessário entrar na lógica que fundamenta o pensamento da época, entender os fundamentos que orientam determinada forma de pensar<sup>5</sup>. Muitos intelectuais daqueles tempos foram considerados como autoritários em trabalhos da década de oitenta. Marilena Chauí (1984), por exemplo, faz uma dura crítica aos Cadernos do Povo e principalmente ao Manifesto Cepecista por construírem uma imagem de povo de baixo para cima e de tentar impor a este uma cultura embasada em uma visão elitista.

Autores como Nelson Werneck Sodré e Carlos Estevam Martins, assistente de Álvaro Vieira Pinto no ISEB, entendem que o povo necessita do intelectual para libertar-se. Orientados pelo conceito de alienação popular, e por uma visão exterior<sup>6</sup>, falando sobre povo mas encarando-o como se ele fosse um infante que necessita de auxílio do intelectual, tiram-lhe a capacidade de ser agente de seu próprio destino.

Abordar o porque dessa forma de entender o povo, antes de classificar estes autores como autoritários ou populistas, faz necessário levantar uma questão que permite entender a lógica de pensamento da época. E essa questão é uma questão pertinente mesmo nos dias de hoje: quem é o brasileiro?

O fato de sermos de um país colonizado por um reino periférico da Europa, composto de diversas etnias, mas sob o domínio de uma cultura ocidental cristã, cria, para intelectuais empenhados em construir uma nação brasileira, o problema de estabelecer uma identidade em meio a uma diversidade cultural.

---

<sup>5</sup> Uma determinada forma de pensar não é relativa a um pensamento isolado, mas a um sistema de pensamento denominado de ideologia.

<sup>6</sup> ORTIZ, 1999. Renato Ortiz refere-se ao Manifesto do CPC em que Estevam Martins afirma que é papel do intelectual forjar uma cultura para o povo, mas, não há interesse em diálogo, pois falasse sobre e com o povo, mas não se escuta o povo. P 73. No mesmo sentido, Chauí (1984) critica Sodré (1963), que em Quem é o povo brasileiro coloca o intelectual como o condutor nas massas em um processo revolucionário.



Segundo Antônio Cândido e Alfredo Bosi<sup>64</sup>, até a década de vinte do século XX, acreditava-se sermos no futuro, uma nação desenvolvida como as europeias, afinal, possuíamos um território imenso, fruto de um projeto imperial de séculos anteriores. Nossos atrasos, nossos problemas existiam por que éramos ainda um país novo em busca de seu destino. Depois da crise do café, na literatura, a geração de trinta adquire a consciência de que não éramos somente um país novo, com suas promessas de futuro, mas sim um país subdesenvolvido, nossos problemas não eram mais uma “questão de idade” mas de como nos desenvolvemos.

A vontade de superar o subdesenvolvimento leva muitos intelectuais a se comprometerem, a se engajarem para levar o país ao verdadeiro desenvolvimento fazendo uma literatura de denúncia aos problemas sociais. Graciliano Ramos é um exemplo disso, vide *Vidas Secas*, onde mostra as dificuldades de uma família de retirantes que, devido a precariedade de suas condições de sobrevivência na seca nordestina, passam por um processo desumanizador, pisados por todos, desde um soldado ao dono de terras.

O movimento modernista também entra em nova fase nos anos trinta. Se nos anos vinte a questão que unia o movimento modernista era a perspectiva de uma renovação estética, nos anos trinta o movimento se desdobra em duas posturas distintas, um lado direitista ligado a Plínio Salgado e ao integralismo<sup>64</sup>, de outro, simpatizantes do comunismo como Mário de Andrade<sup>65</sup> e o antropofágico Oswald de Andrade.

Nos ensaios, temos uma “Redescoberta do Brasil”(MOTA, 1978) nos anos trinta, com *Casa Grande e Senzala*, em 1933, de Gilberto Freire, *Raízes do Brasil*, em 1936, de Sérgio Buarque de Holanda e *Evolução Política do Brasil*, em 1933, de Caio Prado Júnior. O primeiro, segundo os críticos em geral, mostra, na visão nordestina, um país sensual formado por três raças, em aparente democracia racial na qual todos teriam o legado do branco, do negro e do índio, graças ao calor dos trópicos que teria proporcionado a união destes três povos. O segundo, nos mostraria, na visão do sudeste, o peso do legado lusitano, que espera a abundância de pouco

esforço, com vistas a um paraíso do pouco trabalho. O brasileiro a ser ultrapassado é um herdeiro da colônia portuguesa, em que prevalecem o arcaísmo, as relações pessoais sobrepondo-se as relações profissionais ou políticas e a permanência da política no homem cordial. Caio Prado, de enfoque diferente dos primeiros cuja ênfase era a cultura, inova ao buscar uma interpretação para o Brasil a partir das condições materiais e econômicas. Marxista e também filiado ao PCB como Sodré, a análise não dogmática de Caio Prado teria pouca influência no partido.

A preocupação de se entender o Brasil para poder sair do subdesenvolvimento atravessou os anos trinta atingindo os anos sessenta. Uma das formas era a adesão à Ideologia do Desenvolvimento. O desenvolvimento implicava em saber quais fatores o impediam de realizar-se. Para os mais radicais, o problema era a nossa formação e, entender o nosso atraso significava entender nossa história colonial. Sodré (1973), em Formação histórica do Brasil, cuja primeira edição é de 1962, já apontava ao que Novais mostraria como chave para o entendimento do Antigo Sistema Colonial (NOVAIS, F. 1990): o sentido de nossa colonização era servir a metrópole, e assim, a colônia tornava-se simplesmente objeto. A condição de colônia de exploração teria sua consequência, mesmo libertos de Portugal, continuaríamos presos ao imperialismo, primeiro, ao inglês, depois das grandes guerras ao norte americano.

A independência nada mais havia feito além de transferir a tutela sobre o Brasil para as mãos de capitalistas estrangeiros. Eram eles que passariam a comandar as políticas brasileiras, e, quem comandaria a economia, afinal, continuamos a sermos uma economia voltada para o mercado externo.

E desta colônia voltada para o exterior, que tipo de cultura que aqui se formava? Uma das preocupações que atravessou décadas, vinda do modernismo dos anos vinte, era a superação do legado arcaico, rural e provinciano. Nossa cultura carecia de unidade, heterogênea pelas três “raças”, branca, negra e índia, mas sob a tentativa de homogeneização, seja pela língua, seja pela religião católica. Devido a precariedade da situação

objetiva, as classes dominantes tinham pouco interesse pela cultura, e a que aqui existia, no dizer de Sodré, em *Síntese de História da Cultura Brasileira*,<sup>7</sup> era uma cultura transplantada, jesuítica, “de apego ao dogma e à autoridade, de respeito a tradição escolástica e literária, de repulsa as atividades criadoras...” (Op. cit. p19)A cultura do período colonial avessa as transformações, conservadora, o período colonial, além de ser transplantada, estava longe da realidade local e possuía pouca praticidade para atrair os membros da classe dominante. Os poucos letrados eram missionários, e as poucas escolas, eram de jesuítas. O índio foi o que mais sofreu esse processo de transplantação cultural, pois sob a ação dos missionários, pouco restou de sua cultura.

Para Sodré, uma primeira mudança na configuração da cultura brasileira ocorre quando a dicotomia extremista da composição social, senhores e escravos, é amenizada pelo surgimento da classe média, intermediária entre as classes fundamentais. Essa camada surge entre a população livre da região minerada. O ouro traz uma mudança na produção, amenizando a necessidade de terra. O que passa a importar, nessa região é o ouro. E, com esse minério surgem camadas destinadas ao comércio e um corpo de funcionários públicos. Essa camada intermediária, livre, mas não proprietária, pela primeira vez, segundo Sodré (op. cit., p 27), é maior que a população escrava e é consumidora de cultura.

A cultura dessa fase, desenvolvida nos centros urbanos e impulsionada pela vinda da família real, passa de portuguesa à europeia. Mas, influenciada pela sociedade escravista que despreza o trabalho, principalmente o trabalho manual, a cultura transforma-se somente em distinção social e “tinha por finalidade não o saber, mas o diploma”. (op. cit., p36) Uma formação, em ciências jurídicas, por exemplo, servia tanto como destaque social como iniciava também em diversas outras atividades, como jornalismo, política, magistério e mesmo filosofia. Após a Independência,

---

<sup>7</sup> SODRÉ, 1976. P 4. A primeira edição de *Síntese de História da Cultura Brasileira* data 1970, mas, embora seja um texto posterior ao ISEB, que foi extinto no golpe de 64, não significa nenhuma ruptura com os textos anteriores de Sodré, ao contrário, em consonância, ajuda a cimentar o entendimento a respeito do pensamento de Sodré no momento em questão.

outro destino para esses formados em direito era os cargos públicos devido a ausência de quadros no governo imperial.

Nem mesmo a produção cultural antilusitana chegou a ser uma produção nacional, capaz de fornecer uma identidade nacional. Em termos sociais, isso ocorreu devido ao fato de ser apenas um pequeno círculo de letrados, “camadas cultas ilhadas<sup>8</sup>”, sem público, em meio a uma massa de analfabetos. Outra questão é relativa ao fato de que, como a independência, nossas elites não buscaram criar uma cultura própria, mas, ao tornarem-se antilusitana, acabaram transplantando a cultura europeia.

Para Sodré o autor que inaugura a literatura nacional é José de Alencar, com uma linguagem tipicamente brasileira contraposta a portuguesa, indianista a serviço da construção da identidade nacional a partir de traços da natureza local. Antes mesmo do romantismo, período da literatura em que se insere Alencar, o índio, já era tido como elemento natural de característica nacional. Entretanto, segundo Sodré, ele não conhecia o Brasil senão de leituras, sua idealização do índio está mais próxima dos valores das classes médias e dominantes, recipientes da cultura europeia., que um índio real. (SODRÉ, 1984) Mas, mesmo com modelos importados, Alencar, de forma inédita e original, busca elementos nacionais em sua literatura, iniciando uma nova fase na cultura nacional.

A nova fase é protagonizada novamente pela burguesia. Após a primeira guerra mundial, a burguesia em ascensão necessita da cultura para legitimar-se e atrai a pequena burguesia, de onde recruta sua vanguarda, financiando projetos culturais como a Semana da Arte Moderna. Para Sodré, o modernismo inicia a fase da cultura nacional muito mais pelo que rompe, formalismo e tradição, do que por que constrói.

Situada na fase de urbanização e industrialização proporcionada pela crise internacional do capitalismo e por um mercado interno, a nova fase é dividida em dois momentos distintos, essa nova fase em primeiro momento é marcada por uma incorporação dos intelectuais à política,

---

<sup>8</sup> Expressão de Sodré: Op. cit. P 52.

colocando o conteúdo acima da forma. Mas, na ordem capitalista, tudo vira mercadoria, e o mesmo ocorre com a cultura, que tem um público ampliado com o crescimento e incorporação das camadas médias no mundo letrado. Surge a chamada cultura de massas e, de consumirmos a cultura europeia., passamos a consumir a cultura norte americana.

Assim, na visão de Sodré, não tínhamos uma cultura propriamente nossa, e, o pouco que produzimos era influência de uma cultura exterior. Vivíamos sob o que Sodré denominou de ideologia do colonialismo, e, por meio dessa ideologia, enxergávamos a nós próprios. Tratava-se de uma série de valores, por vezes encobertos por teorias com pretensões científicas que afirmavam a inferioridade dos povos de países colonizados. Eram teorias empiricistas e naturalistas que colocavam o meio, a raça e o clima como determinantes na formação da cultura<sup>9</sup>. Por meio dessa ideologia, acreditou-se na indolência e preguiça do índio e na excessiva sexualidade do negro. Autores como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e mesmo Gilberto Freyre teriam feito suas análises sobre o Brasil pela ótica da ideologia do colonialismo. Buscavam entender Brasil por meio de teorias alienígenas, preconceituosas que tentavam provar nossa inferioridade.

Elaborando uma explicação para o motivo da falta de público, nos anos sessenta, no cinema nacional, Paulo Emílio Sales Gomes (1996) busca uma explicação histórica e cultural. Comparando o Brasil com outros países, como a Índia, conclui que a questão não é somente subdesenvolvimento, mas de formação cultural. A Índia, apesar de subdesenvolvida, não é consumidora de filmes norte-americanos de baixa qualidade, é uma grande produtora de filmes e não tem o mesmo problema que o Brasil tem de não ter um mercado para filmes nacionais. Antes de ser econômica, a diferença entre Brasil e Índia é cultural, lá e em outros países subdesenvolvidos orientais há uma cultura própria e milenar. Segundo Sales Gomes, os filmes indianos, apesar de fazerem parte de uma indústria cultural ocidental, têm referência no povo com cultura

---

<sup>9</sup> Entre os teóricos europeus adeptos destas teorias estão o higienista francês Michael Levy e o historiador inglês H. T. Bucle. Ver SODRÉ, 1984.

milênar, tradicional, embora tenha sido ocupado pela Inglaterra. Nós, ao contrário, não temos uma cultura original uma vez que não somos um país com história milênar.

Que somos nós, então, para Paulo Emílio Sales Gomes? Como em Sodré, o peso do passado colonial se faz presente em nossa identidade:

*“Somos um prolongamento do ocidente (...) nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. (...) A peculiaridade do processo, o fato do ocupante ter criado o ocupado aproximadamente a sua imagem e semelhança, fez desse último o seu semelhante.” (GOMES, 1996. P 89)*

Embora o texto de Sales Gomes possa ser posterior ao ISEB<sup>10</sup>, creio que aponta para um dos dramas de gerações de intelectuais comprometidos com as transformações sociais ou com a elaboração de uma identidade nacional. Como buscar o nacional a partir de uma formação embasada em paradigmas estrangeiros? O brasileiro, no sentido de raiz a partir da ocupação de determinado território, de fato, seria o índio, mas nossa língua e religião são europeias e nossa população, em maior parte, tem origens africanas. O ocupado, no caso o índio, ao contrário do indiano e do árabe, não resistiu à dominação, perdeu seu território para a civilização ocidental cristã. Portanto, a sociedade o que surge no Brasil não tem raízes territoriais, e, embora formada por culturas diversas, esteve sob a dominação de apenas uma.

Roland Corbisier, em seu texto publicado no ISEB, Formação e problema da cultura brasileira, de 1960, como Sodré, tem como ponto chave para a definição da identidade nacional a questão do colonialismo, da alienação do colonizado em relação ao colonizador: “O colonizador é sujeito, ao passo que o colonizado é objeto”. (CORBISIER, 1960. P 28) Éramos colonizados em todos os sentidos, do econômico, com uma produção voltada para fora, e não para nós mesmos, como também culturalmente.

---

<sup>10</sup> Para ORTIZ, 1999, Sales Gomes foi influenciado pelo pensamento isebiano e seu pensamento, por sua vez, vai ao encontro do Cinema Novo, que era uma proposta de “descolonizar” a cultura nacional através do cinema. P 49.

Definindo cultura como um processo histórico de práticas e apropriação de práticas pelo homem, Corbisier afirmaria que nossa cultura era determinada por práticas importadas, e, como não possuíamos autonomia, sendo apenas instrumento da metrópole, não éramos, portanto, capazes de apropriação de práticas de acordo com nós mesmos.

Enquanto colônia, nós éramos marcados pela relação escravo/senhor. Teríamos consciência de nós mesmos apenas com as transformações das relações de produção, ou seja, com o desenvolvimento da indústria e da sua burguesia respectiva.

Em consonância com Sodré, com formas de pensar vinda de fora, “não sabíamos o que éramos, não nos conhecíamos, mas éramos um subproduto, um reflexo da cultura europeia.” (CORBISIER, 1960, p 45), e assim passamos a acreditar na inferioridade do negro, na nossa incapacidade de trabalho regular, no nosso clima como impróprios à civilização superior e a nossa inaptidão à democracia.

Corbisier conclui que não éramos, não tínhamos um “Ser”. Para ele, autores como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Paulo Prado e Plínio Salgado (op cit. p 55) equivocaram-se ao procurarem uma essência que desse uma característica ao brasileiro, a buscarem um:

*“caráter nacional (...) na suposição de que existe um “ser” do Brasil, uma “substância” nacional dada de uma vez por todas, substância essa que seria possível descobrir e caracterizar mediante a enumeração de atributos e qualidades.”(CORBISIER, 1960 p 55).*

Esses autores, portanto, buscaram algo que não existia, que era uma essência do brasileiro. Sem desenvolver a ideia, Corbisier entende que o problema era entender a nação como substância, quando ela é, na verdade, uma função. (op. cit. p 56) O Brasil não era uma substância, mas uma função dentro de um sistema colonial. Funcionávamos para a metrópole, não éramos para nós, e nisso consistia nossa alienação.

O colonialismo, enquanto sistema, era muito mais que uma dominação econômica, mas algo que se instalava no colonizado, algo que lhe

determinava o “ser”, inclusive dominando seu futuro, pois, não sendo dono de si mesmo, não poderia ser dono de seu destino. Assim, a independência política não era suficiente para a libertação cultural, pois, assim como a colônia, no plano econômico, exporta matéria-prima, elementos da natureza, para importar produtos acabados, elementos de cultura, “no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive de produto cultural importado do exterior”. (CORBISIER, 1960 p 69.) Na visão de Corbisier, portanto, nossas práticas culturais, nosso saber, mesmo depois de independentes de Portugal, refletiam realidades que não eram nossas.

Nossa intelectualidade, para Corbisier permanecia ainda sob o signo do colonialismo, pois suas ideias eram estrangeiras. Eruditado, nosso intelectual seria capaz de citar Durkheim, Boas e outros, mas, como sua forma de pensar era importada, não seria capaz de fazer uma sociologia do futebol ou do carnaval. Como não tínhamos uma cultura própria, necessitaríamos de uma ideologia que fosse capaz de nos dar a autoconsciência. Assim, a questão econômica, paralela a questão das ideias, seria solucionada pela emancipação da metrópole, que era o imperialismo.

A crítica que poderia ser feita a estes autores, Sodré e Corbisier, mas que não é meu propósito desenvolver aqui, é que eles, ao voltarem a análise para o passado colonial, no intuito de compreenderem a razão de nosso subdesenvolvimento, deram ênfase maior a relação colônia/metrópole do que a relação dicotômica e tensa entre senhor/escravo. Não perceberam, portanto, que o Brasil se forma não só pela tensão em sua relação com o exterior, mas também com tensões internas. Não que eles não admitissem o conflito de classes, mas, em Corbisier principalmente, os senhores de engenho parecem somente vítimas da dominação deste sistema colonial. Sendo eles, “outros” no território brasileiro, eram também beneficiários do sistema, e, internamente, eram dominantes em uma estrutura social rígida.



## 2.4 - A visão escatológica de História e o messianismo da esquerda

Durante a segunda fase do ISEB, o país vivia no final dos anos cinquenta o processo de substituição de importações que possibilitou que a produção industrial brasileira quadruplicasse dos anos 40 a 1961 (MARANHÃO, R.,1984) e mesmo fosse diversificada. Entretanto, essa diversificação ocorreu devido ao investimento do capital estrangeiro, como é o caso das montadoras de automóveis. Mas o desenvolvimento econômico não significou o desenvolvimento social. Goulart vence com o presidencialismo no plebiscito em 1962 com o apoio de movimentos sociais, como o operário, que exigiam reformas de base do tipo reforma agrária ou tributária. Foi, portanto, nesse clima em que tudo parecia indicar um efetivo desenvolvimento que tanto isebianos como cepecistas acreditaram no papel do intelectual como fomentador de uma nova ideologia que preparasse o caminho para uma nova fase social.

Um dos traços em comum dos isebianos, em consonância com o pensamento de intelectuais e artistas a esquerda desse período é a concepção de história por fases. (TOLEDO, 1986, p 223) Segundo ela, a passagem de uma sociedade arcaica rural para a modernidade industrial era uma questão de etapas de um processo evolutivo. É nessa visão de história por etapas que se inseria o papel do intelectual. Ele seria, para a maioria dos intelectuais de esquerda, uma espécie de guia do povo em sua trajetória de libertação, um pedagogo, consciente de si e de sua condição. E, por isso, assumindo um papel revolucionário frente as massas. Apoiando ou criticando as Reformas de Base, ele deveria levar ao povo a mensagem revolucionária. Daí, portanto, a necessidade de elaboração de uma Ideologia do Desenvolvimento.

A visão de história por fases é herdeira do iluminismo e do positivismo, que tem uma percepção linear do tempo. Antes do advento da era moderna, ou entre civilizações primitivas, predominava a noção do tempo cíclico, que acompanha os fenômenos da natureza, como por exemplo, o

tempo percebido pela época de colheita<sup>11</sup>O desenvolvimento da noção do tempo linear, não mais referente aos fenômenos da natureza, mas mais próximo dos fenômenos sociais ganha impulso e divulgação na passagem para sociedade moderna com o desenvolvimento industrial. É o tempo “desnaturalizado” da fábrica a impor ritmos e periodizações. O tempo passa a ser progressivamente medido, cronometrado, valorizado. Ou seja, o tempo de produção, em uma sociedade que se desenvolve no meio da concorrência e da busca do lucro necessita ser regularizado, uniformizado, e, portanto, mensurável.

O projeto iluminista, influenciado pelas transformações da sociedade, inclusive a própria forma de percepção do tempo, desenvolve a noção de evolução<sup>12</sup>. Augusto Comte aplica à sociedade a ideia de progresso, concebendo a história em fases: teológica, metafísica e científica. Marx, por sua vez, entenderia a sociedade tendente ao socialismo após sucessão de diversas fases relacionadas a modos de produção distintos.

Marxistas dividiriam a história por meios de produção: o modo de produção asiático, da exploração do escravo pelo estado; modo de produção feudal, exploração do servo pelo nobre, e, modo de produção capitalista, do operário pelo burguês. Modos de produção estes entendidos como inevitáveis e, por vezes, invariáveis, culminado no socialismo e comunismo em que não haveria mais exploração.

Segundo Hobsbawm (1998), o marxismo vulgar, entre outros elementos, compreendia que: a história é a história da luta de classes; o papel do indivíduo é acidental. Assim, o desenvolvimento histórico seria determinado pelas leis históricas e por uma “entidade maior” de determinação econômica, que, na origem hegeliana, seria a manifestação do Geist, do Espírito. Como no cristianismo, os acontecimentos se dariam independentes da vontade dos indivíduos, movidos por uma entidade maior, seja pela

---

<sup>11</sup> Sobre as diversas percepções de tempo, Ver: PATTRO, Germano. “A concepção cristã do tempo”. In: RICOEUR, Paul. *As culturas e o tempo*. Petrópolis: Vozes, 1975.

<sup>12</sup> Sobre as transformações da percepção do tempo na passagem do feudalismo ao capitalismo, Ver: HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

vontade divina, seja pelas determinações econômicas que dariam sentido a história.

Para muitos intelectuais brasileiros da década de 60, as concepções de história do marxismo vulgar tiveram forte influência, principalmente para aqueles próximos do Partido Comunista. Mas, mesmo para os que não tinham nenhuma influência do partido, a visão de história com uma finalidade, um sentido, foi influente. Assim, trabalharam com uma noção de processo de desenvolvimento que, aplicada a realidade brasileira da época, implicaria numa evolução de uma sociedade arcaica, rural, para uma sociedade moderna.

Essa visão de história linear teve como exemplo a Ideologia do Desenvolvimento<sup>13</sup>, forjada para preparar e incentivar a sociedade no plano superestrutural para as transformações infraestruturais. Essa ideologia, ou teoria, fazia parte de uma visão de história por etapas, em que fases eram sucedidas quase que inevitável e invariavelmente. A sociedade europeia havia passado por uma etapa feudal, sucedida pela capitalista e aguardando o socialismo.

Nelson Werneck Sodré fora um exemplo de intelectual que entendia a sociedade brasileira dentro desta visão evolucionista, acreditando ter existido uma fase feudal na história brasileira que deveria ser sucedida pelo capitalismo e, por fim, pelo socialismo. Procurar na história do Brasil uma fase feudal correspondia a necessidade de encontrar leis fixas de desenvolvimento histórico em que os acontecimentos encontrariam significação em um futuro. A fase feudal significava afirmar, sendo lei invariável da história, que haveria um capitalismo brasileiro próximo de ser sucedido pelo socialismo, independente da vontade dos indivíduos.

Tentando caracterizar o feudalismo somente pela relação entre proprietário da terra e trabalhador, Sodré, em *Formação...* e em um texto mais recente, publicado em 1990, primeira edição (SODRE, 1973 e 1997),

---

<sup>13</sup> Ver: PECAUT, Daniel. 1990. Um pensador adepto da Teoria do Desenvolvimento, mas longe do marxismo fora Hélio Jaguaribe. Para este, as transformações nacionais, o desenvolvimento, aconteceria pela burguesia nacional aliada com o capital externo, em sua análise, não há espaço para luta de classes.

situaria o feudalismo brasileiro no período de transição do escravismo ao capitalismo, onde escravos alforriados, acabavam transformando suas condições de escravos a servos. O imigrante, sujeito ao latifundiário, também seria uma espécie de servo. Um outro exemplo de feudalismo seria a relação dos índios nas missões com os missionários católicos.

Entendendo a revolução como finalidade da história nacional, Sodré pensava estar vivendo um momento revolucionário, uma revolução burguesa democrática que estaria acontecendo naqueles anos sessenta. Assim, para a ultrapassagem do Brasil feudal, era necessária uma revolução de caráter democrático burguesa, com o povo (intelectuais e massa) aliado a burguesia nacional contra o imperialismo e o latifúndio (SODRE, 1963), estes, os principais responsáveis pelo atraso nacional.

Já Teotônio dos Santos e Franklin de Oliveira (CHAUÍ, 1984) contestavam a ideia de uma burguesia revolucionária. Teotônio via no intelectual um possível traidor do povo por pensar na aliança de classes. Franklin de Oliveira, por sua vez, entende a burguesia nacional como reformista, não revolucionária, e, suas reformas servem mais para atrasar a revolução, contendo o proletariado. Para Franklin, a revolução implica na transgressão da propriedade privada. E isso a burguesia nacional estava longe de realizar, pois interferiria em seus próprios interesses.

Entretanto, as divergências se dão em torno de quem ou como se daria a Revolução. Esta era concebida praticamente como inevitável. A visão de história entre estes pensadores revela-se semelhante, com etapas pontuadas pelos diferentes modos de produção, e, na da espera de um futuro tido como inevitável, o Socialismo. Franklin de Oliveira afirmaria que: “As revoluções socialistas são uma fatalidade incoercível do nosso tempo<sup>14</sup>”, e nosso país deveria passar por uma revolução antifeudal. O papel dos indivíduos, no desenrolar inevitável dos acontecimentos, seria o de apressar as transformações ou de preparar a sociedade para uma nova etapa da sociedade.

---

<sup>14</sup> OLIVEIRA, F. 1963. P 84. Grifo meu.

A espera da Revolução redentora dos povos levava a crença de que o capitalismo estava próximo do fim, inclusive que se vivia sua última fase: Em um dos “Cadernos do Povo” encontra-se a afirmativa: “O Imperialismo é (...) uma lei implacável da História”, (...)“é a última fase do capitalismo”. (BAILBY, Eduard. 1963. p 9 e 17) Indo um pouco mais além, o líder comunista, Luis Carlos Prestes afirmaria: “Ele - o partido - está no poder” ( RIDENTI, Marcelo, 1993. p 149) pouco antes do golpe militar de 64 que colocaria por terra o sonho da tomada do poder das esquerdas.

Entre os movimentos culturais engajados no processo de desenvolvimento e na revolução, de certa forma influenciados pelos pensadores isebianos e suas ideologias desenvolvimentistas, temos então o CPC no Rio de Janeiro e o Teatro de Arena em São Paulo. Estes movimentos pensavam estar contribuindo para o movimento histórico de superação de uma fase.

## **2.5 - O imperialismo e a Revolução Nacional**

Entre os pontos em comum no pensamento dos isebianos da segunda, e principalmente da terceira fase, está a ideia de contradição de classes na sociedade brasileira. Mas, essa contradição, mesmo para os isebianos de inclinação socialista, como Vieira Pinto, não seria, em primeiro momento, entre burgueses e operários, mas entre as chamadas classes produtivas - a burguesia industrial, representantes do desenvolvimento industrial - e as classes improdutivas - os latifundiários representantes da sociedade arcaica.

A divisão básica entre os isebianos desse período era a respeito da questão da oposição nação x antinação. De um lado, a antinação foi vista como os setores que entravavam o desenvolvimento industrial brasileiro, como as classes latifundiárias e mesmo alguns setores da classe proletária quando reivindicavam políticas protecionistas para trabalhos não rentáveis e ainda a pequena burguesia ligada aos setores burocráticos do funcionalismo público. Representantes desta versão foram Hélio Jaguaribe e Guerreiro Ramos. Para esses, o capital internacional poderia

‘metamorfosear-se’ em nacional desde que pudesse promover o desenvolvimento. (TOLEDO, 1997) Esteve ausente nesses autores o conceito de imperialismo.

De outro lado, Nelson Werneck Sodré e Álvaro Vieira Pinto, viam no imperialismo, principalmente norte-americano, junto com as classes latifundiárias improdutivas, o entrave para o desenvolvimento nacional. Mesmo esses autores, mais a esquerda, mais próximos da defesa do socialismo de base marxista, deram pouca atenção a contradição entre burguesia X proletariado. Não que essa contradição não houvesse para esses autores, mas, dentro da visão de história por etapas, ela ainda não tivera seu momento fundamental para transformar a sociedade. Era necessário primeiro desenvolver o capitalismo ainda entravado pelos setores arcaicos e pelo capital internacional. A contradição principal era então entre os países desenvolvidos e os subdesenvolvidos.

Também Bailby e Lima Sobrinho colocam o imperialismo como principal inimigo, não só do desenvolvimento nacional como também das classes trabalhadoras. Para Bailby, estas, “devem concentrar seus esforços nos seguintes três pontos: a luta contra o imperialismo, a luta pelo socialismo e a luta pela paz”. (BAILBY, 1963, p 80) Os inimigos da classe trabalhadora são inimigos externos. Classes trabalhadoras parecem ser vítimas, da mesma forma que classes dominantes urbanas, do imperialismo: “A verdadeira causa da pobreza na América latina resume-se numa só e única palavra: exploração. Exploração da terra pelo latifúndio e pelo imperialismo” Como nos demais autores, latifúndio e imperialismo são aliados: “O imperialismo fortalece o latifúndio”. (Op. cit. p129) As classes urbanas proprietárias dominantes não figuram como exploradoras, nem como associadas ao capital internacional.

Lima Sobrinho (1963) entende o nacionalismo como saída para exploração imperialista. Mas, adverte que nacionalismo não é uma doutrina única podendo ser tanto de extrema direita como de esquerda. O que caracteriza o nacionalismo, nesse autor, é a diversidade de interesses entre grupos humanos de territórios distintos. (LIMA SOBRINHO, 1963. p 10)

Entre nós, a primeira manifestação de nacionalismo foi quando houve a luta contra o invasor holandês. A evolução deste nacionalismo ocorreria com a Revolta de Beckman e a Revolução Pernambucana de 1817, passando de um sentimento “antiholandês” a um sentimento antilusó.

Para esse autor, o problema não é o sistema econômico, mas a relação de dominação e exploração que o imperialismo impõe. A invasão econômica, através de remessa de lucros de multinacionais que ocupam o lugar de empresas nacionais, e da atuação destas em diversas áreas da economia nacional, de café à energia elétrica, tende a transformar-se em dominação política. Mostra disso era o Instituto Brasileiro de Ação Democrática, órgão financiado por empresas norte americanas a fim de influírem na política brasileira.

Tanto Bailby quanto Lima Sobrinho não são claros em seus textos quanto a suas posturas nem em relação ao capitalismo nem em relação às classes populares. É como se, para eles, bastasse transformar as relações internacionais para resolver os problemas internos, e, como se o latifúndio fosse um elemento externo. Bailby, embora colocando como objetivo de luta das classes trabalhadoras o socialismo, não especifica como seria um Brasil socialista. A expressão “classes trabalhadoras”, usada por Bailby, para contrapor ao interesse do latifúndio associado ao imperialismo, não especificado, dá margem a diversas possibilidades de interpretação, uma vez que todos que trabalham, desde o profissional liberal, passando pelo camponês e mesmo o empresário, podendo todos serem considerados como trabalhadores.

Barbosa Lima Sobrinho, por sua vez, parece não acreditar no socialismo como solução para a questão da exploração, mas sim em um capitalismo não monopolista, não dominado pelas multinacionais imperialistas. Ambos autores entendem que existe um interesse nacional, representante das camadas urbanas, abafado pelos interesses do imperialismo. Um interesse nacional que estaria além dos interesses das classes, e, que deveria ser o mesmo, independente do sistema econômico, uma vez que o problema era a exploração entre nações e não entre classes.

O latifúndio, por sua vez, para estes autores, não significava o interesse nacional, era a classe aliada ao imperialismo, pois, era o fator que manteria o interesse nacional submetido ao interesse internacional. Isso porque a permanência do domínio do sistema agrário nacional significava um entrave ao desenvolvimento, mantendo o Brasil como país produtor e exportador de matéria-prima. O latifúndio era assim o herdeiro do sistema colonial.

É em Vieira Pinto que as camadas populares ganham maior destaque, para ele “a Ideologia do Desenvolvimento procedia da consciência das massas trabalhadoras; ou ainda, a Ideologia do Desenvolvimento constituía-se na verdade, no ‘pensamento natural destas’”. (TOLEDO, 1997. p249) Trata-se do encontro dos intelectuais com as massas populares, para, juntos formularem a ‘autêntica’ Ideologia do Desenvolvimento. O intelectual isebiano teria a tarefa de dar um caráter lógico às ideias das massas, organizando-as em teorias, tornando objetivo o que antes eram aspirações subjetivas. E o povo seria então o principal beneficiário do desenvolvimento nacional que levasse em conta suas aspirações.

Dentro da concepção de história por etapas, mesmo para as alas mais radicais entre os esquerdistas, era um processo necessário o desenvolvimento do capitalismo, sem este não seria possível atingir o socialismo. Era necessário, nessa perspectiva, apoiar o governo de Goulart a fim de promover o desenvolvimento capitalista que fosse capaz de gerar a luta de classes que levaria ao socialismo.

Entretanto, tal postura não era homogênea entre os intelectuais da década de sessenta, como vimos anteriormente, autores como Teothônio dos Santos e Franklin de Oliveira discordavam da possibilidade de uma revolução de caráter burguês como fator de transformações estruturais. Esses autores rompem com a visão de revolução pacífica dos demais autores, são contra a chamada “via prussiana” (VIANNA, L. 1996) para o Brasil. A revolução, independente de ser pacífica ou não, para eles, teria que ter como protagonista principal as camadas populares, não o intelectual pequeno burguês ou o industrial capitalista.



Para Franklin de Oliveira, ao contrário de Sodré e outros da linha PC que parecem mostrar a burguesia nacional como vítima do imperialismo, ela “é tão igual a estrangeira que não hesita em associar seus interesses aos do capitalismo alienígena, sem cuidar se essa aliança atende aos interesses do povo brasileiro.” (OLIVEIRA, F. 1963. P 94) Burguesia, portanto, defende interesses burgueses e não interesses operários e identifica seus objetivos com os dos capitalistas internacionais.

A questão do emprego da violência e do sacrifício humano para romper com uma determinada ordem social, e implantar outra, poderia ser um argumento dos adeptos da revolução pacífica mais próxima da reforma. Mas, para Franklin, o problema não está na revolução, que é necessária, mas na contrarrevolução, esta sim, para ele, é violenta.

A via prussiana, para L. W. Vianna (1996), no Brasil, tinha sua origem na Independência, onde era necessário conservar mudando, ou seja, antes que as tensões sociais protagonizadas pelas massas excluídas tomassem proporções perigosas aos interesses das elites econômicas, algumas transformações e concessões seriam realizadas sem que fosse, de fato, transformadas as estruturas de exclusão social e distribuição de privilégios. Nas décadas de 50 e 60, essa política de revolução passiva, para W. Vianna, tinha como expressão o nacional desenvolvimentismo, que, através de uma coalizão nacional popular em busca da modernização, superaria o atraso e o subdesenvolvimento. Esta era uma postura dominante entre as lideranças e elites do período, sendo também parte do programa do PCB.

Sem fazerem referência a transformação social de via prussiana, mas usando o termo revolução passiva, Franklin de Oliveira e Teothônio dos Santos a denunciavam ao contestarem a tese do intelectual e do capitalista industrial nacional como promotores de uma revolução que pudesse levar o país ao socialismo. Para Oliveira, que fora assessor do deputado Leonel Brizola na Guanabara e membro da Frente Parlamentar Civil Militar (BANDEIRA, M. 1983), o problema era o capitalismo, e, as transformações dentro desse sistema não passariam de reformas: “As reformas (em países

capitalistas) não alteraram as relações de produção...” (OLIVEIRA, F. 1963. P 43) Uma Reforma Agrária, por exemplo, não poderia ocorrer pela burguesia nacional, pois, mexendo com a questão da propriedade, seria uma contradição. Esta, só poderia ocorrer com uma revolução camponesa seguida de uma revolução socialista. Nem mesmo a média propriedade agrária seria revolucionária, pois ainda permaneceria propriedade privada.

Franklin de Oliveira, influenciado pela revolução chinesa, vide as inúmeras citações de Mao Tsé Tung em “O que é a revolução brasileira?” representa um pensamento divergente de Sodré em dois aspectos básicos: enquanto que para Sodré o início da revolução brasileira é a revolução de 30, por dois motivos, um, porque, pela primeira vez na história do Brasil, ocorria uma revolta de baixo para cima, da classe média assumindo a ação de um movimento político, e, por outro, colocava a burguesia no poder. Para ele, isso significava uma primeira mudança estrutural vide que até então apenas as classes latifundiárias, associadas ao imperialismo, detinham o controle do Estado.

Para Oliveira, a de trinta era uma reforma que vinha dos movimentos de classe média dos anos vinte. Em sua visão, o marco da revolução brasileira foi a tomada do Forte de Copacabana, em 1922. Outro momento revolucionário foi a Coluna Prestes, de 1924. Entretanto, foram revoluções fracassadas. O tenentismo, segundo ele, foi resultado da década de trinta, quando as classes médias tomam o poder pelo vácuo deixado pelas classes comerciais e rurais. A revolução de trinta, para ele, resultou em uma reforma, pois não produziu nenhuma mudança estrutural. O motivo de estes acontecimentos não atingirem seus propósitos foi o fato de serem protagonizados pela classe média. (OLIVEIRA, F. 1963. p 68) A classe média não é em sua essência revolucionária, sempre aspira ser classe dominante.

Mas, outra diferença importante entre estes dois autores, é o papel que atribuem ao Estado e a burguesia no processo revolucionário rumo ao socialismo. Conforme já vimos, Sodré acredita na revolução passiva, na possibilidade da burguesia nacional de realizar transformações. Oliveira,

por sua vez, pensa que a revolução deve se dar tanto nas vias legais quanto fora delas, na luta revolucionária. (Op. cit. P 65) Para ele, o Estado, a serviço das classes dominantes, o capital monopolista, o capital nacional e o latifúndio funcionam em uma mesma lógica, a da propriedade, e, por isso, estão associados. Sua visão de revolução descarta a necessidade de fase capitalista. Um exemplo era a Revolução Russa, que de feudal passou para socialista. A revolução, no Brasil, deveria assumir o caráter de democrático nacional, mas não no sentido que os demais autores empregavam ao termo nacional. Isso porque uma revolução nacionalista deva visar o desenvolvimento da nação, e isso só ocorrerá quando houver mudanças na estrutura produtivas, pois a estrutura da burguesia é um entrave ao desenvolvimento das forças produtivas que ficam concentradas nas mãos de poucos.

Para Chauí, nos Cadernos do povo as diferenças são embasadas em posições tão estanques que não passam de contraponto. Mas, para mim, embora Franklin de Oliveira possa não ter aprofundado seus argumentos com a devida necessidade teórica, há uma importância em sua posição porque rompe com a postura dominante entre a esquerda da época que era a postura do Partido Comunista.

## 2.6 - As contradições no conceito de povo

O conceito de povo é mais explicitado no ‘Caderno do povo brasileiro - Quem é o povo’, de Nelson Werneck Sodré. Mas, nesse autor, o conceito de povo não se refere a nenhuma ontologia, não estabelece o que é o povo em si, parece em verdade um conceito operacional, aberto, referente mais a uma condição que a um objeto.

Nas palavras do próprio Sodré:

*“... o conceito de povo não pode ser definido senão considerando as condições reais de tempo e lugar.(...) composição dos grupos, camadas ou classes que constituem o povo muda ao longo do tempo, e varia de país em país, de nação em nação.” (SODRÉ, 1962. p 11)*

É um conceito histórico, definido então por condições específicas, em situações históricas definidas. Isso possibilita encontrar ‘povo’ em situações históricas diversas e em sociedades com composição social distintas.

O conceito de povo de Sodré não tem referência a nenhuma classe social específica, o que o define os grupos sociais enquanto povo é “estarem empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive”. (Op. cit., p 15) O ‘povo’ ganha então um papel histórico definido, o de promover mudanças sociais ao desenvolver uma nação. Nação e povo se confundem, pois em Sodré “só é nacional o que é popular”. (Op. cit., p 15) O interesse da Nação é o interesse popular. Todas as classes que se empenham no desenvolvimento nacional, o proletariado, burguesia industrial ou pequena burguesia, nessa perspectiva, seriam populares.

Mas as classes não são homogêneas, tem interesses conflitantes, e, as classes dominantes não defendem o interesse nacional, mas o seu próprio emperrando o desenvolvimento nacional autônomo. Na fase histórica vivida no momento em que foi redigido o texto de Sodré, segundo sua visão e também a de seus contemporâneos intelectuais<sup>15</sup>, o interesse nacional era o desenvolvimento industrial e urbanização. Era a euforia das medidas de substituição das importações associada a visão de uma história por etapas de uma historiografia de um marxismo reducionista e teleológico. Não havia propriamente conflito entre capital trabalho na Ideologia do Desenvolvimento do ISEB, mesmo para os comunistas, pois o diagnóstico era de que se vivia em uma fase de antagonismo entre setores arcaicos e setores progressistas, entre o mundo rural e o mundo urbano. Os setores arcaicos eram os setores ligados ao latifúndio e a alta burguesia associada ao capital imperialista. Os setores progressistas, interessados no desenvolvimento nacional autônomo seriam então o povo:

---

<sup>15</sup> MOTA, C. G., 1978. Trata-se de uma idéia dominante na época de entender a industrialização e urbanização como meios de se superar a condição de subdesenvolvimento.

*“Povo, no Brasil hoje, assim, é o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes alta e média da burguesia que têm seus interesses confundidos com os interesses nacionais e lutam por este.” (SODRÉ, 1963.p 37)*

Somente quando o processo de industrialização estivesse consolidado é que o conflito capital trabalho poderia fluir, e assim a classe burguesa se tornaria a classe dominante defendendo seus próprios interesses, não mais o de toda a nação.

Qual o papel, nesse conceito de povo em Sodré, do intelectual, seria ele povo? Sim, se ele defendesse os interesses nacionais. Mas, dentro da formulação conceito de povo, duas categorias se distinguem, as massas e a vanguarda. “Massa é a parte do povo que tem pouca ou nenhuma consciência de seus próprios interesses, que não foi mobilizada ainda para tal fim<sup>16</sup>”. Massa, como povo, são categorias de análise social um tanto vagas, mas, aqui, massa adquire o caráter de subdivisão de povo. O outro lado é a vanguarda do povo, que tem como tarefa, “consequentemente, educar e dirigir as massas do povo”. (SODRÉ, 1963. p 38) Sodré não explicita quem é essa vanguarda, mas abre espaço para induzir-me a pensar ser vanguarda o intelectual do Partido, muitas vezes portador de um conhecimento formalmente reconhecido e oriundo das camadas médias urbanas da sociedade.

Os intelectuais, como Sodré, que defendiam o nacionalismo e as transformações sociais protagonizadas pela vaga categoria de “povo”, para Francisco Wefort (1970), não perceberam o fenômeno do populismo, que usava o conceito de povo para ocultar os reais conflitos de classe dentro da sociedade brasileira. Lembramos que muitos destes intelectuais fizeram parte dos governos do chamado período de democracia populista. Mesmo o Partido Comunista, ainda que na ilegalidade, sentia-se no poder, vide a já citada frase de Prestes. Para Otávio Ianni (1968), havia um contexto histórico que aprisionava a esquerda daqueles tempos, pois, houve um

---

<sup>16</sup> Trata-se da defesa dos interesses nacionais. Ver Op. cit. p38

universo populista caracterizado pela criação da Consolidação das Leis Trabalhistas, o Partido Trabalhista influenciando no peleguismo sindical e a forte imagem de Getúlio Vargas com sua política de massas.

Assim, o intelectual desenvolvimentista era absorvido pela própria promessa do desenvolvimento promovido pela democracia populista, e, dentro de suas bases legais, não poderia assumir uma defesa de um conceito nítido de classes no lugar de povo, o que implicaria no conceito de luta de classes. O conceito de luta de classes implicaria, por sua vez, com a ruptura do respeito às “regras do jogo” dos desenvolvimentistas.

## **2.7 - Considerações parciais**

Nos discursos dos intelectuais do período entre a morte de Vargas e a queda de Jango, de forma explícita ou implícita, encontramos os conceitos de povo, nação, revolução e imperialismo. Esses conceitos faziam parte de um ideário, nem sempre homogêneo, que refletiam os debates intelectuais da época. A heterogeneidade dava-se principalmente na forma de entender o quê ou como seria a revolução, e, como consequência, quais os agentes da revolução. Para a maioria dos intelectuais de esquerda, o processo revolucionário já havia iniciado, com a burguesia na liderança, desde a revolução de 30, rompendo com o passado arcaico rural. Para outros, como Franklin de Oliveira (1963), a revolução tinha como marco a Coluna Prestes porque esta foi realizada por indivíduos oriundos das classes menos abastadas.

Sodré, autor de *O que é o povo*, incluiria a burguesia nacional como agente da revolução, e, o intelectual de esquerda, que, sendo a vanguarda das massas constituiria parte do povo, como o condutor da revolução. Para a ultrapassagem do Brasil feudal, era necessária uma revolução com aliança de classes, de caráter democrático burguesa, com o povo (intelectuais - a vanguarda revolucionária - e massa) aliado a burguesia nacional contra o imperialismo e o latifúndio.

Entre alguns intelectuais do ISEB como Sodré, o que havia de comum era a certeza de serem o imperialismo, principalmente norte americano, e o latifúndio os inimigos do desenvolvimento nacional. Para alguns, a luta contra o imperialismo significava uma fase da história nacional que antecederia a fase capitalista. Em Sodré, por exemplo, tratava-se de uma parte de um processo já em curso: a revolução democrática. Levar adiante as Reformas de Base era por tanto cumprir uma meta historicamente já determinada.

Por outro lado, Teotônio dos Santos e Franklin de Oliveira (CHAÚÍ, M. 1984), que também haviam escrito nos “Cadernos do Povo”, contestavam a ideia de uma burguesia revolucionária. Teotônio via no intelectual um possível traidor do povo por pensar na aliança de classes. Franklin de Oliveira, por sua vez, entende que a burguesia nacional é reformista, não revolucionária, e, suas reformas servem mais para atrasar a revolução contendo o proletariado. Para Franklin, a revolução implica na transgressão da propriedade privada. E isso a burguesia nacional estava longe de realizar, pois interferiria em seus próprios interesses.

Um intelectual que naquela época admitia a aliança com capital estrangeiro em nome do desenvolvimento foi Hélio Jaguaribe, taxado, por Franklin de Oliveira, de ideólogo do patronato nacional ou ideólogo da burguesia nacional (OLIVEIRA. 1963). Para o primeiro, tratava-se de promover o desenvolvimento que o Brasil, sozinho, não teria condições. Para o segundo, o capital estrangeiro era sinônimo de imperialismo, significando dependência e submissão.

A questão do nacional transcende ao consumo de produtos nacionais ou do consumo da cultura popular nacional, como no caso, o samba, e atinge a questão de como o brasileiro vê a si e sua relação com outro, o dominador. Consumir um produto de uma cultura externa, como o rock, sem raízes nacionais, era entendido pelos intelectuais engajados da época, como uma alienação e uma mostra de como o brasileiro em geral, por ter sido colonizado economicamente, permaneceu colonizado culturalmente.

Promover o desenvolvimento nacional significava também ultrapassar o arcaísmo do domínio político do latifúndio ao mesmo tempo em que correspondia a superar um certo ‘sentimento de inferioridade’ justificador da colonização já enraizado na tradição intelectual brasileira.

Os anos sessenta foram, nesse sentido, anos de revisão, de busca do nacional, de busca, para alguns intelectuais, de um desenvolvimento autônomo, próprio. As formas de defesa do nacional estavam longe de serem hegemônicas, vide as divergências entre Sodré, Jaguaribe e Oliveira. Mas, havia uma tendência dominante entre a esquerda que aparecia como hegemônica, que era a do PC e de Sodré.

Os intelectuais do nacional desenvolvimentismo, ao elaborarem uma Ideologia do Desenvolvimento, parecem que foram vítimas de seus próprios propósitos, pois passaram a acreditar na inevitabilidade do desenvolvimento, e, os mais a esquerda, como Sodré, no advento do socialismo. Influenciados pelo momento desenvolvimentista em que viviam, suas ideias, dentro desse contexto, ajudou-os a não enxergarem direito a realidade em que viviam, pois, além de serem desmentidos por uma ditadura, passados mais de trinta anos, pode-se dizer que o desenvolvimento não ocorreu de forma plena, embora com desenvolvimento na área econômica, estamos longe de sermos um país desenvolvido socialmente.



### 3

## CPC: cinema e canção <sup>1</sup>

Mesmo não sendo objeto central em minha pesquisa, o cinema e a canção produzida pelo CPC não poderiam ficar de fora. Devido a sua importância na história do cinema nacional, o filme *Cinco vezes favela* e sua análise, ainda que breve, tem espaço nesta dissertação. As dificuldades são inúmeras, a começar pela escassez de trabalhos feitos por historiadores sobre a história do cinema nacional. É mais frequente encontrar jornalistas ou literatos a realizarem críticas a respeito de determinado filme. E, entre os poucos historiadores a fazerem trabalhos sobre cinema, em maior parte são a respeito de documentário ou filmes históricos.

Não é o meu caso, neste presente trabalho, não busco no filme uma fonte de história factual, não investigo um documentário e nem um filme com pretensão de retratar uma época. Trata-se de um filme que tem um objetivo diretamente pedagógico, que quer passar uma ideia ou uma preocupação, um questionamento de determinado aspecto da sociedade. Minha fonte, nestes termos, indica, sobretudo uma visão de mundo<sup>2</sup>. *Cinco vezes favela* tem explicitamente uma visão de mundo.

Também a canção não é um tema comum no meio da história, mas o disco *O povo canta* registrou a parte musicada de algumas das peças

---

<sup>1</sup> Neste capítulo foram utilizadas algumas fontes sem referência. Para o filme, utilizei uma cópia em VHS, de uma exibição passada pela emissora da TV Cultura. O filme e a cópia do disco, em cassete, me foram fornecidos por Fernando Peixoto. Em relação às fontes secundárias, para a análise do filme *Cinco vezes favela*, eu usei recortes de jornal, em maioria sem referência a qual jornal ou autor, pertencentes ao Acervo Pessoal de P. F. Gastal, envelope *Cinco Vezes Favela*, localizado no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, SENAC, localizado na Rua Cel. Genúino, 358. Porto Alegre, RS.

<sup>2</sup> Questão já desenvolvida em "Introdução."

cepecistas. Além disso, ele fez parte de um debate que mostraria vigor em um período seguinte: a questão da arte engajada, de protesto versus a inovação estética representada pelo tropicalismo. Como nos filmes, não busco nas canções rupturas estilísticas, mudanças nas formas rítmicas ou mesmo qualidade estética, mas sim ideias contidas nas letras.

Ambos, o filme e o disco, se inserem no conceito de “cultura para o povo”, tema abordado em capítulo anterior. Eram produções de intelectuais, de artistas, que tinham uma mensagem para o que era entendido por povo.

### 3.1 - O cinema

O filme Cinco vezes favela fez parte do Cinema Novo, movimento de cineastas que queriam fazer filmes comprometidos com a questão social e não comercial. Entre os seus integrantes estão Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade. Para Glauber Rocha,

*“onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas de seu tempo, (...) disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo.”* (ROCHA, G. 1980. p17.)

Era a época das chanchadas, da industrialização do fazer artístico em que a produção tinha como objetivo principal a comercialização de seu produto. Nascia, nos anos cinquenta, paralela ao desenvolvimento da sociedade de consumo no Brasil a indústria cultural (ORTIZ, R. 1988) transformando bens culturais em mercadorias. A Atlântida carioca, que havia lançado a fórmula da chanchada, e a Vera Cruz paulista, de vida breve (1950-54), produtoras de cinema, voltadas para o consumo das massas, tentavam realizar grandes produções ao estilo norte-americano.

Segundo Jean-Claude Bernardet<sup>114</sup>, o Cinema Novo inicia-se com curtas-metragens, tendo em “Aruanda”, de Linduarte Noronha, 1960,

como exemplo. Entretanto, *Rio, 40º*, filme de estreia de Nelson Pereira dos Santos, de 1954, marca o encontro de uma geração de cineastas que formariam o Cinema Novo. Proibido pela censura, o primeiro filme brasileiro a colocar em cena uma favela transformou-se em polêmica nacional e estimulou um grupo de jovens universitários cineclubistas a unirem-se em artigos e manifestações para a sua defesa. (ROCHA, G. 1980) Foi através do semanário *O Metropolitano*, órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes, Rio de Janeiro, que estes jovens ganharam voz.

A favela como cenário marca também o início de uma preocupação de caráter tanto estético quanto ideológico. Estético no sentido de mostrar o que o cinema nacional até então não havia mostrado, o lado da realidade social de uma boa parte da população urbana, a favela. Trata-se do que Glauber Rocha denominaria de estética da fome enquanto oposição à “tendência do digestivo (...): filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo, filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens e de objetivo puramente industrial”. (ROCHA, G. 1980b p16) E mostrar a fome era na intenção de causar um mal-estar, uma certa sensação de violência tal como a própria fome proporciona. A violência, causada pela fome, conduziria a uma tentativa de superação da condição de fome, e, nisto, consistia o caráter ideológico da estética da fome.

A década de sessenta inicia com importantes filmes nacionais, com o *Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, *Barravento*, de Glauber Rocha e o curta-metragem *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade, que, lançado um ano antes de *Cinco vezes favela*, integrou como um dos cinco episódios da produção cepecista. Entre os demais filmes de *Cinco vezes favela* estão: ‘Um favelado’, ‘Escola de samba, alegria de viver’, ‘A pedreira de São José Diogo’ e ‘Zé da Cachorra’. O principal ponto em comum dos episódios do filme cepecista é a temática da favela. Todos os cinco procuram retratar os problema dos favelados.

*Couro de gato* tem origem por ocasião da passagem de Joaquim Pedro de Andrade em Paris para cursar o Instituto de Altos Estudos

Cinematográficos<sup>3</sup>. Ele queria levar alguma experiência daqui usa seu o filme ainda inacabado para isso. Seu filme teve o reconhecimento da crítica e foi premiado na categoria de curta metragem no Festival de Oberhausen (Alemanha) e no Festival Latino-americano de Sestri Levante (Itália).

O filme de Joaquim Pedro de Andrade tem trilha sonora de Carlos Lyra com destaque para o samba “Quem quiser encontrar o amor”. No elenco, além de Francisco de Assis, Milton Gonçalves e Cláudio Corrêa, habitantes das favelas de Canta Galo e do Pavão do Rio de Janeiro.

Por sua forma introdutória, uma voz em off, contextualizando o enredo do curta-metragem, em época de carnaval carioca, quando escolas de samba pagam por gatos para fazerem tamborim, proporcionando uma fonte de renda para garotos de rua, Couro de gato foi identificado como “semidocumentário”. Mas foi o próprio diretor quem afirmou tratar-se de uma ficção e não um documentário.

Couro de gato é o mais curto dos episódios. Garotos da favela caçam gatos para vendê-los para as escolas de samba fazerem tamborim. Cenas justapostas, sem muito diálogo. Umas rápidas, outras mais lentas. Um menino em um restaurante ao ar livre, um em uma praça e outro observa uma mulher da alta sociedade com o seu gato de raça. Único garoto a obter sucesso foi esse último.

Em um Pátio de uma casa, a mulher burguesa olha o garoto do lumpemproletariado. Contraste social. De que seria o olhar dela? Piedade ou curiosidade? Seu gatinho é bem melhor tratado que o garoto. Ela o chama para dar-lhe um pouco de comida, mas ele disfarça e rouba o gato. Perseguição, o garoto com suas pernas e a mulher com seu carro e motorista.

Para a mulher rica, tanto o gato quanto o garoto são abstrações. O gato é um objeto decorativo, de raça, faz parte dos adereços da casa. E o menino lhe representa a pobreza. Mas é a pobreza abstrata e romantizada de Chales Chaplin. Menino e gato lhe são imagens ocas, objetos

---

<sup>3</sup> Ver: NEVES, David. E. “Os moleques e os bichanos de Couro de Gato”, em 18 de novembro de 1961: do arquivo pessoal de Paulo F. Gastal.

despersonalizados. A pobreza não lhe diz respeito. Os miseráveis surgem como que por geração espontânea.

Os outros meninos não têm o mesmo sucesso. As histórias se intercalam. O garoto faz seu lanche. Ambos estão com fome. Mas o garoto é solidário e divide seu lanche com o bichano. Momentos de descontração e brincadeiras. Acontece que entre o garoto e a mulher, há uma grande distância que impede que ambos tenham os mesmos sentimentos pelo gato. A miséria esfria as relações e a necessidade de sobrevivência se impõe como uma parede de concreto. Um gato de raça não pode pertencer a um garoto favelado. É lhe imposta a alienação do sentimento. O garoto vende o gato. Para quem tem fome, a urgência é o estômago. Comer é mais importante que amar. O ator que representou o menino bem sucedido não pôde ver a exibição do filme porque foi recolhido a um internato do subúrbio carioca.<sup>4</sup>

A ficção é apenas um reflexo da realidade, é apenas sua representação, e, enquanto representação, é apenas uma ponta de uma realidade complexa.

Couro de Gato foi considerado pela crítica como o melhor episódio de Cinco vezes Favela. O *Jornal do Comércio*<sup>5</sup> o qualificou como exceção. Para a crítica, os demais episódios perderam-se em situações panfletárias e superficiais, personagens estereotipados e enredo maniqueísta.

Protagonistas principais de Couro de Gato, os garotos representam um lado extremo do povo. São eles miseráveis favelados que ajudam na engrenagem de um sistema maior que é o carnaval. É esse sistema que movimenta uma economia informal que emprega garotos de rua e anima a população carente. Outros personagens, como o guarda que segue um dos gatos, o motorista da fútil madame, ou o trabalhador que faz sua refeição, todos representantes do povo, também figuram neste curta-metragem, mas eles aparecem em lances rápidos e complementares.

---

<sup>4</sup> Segundo NEVES, David. 1961.

<sup>5</sup> Ver artigo de 19 de setembro de 1963, p 13, assinado por N. H. Arquivo de P. F. Gastal.

Um favelado trata da história de um desempregado, possivelmente nordestino procurando melhor sorte no sul do país. O personagem precisa arranjar dinheiro para pagar o aluguel do barraco. Procura emprego de operário de obra, mas nada consegue. Sem outra saída, recorre ao ‘malandro’ da vila. Na casa do malandro, acaba aceitando a proposta de participar de um assalto a um ônibus, mas é perseguido por uma multidão e acaba preso.

Muito do que se veria nos filmes de Glauber e de outros cineastas cinenovistas já era encontrado aqui. Cenas lentas, focos em rostos duram mais que durariam em filmes convencionais. Um dos críticos da época o classifica como no estilo de Hitchcock pela narração na forma clássica<sup>119</sup>. Pouco diálogo. Objetivo? Causar no assistente a sensação de angústia em que vive o personagem. Nas cenas mais lentas, o tempo do filme é o tempo que o assistente tem para, não só sentir o drama do personagem como também pensar, refletir sobre ele.

Este curta-metragem inicia Cinco vezes favela e teve direção de Marcos Farias, produção de Leon Hirszman, música de Mario Roch e no elenco, Flávio Migliaccio, Carlos Estevam Martins, Armando Costa, entre outros.

No início do filme, cenas no lixão, crianças catando o que comer. Pessoas competem com cães, gatos e aves a busca de um alimento. Um chapéu para uma garota, mas o chapéu voa com o vento, assim como os sonhos.

Quando o protagonista do filme procura emprego na casa de quem lhe ofereceria ‘um plano’ de assalto, há uma mulher com roupas sedutoras. Serviço e sedução para a venda de um produto. A mulher enquanto objeto, alienada de si mesma, de seus sentimentos e pensamentos é transformada em apenas um corpo para agradar o mundo masculino, para incentivá-lo a consumir.

O sujeito que lhe oferece emprego é um típico malandro, fora da ética do trabalho, está pronto para tirar vantagem até mesmo de um igual socialmente. Sexo, vida boa e com pouco esforço preenchem a vida daquele que quer sobreviver sem trabalho. Ele representa o exemplo à não ser seguido, pois é a negação da solidariedade.

Há uma cena que merece registro. Após ser abandonado pelos seus companheiros de assalto, o ‘favelado’ é perseguido por uma multidão. Durante a perseguição, uma garota derruba um ramallete. As flores no chão. Passos apressados. Pétalas amassadas pelo peso da violência, não só física como social. A cena não é tão óbvia como poderia parecer a primeira vista. O que vão com as flores, esperanças de dias melhores? A possibilidade de sensibilidade humana ante uma sociedade regida por uma lógica de lucro? A diferença social distancia o perseguido da bela mulher que trazia o ramallete derrubado pelo desemprego.

O protagonista ingênuo e levado pelas necessidades econômicas a atividades ilícitas, representa a parcela do povo que compõe o exército de trabalhadores de reserva.

Outras questões também podem ser levantadas. Porque a massa persegue um indivíduo com tanta fúria, se ele pode ser, em termos sociais, um igual? Talvez por que não queiram pensar no que ele significa, uma possibilidade para cada um, como se o eliminando fosse eliminado também o perigo de estarem em condições iguais.

De certa forma, o curta congrega a dicotomia da linguagem com a do conteúdo. Ao alternar imagens da favela e da burguesia, há um rompimento da unidade social na dicotomia das classes. Os retratos de classes distintas

De Leon Hirszman, *A Pedreira de São Diego* tem no elenco Glauce Rocha, Francisco de Assis, Procópio Mariano e Joel Martins. Montagem de Nelson Pereira dos Santos.

Em *A Pedreira* operários se recusam a explodir rochas que dão sustentação a uma vila, onde muitos deles moram. O episódio quer mostrar que a união e solidariedade entre operários podem vencer obstáculos. O barulho do som das explosões, junto os ruídos da máquina de quebrar pedras, parece abafar o som da voz humana. Mas a necessidade em comum leva a uma ação em conjunto, a união de indivíduos, operários e habitantes da vila, no mesmo estado de miséria, juntos para vencer os obstáculos.

Ainda que de forma pouco desenvolvida, em *A Pedreira*, há o confronto entre o capital e o trabalho. Para o capital, não importa se os operários também moram na favela a ser desmoronada, também não importa se fizerem greve, pois podem ser despedidos, o que importa para ele é somente continuar a produzir em tempo determinado. Para o trabalhador, ao contrário, o que importa são suas relações pessoais, suas subjetividades, sua vivência e sobrevivência na favela, seus amores e seu descanso. Enquanto o capital e o capitalista são desumanos, trabalhadores e favelados são solidários e sentimentais.

Na hora da explosão que poderia provocar o desmoronamento da favela, operários e favelados e se unem para intimidar o patrão em seu intento. Um operário escala o morro para avisar os favelados da explosão que poderia derrubar os barracos. O contato entre eles ocorre por meio de um amoroso encontro no alto do morro por um operário e uma jovem lavadeira.

Hora da explosão. Todos os favelados unidos em torno do morro. Cenas de rostos, confronto e ansiedade. Como enfrentar tanta gente? Muitos negros com instrumentos de trabalho com enxadas ou varas que parecem lanças lembrando a resistência ao escravismo nos quilombos.

A visão do operariado, aqui, é um tanto romantizada, ao fim, são todos solidários, tendo uma condição em comum como fator de identidade. *A Pedreira...*, último curta-metragem, tem um desfecho otimista para os trabalhadores, que, unidos, vencem o patrão.

*Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, contou com a participação de Vera Santana, Paulo Henrique Amorim e habitantes da favela do Borel.

Neste filme de Miguel Borges, sem terem onde morar, uma família de favelados procura um barraco que havia sido um depósito do grileiro. Mas, ameaçados de despejo se permanecerem, recebem “proteção” de *Zé da Cachorra*, personagem principal do episódio.



A figura de Zé da Cachorra, forte, decidida e mandante, foi acusada de stalinista pelo crítico Maurício Leite<sup>6</sup>. Zé decide quem mora ou não na favela. É um líder popular, um resistente a acordos com a burguesia, capaz de engajar-se e liderar um processo de transformação social porque acredita que a satisfação das necessidades básicas é mais importante do que respeitar a propriedade burguesa. Figura exemplo para as massas, na intenção do filme, ele não acredita nas propostas do grileiro.

Entre o favelado e seu oposto, um intermediário. Um político jovem, denominado de doutor, negocia a saída da família invasora entre favelados e o grileiro. Representando uma pequena burguesia, ele cumpre favores ao grileiro em troca de apoio político para eleger-se a um cargo político. Urbano, de origem social duvidosa, teve uma ascendência econômica por meio dos estudos. Embora possa estar mais próximo dos favelados em relação a sua condição socioeconômica, seus interesses são os da burguesia. Como membro da “classe média”, almeja ser um burguês, sendo, desta forma, um traidor do povo.

Zé é contraposto ao grileiro, figura representando a burguesia em sua cômoda poltrona. Na ausência de sua esposa, realiza, junto com seu filho, festinhas de orgias com prostitutas que dançam uma canção que toca em uma vitrola enquanto o ‘patriarca’ recebe uma comissão de favelados. O grileiro, urbano, parece mais um mercador ou aristocrata do que propriamente um capitalista. A figura do personagem não remete a alguém envolvido no setor produtivo, mas sim a um especulador imobiliário que gosta de orgias proporcionadas, não pelo seu trabalho, mas pela abundância de seus bens. Como um senhor feudal ou um senhor de engenho, vive submerso em imoralidades, suas ilicitudes impunes.

De Cacá Diegues, que havia dirigido o jornal O Metropolitano, Escola de Samba Alegria de Viver, tem no elenco Oduvaldo Vianna Filho, Maria das Graças e os integrantes da Escola de Samba Unidos do Cabuçú.

---

<sup>6</sup> Ver arquivo de P. F. Gastal. Artigo: Quem é o vilão cinema cinco vezes favela. Em 8 de dezembro de 1962.

A história é de um sambista alienado, mais preocupado com sua escola de samba, sua fantasia de carnaval do que de sua condição social. O personagem é contraposto a sua companheira, trabalhadora operária que é sindicalizada e militante.

Uma pequena escola de samba ganha o desfile da “Praça 11”, e prepara-se para o desfile na Avenida junto com as grandes escolas carioca. É a partir deste ponto que o episódio problematiza o carnaval. O protagonista principal e seus companheiros de carnaval misturam suas questões pessoais com as questões financeiras de sua escola de samba. Desta forma, a festa e a diversão acabam diluindo os problemas sociais da favela.

Ao final, após decepções com as possibilidades de desfilar no carnaval, devido à dificuldade financeira em conseguir fantasias, e convencido pela mulher, o personagem resolve mudar de atitudes e preocupar-se mais com as suas questões socioeconômicas. Para Bernardet, o problema do filme, em relação ao personagem, que é “ele sozinho, na sua cabeça, que decide mudar de atitude, sem intervenção do grupo ao qual pertence... (...) Trata-se da transformação da consciência numa realidade estática”. (BERNARDET, 1968) Neste sentido, o filme de Diegues torna-se inoperante, esperando transformações individuais como se estas pudessem transformar a sociedade independente da transformação do conjunto das classes. Porém, contrariando a leitura de Bernardet, o papel da esposa do personagem é mostrar a possibilidade do exemplo, uma atitude exemplar de engajamento pode tornar-se um modelo a ser seguido. A sua visão política não é resultado de sua experiência individual, mas, enquanto sindicalizada, expressa um coletivo. E é desta forma que consegue influenciar o marido. Assim, temos nesse curta de Diegues um contraponto entre uma postura individualista e alienante, e uma postura politizada, fruto da experiência em um movimento social de trabalhadores.

Em todos os episódios, o ritmo da música de fundo acompanha o ritmo das cenas, ao som de samba ou batucadas. O filme Cinco vezes favela, de forma mais clara que o manifesto, associa o povo às camadas subalternas, em condições precárias de sobrevivência e a põe em confronto

com uma burguesia. Esse confronto entre povo e burguesia é mais claro em *A Pedreira* que antagoniza operariado e burguesia ligada a construção civil. Em *Couro de Gato*, o confronto se dá também no estilo de vida, o gato branco da garota significa futilidade da burguesia, seu luxo vaidoso que se contrapõe a miséria do garoto favelado.

### 3.2 - A canção contra o Imperialismo:

O disco cepecista *O Povo Canta* é um representante do que se denominou de canção de protesto. A canção de protesto era aquela que buscava colocar como temáticas de suas letras questões que refletissem problemas de ordem política ou social.

No Brasil, ela tem origem nos anos 50, quando o processo de urbanização e industrialização cria uma classe média estudantil carioca que se concentra na zona sul do Rio de Janeiro. Ao norte, o povo. Na visão radical de Ramos Tinhorão, a separação geográfica cria uma separação cultural. (TINHORÃO, 1974) Surge a bossa-nova, um samba sem origens populares, sem ritmo próprio para dança e com fundo clássico. Para fazer parte do projeto de desenvolvimento, esse ‘samba’ almeja tornar-se ‘tipo exportação’ ao incorporar elementos do jazz americano.

No seu início a bossa nova não tem uma definição precisa quanto ao ritmo, muito incorporando o estilo norte americano. Dick Farney, por exemplo, tinha como modelo Frank Sinatra. É João Gilberto, por volta de 1956 que criou um ritmo novo, incorporando acordes compactos e improvisados, com notas (as dissonantes) e cantando desafinado. Uma inovação para uma época acostumada com vozes fortes como a de Chico Alves ou Sílvio Caldas.

Não conseguindo o tão sonhado mercado internacional e tão distante da linguagem popular, uma parte dos bossa-novistas volta-se para o popular. A década de 60 desperta, com o desemprego, nessa vertente a preocupação com a realidade social. A bossa-nova metamorfoseia-se em um tipo de canção que ficou conhecida como “de protesto”. Temas líricos

como barquinhos, folhas de papel amores perdidos e dores de cotovelo foram abandonados. Alguns de seus compositores fizeram parte do CPC, como Carlos Lyra, Capinam e Geraldo Vandré.

Junto com Francisco de Assis, Carlos Lyra compôs para O povo canta, a canção Subdesenvolvido, interpretada pelo conjunto do CPC, irônica e debochada, critica o desenvolvimento nacional financiado pelo capital internacional. Entre as quatro canções do ‘long-play’, essa é a que melhor expressa o pensamento de esquerda a respeito do imperialismo. Essa canção busca até mesmo uma origem histórica para a condição brasileira de subdesenvolvimento.

O mito do Brasil proporcionalmente grande em extensão e riqueza é criticado:

*“Rodeada de flores  
onde a brisa fala amores  
corri para as bandas do sul  
de baixo de céu de anil,  
encontrarei um gigante bem alto  
Santa Cruz, hoje Brasil  
Mas um dia o gigante despertou  
deixou de ser um gigante adormecido.  
E dele um anão se levantou.  
Era um país subdesenvolvido, subdesenvolvido.  
Subdesenvolvido.”*

A consciência do subdesenvolvimento não permitia mais pensar em um grande país do futuro. O grande país prometido do final do século anterior ao desenvolvimentismo de J. K. já havia perdido seu prazo de validade. Como um anão, o Brasil não cresceu, não desenvolveu suas potencialidades. O tamanho pequeno não era mais pela idade, não mais pertencíamos a um país novo e sim a um país que não se desenvolvera.

A independência do Brasil como acontecimento heroico é questionada em dois aspectos: o problema do empréstimo feito pelo Império à Inglaterra para a indenização a Portugal, e a participação popular nos benefícios da independência. O rompimento com Portugal não trouxe

melhoras para a população pobre ou escava. O que aconteceu, na visão da canção, foi o fortalecimento do “latifúndio nacional”, estes sim, novos donos da jovem nação:

*“E passado o período colonial  
O país passou a ser um bom quintal  
E depois de dada a conta a Portugal,  
instalou-se o latifúndio nacional.  
Então o bravo povo brasileiro  
no perigo de guerras e forçado  
mais que prometia a força humana  
plantou fome, colheu baderna.  
Bravo esforço do povo brasileiro  
mandou vir capital lá do estrangeiro.  
Subdesenvolvido.”*

O início de nosso desenvolvimento industrial é visto com desconfiança, pois vem atrelado ao capital internacional, principalmente ao inglês. O preço desse processo de industrialização é o esvaziamento das riquezas nacionais, através da remessa de lucros que, em retrospectiva histórica, retoma a época da mineração, quando, pelo ‘Tratado de panos e vinhos’, Portugal pagava suas dívidas com a Inglaterra com o ouro brasileiro:

*“As nações do mundo para cá mandaram os seus capitais tão desinteressados.  
- As nações, coitadas, queriam ajudar, não é?  
Aquele ilha velha não roubou ninguém  
País de pouca terra só nos fez um bem, um Big Bem.  
- Nos deu luz, ah. Tirou o ouro, oh,  
nos deu trem.  
- Mas levou o nosso tesouro.  
Subdesenvolvido (várias vezes).”*

A América para os americanos. Os Estados Unidos da América assumem o papel vago, deixado pela Inglaterra, de ‘tutelador’ das economias internacionais. O financiamento do desenvolvimento brasileiro passa a depender do capital norte americano, mas esse desenvolvimento tem seu

preço, a dependência, pois toda a produção interna brasileira é prescrita pelo capital estrangeiro:

*“Mas a época houve  
Em que se acabaram os tempos duros e sofridos  
pois aqui chegaram os capitais dos países amigos.  
País amigo. Amigo do subdesenvolvido.  
E nossos amigos americanos com muita fé  
nos deram dinheiro  
e nós plantamos  
só café, só café.”*

Embora com potencial de produção diversificada em todos os setores, submetidos ao capital internacional, limitávamos nossa economia a monocultura do café, semelhante ao período colonial quando produzíamos cana-de-açúcar. Submetíamo-nos a ideia vinda de fora de que deveríamos ser um país produtor de produtos primários, e esta era a nossa vocação:

*“É uma terra em que se plantando tudo dá  
pode plantar o que quiser.  
Mas eles resolveram  
que nós só deveríamos plantar só café.  
Começaram a nos vender e nos comprar (...).”*

Enquanto exportávamos nossa riqueza e seus produtos essenciais, comprávamos supérfluos, restos do processo industrial:

*“Só mandaram o que sobrou de lá  
(...) matéria plástica, coisa elástica  
medida drástica.  
(...) ar refrigerado chiclete bola e coca cola.”*

Nem mesmo o aspecto cultural é poupado, música, dança e formas de pensar importados, nessa canção, fazem parte do colonialismo em plano mais amplo, tornando a dominação mais que econômica atingindo também na forma de ser e agir:

*“(...) O povo brasileiro tem personalidade,  
 não se impressiona com facilidade,  
 embora pense como americano,  
 embora dance como americano  
 embora cante como americano.”*

Embora a cultura importada imponha um determinado padrão de consumo, a correspondência entre a cópia dos padrões de vida dos americanos não é perfeita, pois há a condicionante econômica que cria as diferenças. Aqui, a fome, o trabalho e a miséria contrastam com o padrão de consumo norte americano. Assim, o parâmetro de consumo copiado até na cultura, na forma de pensar, em desacordo com a realidade nacional, cria uma consciência alienada:

*“O povo brasileiro  
 embora pense, dance e cante como americano.  
 não come como americano,  
 não bebe como americano,  
 vive menos sofre mais,  
 pois os brasileiros diferem dos demais  
 o brasileiro tem personalidade,  
 tem personalidade sem igual  
 porém, subdesenvolvida.  
 Subdesenvolvida essa é que é a vida nacional.”*

Seria interessante, para um trabalho futuro, investigar a possível ligação dessa canção com a elaboração da então incipiente “teoria da dependência”, uma vez que a letra, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, questiona o desenvolvimento industrial dependente do capital internacional fazendo com que o país, embora industrializado, não consiga tornar-se desenvolvido.

Em João da Silva, um samba-canção de Billy Branco, com refrão de Nora Ney uma crítica ao nacionalista de discurso, possivelmente pequeno burguês, e que está submerso em um mundo de consumo:

*“João da Silva, cidadão sem compromisso*

*não manja disso que o francês chama l'argent pagando royalties, dinheiro disfarçado.”*

Politicamente correto, por não se envolver com política, João da Silva, tal como o analfabeto político brechtiano, não sente que sua apatia tem um custo monetário extra via formas indiretas:

*“É tapeado desde às 5 horas da manhã  
com Palmolive ao chuveiro da Combate.  
Usa Colgate, faz a barba com Gillete, põe Água Velva.  
Paga royalties da fome: do leite em pó com Nescafé.  
Movido a Esso vai em frente pro batente.  
Elevador Otis e outros sobe e desce.”*

Sem perceber, tudo que consome são presenças do imperialismo, seu dia a dia é marcado por produtos responsáveis pelo atraso industrial nacional. O imperialismo do capital internacional na canção é onipresente:

*“Ele é nacionalista, de um modo diferente.  
pois toma rum coca cola. e tudo esquece.  
Vai com madame ver um bom cinema country”*

O consumismo de João da Silva, trabalhador de bom padrão de vida, não corresponde com a realidade do seu país. Do vestuário ao descanso, tudo alimenta o imperialismo. A coca cola., nesse período tornava-se símbolo de imperialismo, de remessa de divisas ao exterior por meio de royalties<sup>7</sup>. Tal como na canção anterior, o imperialismo também interfere na cultura através do próprio hábito de tomar coca cola. e ver filmes que nada tenha de referência a realidade nacional:

*“Ela usa nylon, ele cashemir inglesa  
Toma whisky em vez de chopp.  
Paga royalties dormindo  
Quando esquece a luz acesa.”*

---

<sup>7</sup> Um exemplo de como as vanguardas criticavam o consumo de coca-cola é uma poesia concreta de Hernaldo de Campos, que associa esse produto a cloaca e caco. Ver HOLLANDA, H. 1992. p 40.



*diz que não gosta de samba e acha o rock uma beleza.”*

Em Trilhãozinho, de Carlos Lyra de Francisco de Assis, solos de Carlinhos Castilhos e Eduardo Barbosa, uma crítica aos empréstimos feitos aos bancos americanos para financiamento de nossa industrialização. Entretanto, em alguns momentos, a canção é um pouco dúbia quanto a ser ou não uma questão de recursos o desenvolvimento nacional.

*“Trilhãozinho, uúu...  
Se eu tivesse um trilhãozinho  
Meu país mais felizinho ia ser  
Eu sei, feliz não sou.”*

A infelicidade do sujeito que inicia a canção, indivíduo de classe indeterminada, remete a ideia do desenvolvimento econômico como fator atenuador dos problemas sociais vividos pelo Brasil, como se o florescimento econômico, associado ao desenvolvimento industrial autônomo pudesse trazer a felicidade geral da nação. O país é assim personificado, ganha uma homogeneidade porque seu desenvolvimento beneficiaria a todos:

*“Ai meu deus que sonho lindo  
O país evoluindo  
ia ser tão bom  
Trilhãozinho resolvendo  
O país desenvolvendo  
Ia ser tão bom.”*

O grande inimigo é novamente o imperialismo norte-americano que, em troca de nosso financiamento, quer ser mentor de nosso desenvolvimento para poder exercer controle:

*“ - Em lugar de trilhãozinho o melhor é tostãozinho  
O seu país precisa de instrução.  
Trilhãozinha bonitinha não servir pro seu nação,  
mas eu ter aqui uma outra sugestão*

*duzentos um, duzentos e dois...  
depois duzentos de dez  
e assim por diante instruçãozinha.*

Financiados pelos norte-americanos, desenvolveríamos nosso país de forma a mantermos nossa dependência. O mecanismo da dependência é sustentado pela alienação da nação submetida e pela relação de exportação/importação garantindo a nação imperialista o domínio tecnológico:

*“... importação, alienação, é moderação  
para um dia como o meu o seu país desenvolveu  
então você poder ter o seu trilhão:  
duzentos e quatro... duzentos e dez...  
Então vocês poder ter o eu trilhão.”*

Como em a Pedreira, a canção de Raphael de Carvalho, Grileiro vai, Pedra vem, opõe o povo, moradores de barracos de uma vila, ao Grileiro. Ambos disputando um mesmo espaço, um, o povo, para suas necessidades de moradia, outro, para suas ganâncias de lucro.

*“O grileiro vem, pedra vai  
De cima deste morro ninguém sai  
Construí meu barraco de madeira em cima deste morro  
Para morar.”*

O “povo do morro”, que depositou horas trabalho na construção de moradia está disposto a defender a sua permanência. Solidários entre si, pelo trabalho e pela condição, resistem a ordem do grileiro e estão prontos para um enfrentamento:

*“Vem um tal de grileiro de rasteira vem querer meu lugar  
Mas se grileiro vem...  
Ao grileiro nós vamos resistir  
Todo o povo daqui vai descer  
E uma ordem geral vai partir,  
que é botar o grileiro pra correr  
O grileiro vem...”*

Zé da Silva é um homem livre, de Geni Marcondes e Augusto Boal, interpretada pelo conjunto do CPC, com solo de Carlinhos Castilhos, questiona a ideia de liberdade do cidadão, que, se legalmente é livre, tem a possibilidade de realização de seus desejos e necessidades primárias limitadas pelo condicionante econômico:

*“Zé da Silva:  
-Passo a vida trabalhando  
Dando duro no batente  
A comer de vez em quando  
Isso é vida minha gente  
Se ser livre é passar fome,  
Não quero ser livre não.”*

A sociedade insiste em vender uma mentira capaz de fazer com que os indivíduos aceitem pacificamente as diferenças sociais. É por este princípio que a sociedade mantém-se organizada e a propriedade protegida. O discurso da liberdade é apenas retórico. No período anterior ao CPC, no governo J. K, para o discurso oficial a liberdade era permitida desde que fosse mantida a ordem social cristã: (CARDOSO, M. 1978):

*“Coro:  
Zé da Silva é um homem livre  
O quê, o quê, o quê...  
Zé da Silva é um homem livre  
O que ele vai fazer?  
Zé da Silva:  
Pro patrão pedi aumento  
Só levei um pontapé  
Sem dinheiro e sem vintém.”*

A relação entre capital trabalho não pode ser harmoniosa, pois o capital não está interessado nas necessidades do trabalhador. Zé da Silva, como exemplo, pede aumento para seu patrão e é despedido. Ao capital interessa apenas que Zé da Silva seja produtivo.

*“E agora seu José  
Se ser livre é passar fome,  
Não quero ser livre não.  
Coro:  
Zé da Silva...”*

Tal como Carlitos em Tempos Modernos, Zé da Silva pensa em ir para a cadeia, viver do Estado, como forma de sobreviver. Mas, assim como o capital, o Estado também não está interessado em manter Zé da Silva, que é apenas um popular sem nenhum perigo aparente para a ordem estabelecida:

*“Zé da Silva:  
No xadrez não me quiseram  
Passe fome lá pra fora  
Se estou livre, estou faminto  
Com a barriga dando hora  
Sem comida, a liberdade é mentira, não é verdade.  
Coro:  
Zé da Silva...  
Zé da Silva:  
O Quê?  
Coro:  
É livre, é livre, é livre, é livre  
Zé da Silva:  
Aqui, caça níquel<sup>8</sup>”*

Ao contrário de João da Silva, Zé da Silva é um popular, eles não têm os mesmos padrões de consumo, mas ambos são Silva, brasileiros, comuns, anônimos. Ambos submetidos a uma falsa liberdade, um, o primeiro, limitado por suas concretas condições econômicas. É legalmente livre, dentro da democracia, mas não o é economicamente, pois não tem

---

<sup>8</sup> BOAL, 1986, pp 63-64. No texto de Boal, ao invés de “- Aqui, caça níquel”, consta: - Está, eu sou livre. Essa pequena variação muda o sentido da canção em relação ao texto impresso. No primeiro caso, Zé da Silva, indignado, não sucumbe ao sistema ao não acreditar em sua liberdade. Já no texto, conforme o desenrolar da peça, a postura de Zé é mais apática.

liberdade de superar sua fome. O segundo, pensa ser livre, mas, submerso em padrões de consumo estrangeiros, não se percebe enquanto dominado por esses mesmos padrões e pensa ser um nacionalista enquanto até mesmo sua personalidade é importada, pois ela, e sua consciência política, são subdesenvolvidas.

Na canção cepecista, Zé da Silva, popular trabalhador, não aceita ser nominalmente livre, pois todos digam ser ele livre, sente que de fato, não tem liberdade de saciar sua fome.

Nesse disco, O povo canta, o CPC inovou a música popular ao realizar composições coletivas. Mas, ao contrário do título, não é o povo que canta, mas o compositor, intelectualizado, que se coloca no papel de intérprete do povo. (BERLINK, M. 1984)

### 3.3 - Considerações parciais sobre o presente capítulo:

Enquanto a temática básica de Cinco vezes favela é a própria favela, o disco aborda a relação imperialista entre Brasil e Estados Unidos. O povo no filme cepecista é representado apenas por um segmento: o habitante da favela do morro. Para Bernardet os favelados, no filme:

*“são cortados da vida urbana, da vida de consumo (...) a população da favela é reduzida ao lumpemproletariado e a burguesia a uma massa inativa que se limita a usufruir seus bens”.* (BERNARDET. 1968. p 17)

Para este autor, a dicotomia entre favelados e burgueses que poderia desencadear um debate sociológico encerra-se a questões morais condenando a figura da burguesia a uma imoralidade antes de entender seu papel na sociedade.

Bernardet acusa Cinco vezes favela de não conseguir ser um filme realista porque os personagens estereotipados não correspondem à realidade, mas é preciso lembrar que antes de querer mostrar uma realidade tal como ela é, a produção cultural cepecista tinha finalidade didática. No próprio relatório de atividades do CPC encontramos a declaração de ser

Cinco vezes favela um filme de “mensagem”. (BARCELLOS, 1994. p 43) É pela lógica da pretensão de mudar a realidade social através da ação cultural que devemos entender o filme do CPC da UNE. Os personagens não possuem nome próprio, exceto Zé da Cachorra, antes de se referirem a personagens da vida real, são construções genéricas e exemplares no sentido de mostrar possibilidades de caminhos para problemas enfrentados pelo povo da favela.

De diretores diferentes, Cinco vezes favela representa cinco formas diferentes de ver a vida na favela. Um favelado encara o problema do desempregado empurrado para a marginalidade. É a questão da degradação física do ser humano que dá argumento ao curta-metragem. Aqui, pela fome, entre os favelados a alienação<sup>9</sup> é mais que uma questão ideológica; é a questão da animalização de pessoas que disputam alimentos com urubus em um lixão.

Escola de samba, alegria de viver e Couro de gato trazem para cena o carnaval, mas de enfoque diverso. Enquanto o primeiro discute a alienação em torno de uma festa que tem raiz popular, o segundo, mostrando contraste entre segmentos sociais diversos aborda como esta festa pode gerar subsistência a meninos de rua.

Zé da cachorra e A pedreira de São Diego abordam o antagonismo da relação de grupos sociais com interesses conflitantes, no primeiro curta-metragem, favelados e grileiro, no segundo, operários e grileiros. Mas a solução encontrada para o problema é distinta nos dois filmes. Embora ambos admitam o conflito entre capital trabalho, a solução, para o primeiro, encontra-se em um líder temido entre os seus, autoritário e radical, um mandante que não negocia com a burguesia. Já no segundo, a solução de enfrentamento acontece por meio do consenso entre os operários. Se ambos curtas-metragens fossem do mesmo diretor, seria possível entender que há um movimento evolutivo na passagem do lumpemproletariado sem trabalho de Zé da cachorra para o trabalhador de A Pedreira de São

---

<sup>9</sup> Em MARX, 1966, dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, alienação é a perda do ser humano da condição humana em sua forma mais natural.

Diego. Mas tal interpretação não seria justa com nenhum dos autores dos curtas-metragens. A solução diferente entre eles apenas realça o fato do CPC não ser homogêneo em sua forma de pensar.

A canção cepecista, por sua vez, ressalta a presença do capital imperialista na vida cotidiana do cidadão alienado. A dicotomia, ao contrário do filme, é marcada pela presença do agente externo, principal responsável por nosso atraso. A alienação aqui tem caráter de submissão econômica. Mesmo um burguês ou um trabalhador bem remunerado é um alienado, sem perceber, uma vítima do imperialismo.

Mas mesmo entre as quatro canções há variações na concepção de povo. Em *Zé da Silva e Grileiro vai, pedra vem*, são personagens em estado de miséria o foco das atenções, mas é na segunda canção que a dicotomia entre populares e burgueses se manifesta através do confronto entre favelados e grileiro pela disputa do terreno dos barracos.

Já *Trilhãozinho e Subdesenvolvido* tem como protagonista a genérica noção de nação. A nação subdesenvolvida brasileira submetida aos interesses estrangeiros. Todas as classes urbanas seriam vítimas tanto do imperialismo quanto de seu aliado interno, o latifúndio nacional. O povo, nesta visão genérica de nação seria todos aqueles que estariam comprometidos com os interesses da nação. Do povo fariam parte as classes urbanas, mas apenas uma parcela destas classes estaria em condições de ter consciência dos interesses nacionais.

Esta parcela livre da alienação que oculta os interesses nacionais, diluindo ocultado-os nos interesses imediatos, seria a vanguarda. Cônsua de si mesma ela não sucumbiria ao tentador mundo do consumismo imposto pelo imperialismo. Seu papel na sociedade seria didático, ela teria que despertar na outra parcela do povo a consciência da necessidade do desenvolvimento nacional livre dos entraves externos e do domínio político interno do latifúndio.

## **O povo, a nação e a revolução no teatro do CPC da UNE**

Antes de iniciar o capítulo, um comentário referente ao seu processo de confecção. Ao contrário do anterior, ele tem uma forma de exposição diferenciada. Antes abordei as obras individualmente, agora, sigo os conceitos, independente das obras onde se encontram. São estes que dão a linha de desenvolvimento do texto. A razão desta diferença não está no processo de investigação ou na metodologia escolhida para a pesquisa. Ocorre que na presente dissertação os objetos foram abordados em interesses também diferenciados. Como no capítulo anterior meu objetivo era apenas apresentar a produção cinematográfica e musical cepecista, não havia motivo para privilegiar os conceitos expressos nestas obras.

Aqui, ao contrário, são os conceitos a chave da problemática do capítulo assim como da pesquisa. Sendo as peças de teatro o objeto mais imediato da pesquisa como um todo e principalmente deste capítulo, são delas os conceitos extraídos e expostos sem seguir necessariamente a ordem dos enredos ou a uma única peça.

Quanto aos conceitos propriamente ditos, creio que o primeiro a ser abordado é o de povo. Não que ele seja mais importante que os demais: nação, revolução ou imperialismo. Conforme a linha de raciocínio deste trabalho, entendo que estes conceitos só são compreensíveis em relação uns com outros. O conceito elaborado dentro do CPC de povo, por exemplo, só é compreensível se articulado com o conceito de nação, que, por sua vez, só terá sentido se oposto ao do imperialismo. Por fim, todos estes conceitos são orientados pelo conceito de revolução. Este, por sua vez, refere-se ao sentido dado a confecção das peças cepecistas e aos demais



conceitos, ou seja, é o conceito de revolução a orientação dada a visão de mundo dos cepecistas. É essa ideia básica que desenvolverei ao longo deste capítulo.

#### 4.1 - O Povo:

Início com o conceito de povo por que ele ajudou-me a orientar melhor minha pesquisa a respeito do CPC da UNE. Inicialmente, procurei investigar o conceito de cultura popular no CPC a partir do manifesto redigido por Carlos Estevam Martins. Como veremos a seguir, o conceito de cultura popular do manifesto cepecista tinha traços autoritários. Muitos críticos, baseados nele, viam no CPC<sup>1</sup> um movimento que queria ser revolucionário de baixo para cima, impondo ao povo uma cultura já fabricada por uma pretensa elite pensante.

Com o desenvolvimento da pesquisa, percebi ser o manifesto uma fonte desvirtuadora para a compreensão de meu objeto. O tão criticado conceito de cultura popular presente no manifesto tinha dentro de um contexto maior um peso menor em relação aos conceitos já citados. Acontece que cultura popular, dentro do conjunto do CPC estava longe de ser um conceito antropológico, mas era sim um conceito político, dentro de uma orientação política ideológica. Assim, o que importava mesmo era seu agente, o povo.

Para Martins<sup>2</sup>, a arte, enquanto manifestação do meio social e suas determinantes econômicas sobre o artista, é uma manifestação superior da cultura. Sua análise presente no manifesto restringe-se ao que denomina de três formas de arte que conseguem atingir o povo: a arte do povo, de conteúdo ingênuo e representante do Brasil arcaico, é produzida pelos setores sociais urbanos não industrializados ou principalmente do meio rural:

---

<sup>1</sup> Ver Introdução e os autores: CHAUI, 1984 e ORTIZ 1999.

<sup>2</sup> Ver: MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962". In: HOLLANDA, H. B. 1992.

*“Artistas e público 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 os dados mais patentes da consciência popular atrasada”.* (MARTINS, C. E. In: HOLANDA, 1992. p 129)

No anonimato, artista e consumidor tem a mesma origem social. Já a arte popular, originária do meio urbano desenvolvido, separa produtores e consumidores:

*“A arte popular não pretende operar transformações substanciais em seu público; tudo se passa como se a finalidade máxima (...) fosse a de conservar o povo imobilizado no estado em que o encontra”.* (Op. cit. P 130)

Produzida por um reduzido grupo de especialistas, embora de qualidade técnica superior a cultura do povo, não passa de uma forma de distração para as massas. A terceira forma de arte é produzida por intelectuais, entediados como vanguarda revolucionária, que compreenderam o sentido da arte enquanto representante do meio social. Essa arte tem uma finalidade: “a transmissão do conceito da práxis, o conceito do movimento dialético segundo o qual o homem aparece como o próprio autor das condições históricas de sua existência”. (Op. cit. P. 133) Estes intelectuais, produtores da cultura popular revolucionária, artistas conscientes de seus papéis sociais resolveram aderir a causa do povo. Trata-se da arte popular revolucionária, engajada, comprometida com o social e empenhada em provocar agitações.

O conceito cultura do povo em Martins refere-se principalmente ao meio rural, não há espaço para o meio urbano que ainda é pouco desenvolvido no Brasil dos anos 60. O povo de origem urbana, em seu conceito, está associado à indústria. Assim, no contexto da oposição urbano x arcaico, o povo brasileiro, entende-se a massa, é arcaico, representante do atraso nacional. Na ausência do povo, o artista, o estudante e o intelectual preenchem o vazio: “Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamento de seu exército no front cultural”.

(Op. cit. P 127) Antes de referir-se a um pertencimento a determinada classe social, ser povo é uma questão de opção. Como no conceito de povo de Sodré, em Martins, no povo, entidade de composição heterogênea, há espaço para as massas e a vanguarda.

Segundo o manifesto, o povo contém em si a classe revolucionária, embora não se confunda com esta. A totalidade do povo não é revolucionária. Pronta para executar mudanças na sociedade, em última instância, seus interesses são os interesses de toda a sociedade. A sociedade, acima das classes, encarnaria o destino de todos os membros da nação, como se o seu progresso beneficiasse a todos. A contradição de posição de classe entre o artista e seu público é superada ao pertencerem a essa “entidade” para além das classes, que seria a própria sociedade. Visando justificar a pretensão de uma categoria social ser a voz de outra classe, a vanguarda revolucionária torna o conceito de povo contraditório. Por um lado, reflete a aspiração de toda a sociedade enquanto agente de desenvolvimento rumo ao socialismo, por outro, contém em si interesses opostos, parte deles devem ser superados de expressarem a herança arcaico rural.

Enquanto classe, a vanguarda não faz parte das massas, mas é pequeno-burguesa. Parte desta vanguarda, o artista engajado deve a justificativa de sua existência pelo fato de que:

*“nenhuma formação socioeconômica pode ser inteiriça e isenta das contradições pelas quais coexistem sempre duas sociedades dentro da mesma sociedade, a velha fase de declínio e extinção e a nova fase de surgimento e expansão.” (Op. cit. p 124)*

Embora havendo contradição de classe, no argumento de Martins, a nossa principal contradição está na oposição arcaico/moderno. A sociedade brasileira, ou a Nação, uma entidade orgânica teria em conflito duas partes, uma, representado a permanência da formação socioeconômica, dominada pelo latifúndio, e outra, progressista, adepta de mudanças que já estariam em curso naqueles primeiros anos da década de sessenta.

Assim, é possível pensar o povo como entidade heterogênea e ao mesmo tempo como constituinte da nação brasileira.

O conceito de povo, expresso no manifesto, dividindo massa e vanguarda, embora de forma bem menos elaborada, é semelhante aquele encontrado em *O que é o povo brasileiro*, de Nelson Werneck Sodré. Em ambos encontramos a mesma flexibilidade na definição de povo que permite diluir as contradições de classe sem que esta seja totalmente negada. Entretanto, este conceito de povo não era o que predominava no CPC, pois, como veremos mais adiante, nem todos concordavam com esta visão de harmonia e unidade da nação brasileira. Mesmo Martins terá uma visão diferenciada do manifesto em sua peça *A vez da Recusa*.

Uma outra forma de entender o que seja povo é encontrada na produção cênica cepecista. Através dos personagens, de seus comportamentos, de suas reações e percepções da realidade, podemos traçar a partir de elementos distribuídos e fragmentados em diversas peças de autores por vezes diferentes, um conceito cepecista de povo.

Essa construção de tal conceito deve levar em conta que se trata de personagens fictícios cumprindo um papel determinado dentro do contexto e objetivo da obra. Uma primeira crítica ao trabalho do CPC quanto aos personagens poderia vir de críticos com tendências conservadoras, segundo Iná Camargo Costa (COSTA, 1996, p 43), como Décio de Almeida Prado. Poderia se dizer que os personagens cepecistas carecem de profundidade psicológica. Superficiais ou caricaturais, estariam longe da realidade.

Acontece que esta crítica partia de uma visão dramática do teatro. Para Iná Camargo Costa, no contexto da década de sessenta é preciso entender o surgimento do teatro épico no Brasil. Entre o teatro épico e o dramático há uma divergência quanto ao que e para que dever ser o teatro. Surgindo no período da ascensão da burguesia, século XVIII, o drama privilegia o indivíduo bem caracterizado, com profundidade psicológica. (COSTA, 1998, p 57) A trama dramática se desenvolve por diálogos e por

situações de decisão para os personagens, como se deles dependessem o desenrolar da peça.

Já o teatro épico, desenvolvido por Bertold Brecht, privilegia a narrativa e a situação dos personagens, “ao invés de olhar para o indivíduo isoladamente, olha para as grandes organizações de que estes são parte”. (COSTA, 1998, p57) Seus interesses, ao contrário do teatro dramático, desloca-se do indivíduo para o público, sua forma de apresentar a realidade cria situações que exigem uma explicação. Assim, o teatro épico tem um objetivo didático, quer passar ao público uma ideia, um questionamento a respeito de algo.

No Brasil, o teatro épico inicia com *Eles não usam black-tie*. Mas, para Camargo Costa (1996.), a peça de Guarnieri apresenta uma contradição, ela tem conteúdo épico, pois gira em torno de uma greve, porém, uma forma dramática. A greve, muito citada, é pouco encenada, ficando o foco no personagem fura-greve Tião. Após *Eles não usam black-tie*, o teatro épico brasileiro se desenvolve no Teatro de Arena e no CPC com *Revolução na América do Sul* e *A mais-valia vai acabar*, seu Edgar. Seguindo das apresentações de *Eles não usam Black-tie*, o Teatro de Arena, ainda com a presença de Vianinha, realiza o Seminário de Dramaturgia onde um dos pontos de pauta é o teatro de Brecht. Uma outra influência de Brecht sobre o CPC pode ter vindo do possível contato com o grupo uruguaio *El Galpón*, que em 1961 encenou a peça de Guarnieri.

Os personagens cepecistas são construídos a partir de uma perspectiva épica. Querem, antes de mostrar dramas psicológicos ou existenciais, situações que problematizem a realidade social. Conforme Vianinha, o teatro e as outras produções cepecistas seriam mais como um meio de didático para divulgação de uma visão de mundo do que um fim em si mesmo: “O CPC já assumiu essa posição de conceitualizar a obra de arte, de transmitir por discursos inseridos, (...) descrição conceitual de mundo, (...) e não poetizar a realidade”. (VIANNA FILHO, 1981.p13 )O povo, ou a ideia de povo, representado por um personagem, aparece tipificado, ou mesmo estereotipado. Não se trata de João ou Pedro, por exemplo,

enquanto indivíduos, mas de João ou Pedro enquanto representantes da categoria social entendida por povo. Ou ainda, João ou Pedro, envolvidos em situações em que qualquer um poderia estar, e, assim, a resposta que dão pode ser entendida como exemplar para aquele que assiste à peça tanto como um modelo a seguir como também uma explicação a um problema que foge da percepção da primeira impressão. É o caso de A mais-valia vai acabar, seu Edgar, em que os personagens são movidos dentro de um mundo ficcional para mostrar a existência e funcionamento da mais-valia.

Revolução na América do Sul, encenada tanto pelo Teatro de Arena de São Paulo quanto no CPC, tem como principal protagonista José da Silva, trabalhador operário pertencente à massa, parte do povo que não é vanguarda. José é despedido logo após ter pedido ao patrão aumento do salário que não dava nem para a sua alimentação. Movido pela mulher que lhe faz pedir aumento, ele é passivo ante aos acontecimentos, não questiona as razões de sua demissão e aceita passivo a explicação da elevação dos preços na feira porque ele pediu aumento. Acaba mesmo culpando sua mulher pela elevação dos preços: “Feirante – É. José da Silva, você é quem tem culpa. (...) José: - Não, a culpa não é minha, não. Eu pedi aumento por que a minha mulher mandou eu pedir.” (BOAL, 1986. p 40) Ele não contesta a culpa de sua classe pelos preços, mas, na ingenuidade, aceita o discurso do aumento de salário como causador de inflação.

Em meio a discursos semelhantes de candidatos a cargos eletivos, Zé está disposto a votar naquele que primeiro lhe der o que comer, não quer saber de propostas ou ideologias. Seu voto custou para o candidato Líder da Maioria apenas duas bananas e alguns cruzeiros:

*“Líder - Será que nesse estado, vão te deixar votar?”*

*José - Estando vivo, tem que deixar.*

*Líder - então come uma banana, meu filho. Fica forte. (...) (José come a banana quase que dentro do bolso do Líder, com casca e tudo.)*

*José: - (...) me dá outra banana.*

*Líder: - (...) E toma dinheiro também. (Dá-lhe algumas notas de um cruzeiro.)”*

A fome de Zé é tão grande que sua atenção está voltada apenas para as necessidades mais imediatas, não tem a menor noção das causas estruturais responsáveis pela sua condição de miséria. O que ele quer é somente comer um pouco. Exemplo de alienação, ele não tem uma consciência política, mesmo por que os políticos não diferem um do outro. Até Zequinha, que havia sido seu companheiro de fome e que de trabalhador passou a candidato, não assumiu uma postura de classe.

O personagem que se contrapõe a Zé da Silva é o trabalhador favelado Formiguinho, em A estória de Formiguinho ou Deus Ajuda os Bão, de Arnaldo Jabor. Formiguinho quer colocar uma porta em seu barraco, mas descobre que, para isso, é necessário ter licença. Em busca de sua licença e de saber por que não pode colocar sua porta, houve as mais esdrúxulas explicações para a miséria no Brasil. O ‘doutor’ diz que o problema é o êxodo rural o responsável pelas favelas:

*“Doutor – Uma favela, Formiguinho, é um câncer. (...) Nela fervem todos os parasitas de uma sociedade em progresso. (...) a verdadeira chave do enigma: cessar o êxodo rural. Impeçam a chegada de nordestinos e camponeses na cidade”. ( PEIXOTO, F. 1989. p 79)*

Nessa visão, a modernidade da região sudeste aparece como além dos problemas sociais. Os problemas por ela enfrentados não seriam seus, mas sim resultante da parte arcaica: o nordeste responsável pelo inchaço das grandes cidades.

Em busca da causa do êxodo rural, Formiguinho procura os sábios da cidade e descobre por um cérebro eletrônico controlado por monstros (intelectuais) que a solução para o problema é a Reforma Agrária: “Formiguinho – Como é que se acaba com o problema do ... Monstro II – Êxodo rural... Cérebro eletrônico – (...) Reforma Agrária (...) dar a terra a quem trabalha nela”. ( PEIXOTO, F. 1989, p 83) Com o Governador, ouve que a causa da miséria é o próprio miserável e que para o rico existir é necessário o a existência do pobre: “- É preciso que eles morram de fome para que uns poucos ricos morram de indigestão”. (Op. cit. P. 86 )Ao falar de

Reforma Agrária é acusado de comunista pelo governador. Inconformado, Formiguinho vai até o nordeste falar com o coronel dono das terras para pedir Reforma Agrária.

De volta à sua cidade, desiludido, ele, que, segundo a fada narradora, era

*“um homenzinho muito bonzinho, (...) com seus onze filhos e quinze ratinhos, (...) seguia os dez mandamentos de Deus e do Código Civil de Clóvis, (...) bom brasileiro, democrata, defensor de nossas sagradas tradições, bom católico, puro e honesto, sabia que tudo que é feito dentro da lei, tudo que é feito em nome do Bem é recompensado”.* ( Op. cit. P. 77)

Agora ele está insatisfeito e cômico de que tudo que ouviu sobre a origem da miséria esconde a verdade da exploração do homem pelo homem.

Decidido e contrariando a ordem das leis e dos regulamentos, Formiguinho resolve não esperar mais para construir sua porta. Seus vizinhos o lembram da ilegalidade de seus atos, mas ele lembra aos seus vizinhos, operários da construção civil e de fábrica de tecido, que nenhum deles desfruta o que produz:

*“Formiguinho – tu anda nu. Rasgado, Pedrão. Faz camisa pros ricos e anda nu. A gente é escravo, pessoal, escravo que recebe um dinheirinho para morrer de fome e poder continuar trabalhando e dar lucro aos patrão. A gente vive pra dar lucro aos outro. Tá errado, pessoal, tá errado...”.* (Op. cit. P. 77)

Se no início Formiguinho só queria construir uma porta e foi em busca para obter o direito de realizar seu direito, sua trajetória o levou a muito mais além do que esperava, levou-o a perceber os mecanismos de reprodução da força de trabalho embasados na exploração do homem pelo homem.

Formiguinho é o povo desejável para o CPC, urbano, busca a verdade sobre sua condição e é capaz de romper com o que comumente lhe dizem, ou seja, é capaz de questionar a ideologia dominante, aquela divulgada pelos governantes e patrões. Ao contrário de Zé da Silva, não está apático



diante das dificuldades, está disposto a resistir a ordem e a lei para resolver seus problemas.

À semelhança de Formiguinho, o personagem D4 de A mais-valia vai acabar, seu Edgar, também parte a procura do entendimento do funcionamento do lucro. Nessa peça de Vianinha, nenhum dos personagens tem nome, conhecidos apenas por suas funções no enredo. D1, D2, D3 e D4, por exemplo, são os desgraçados, o povo trabalhador e sofrido. Já C1, C2 e C3 são os capitalistas que inventam histórias para os populares a respeito de suas trajetórias sofridas e trabalhosas até tornarem-se ricos capitalistas. D4, não acreditando nas histórias do patrão e indignado com sua miséria, sai a procura da causa de sua pobreza e de onde vem o lucro. Indo a uma barbearia, ele descobre o lucro: “Barbeiro 2 – sabe quanto me custa fazer uma barba? Cincão. Sabe quanto eu cobro? Dezão”. (VIANNA FILHO, 1981. p 201 ) Mas o lucro está ligado apenas a esperteza do comerciante, pois os barbeiros que lucram cinco em cada barba também perdem cinco ao pagarem pelo mesmo serviço que executam, não explicando a D4 a origem de sua condição.

Em uma loja de carros, D4 após tentar comprar um carro com uma cartinha de sua avó, descobre a diferença entre valor de uso e valor de troca:

*“D4 - (...) O Veloztec não é dois milhões?*

*Vendedor - É.*

*D4 - (...) A carta de minha avó vale mais que isso.*

*Vendedor - Pra você que bebe, fuma maconha e atrapalha a vida de quem quer viver.*

*D4 - Vale mais do que dinheiro que anda na mão de todo mundo, sujo, com gente barbuda e mentirosa na capa.*

*Vendedor: - (...) tem valor que não enche barriga, tem valor que enche...*

*D4 - Não. Só existe um valor na vida.*

*Vendedor - Ah, é? E quanto você paga pelo ar que respira? (...) O ar que você usa e não paga... o Velostec, pra usar - tem que pagar”. ( Op. cit. P 257)*

Para ele, a carta de sua avó tinha um valor afetivo e o ar, tinha valor de uso, mas nenhum dos dois poderia comprar o carro, pois eles não

poderiam ser usados como dinheiro. A diferença entre a carta e o ar, do Velostec, é que os primeiros não são mercadorias, não tem valor de troca equivalente à outra mercadoria.

É em um congresso de economia, em meio a velhos economistas e suas velhas teorias mercantilistas, por meio de um economista gago, o único jovem, que D4 descobre a mais-valia.

*Moço - O va... valor das mer... mercadorias é deter... determinado pelo tem... tempo de trabalho que se con... consome na sua fá... fabricação. (...) O tem... tempo de trabalho so... socialmente necessário... (...) A força de trabalho virou mercadoria. E apareceu a mais-valia". ( Op. cit. P 265)*

Neste congresso, D4 percebe que as mercadorias têm valor correspondente ao trabalho socialmente necessário para produzi-las. Pelo economista gago, descobre que sua capacidade de trabalho também é mercadoria, e que o que recebe como salário não corresponde ao que trabalhou mas somente a manutenção de sua força de trabalho.

Como Formiguinho, D4 passa por um processo de desalienação a partir e suas próprias inquietações, não se deixa convencer pelo discurso liberal da ideologia dominante e descobre que sua miséria vai além de uma simples casualidade como poderia parecer. Mas o personagem de Vianinha vai além, sua trajetória o levou a percorrer a teoria de Marx com seus conceitos de valor de uso, valor, valor de troca e de mais-valia. Formiguinho, por sua vez, descobre a relação da miséria com a exploração do homem pelo homem sem desenvolver nenhuma teoria que desvenda, como ocorreu com D4, o mecanismo de funcionamento desta exploração.

Uma outra forma de mostrar a classe operária pode ser encontrada em Brasil, verão Brasileira, de Vianinha, e A Vez da Recusa, de Estevam Martins. Ambas giram em torno da organização sindical e do movimento operário. Mas a presença do PC como o grande partido da revolução brasileira que iria organizar os operários e lidera-os é criticada. Na peça de Vianinha tanto o movimento católico quanto o comunista do PC estão presente.

O movimento católico é representado pelos personagens Claudionor e seu filho Tiago. No início, eles fazem o jogo dos patrões, suas reivindicações são sempre conciliatórias e acreditam que Vidigal, o dono da fábrica em que trabalham, é rico por que tem estudo: “Vidigal – Que adianta aumentar salário num país pobre? É preciso esperar. Claudionor: O doutor tem muito de razão.” Mais adiante: “Tiago – Mas por que a gente ganha pouco? A gente é trabalhador, é honesto. Claudionor: - Doutor Vidigal é homem estudado. A gente tem cabeça pequena”. (Op. cit. 1989, p 270 ) Dizendo-se nacionalista, Vidigal afirma produzir apenas para a Petrobras e por esta postura, tem dificuldades em dar aumento de salário para seus funcionários uma vez que o governo ameaça quebrar o monopólio de refinamento de petróleo da Petrobras para a americana Esso.

Já os comunistas, Diógenes e Espártaco, que não reconheciam a justiça do Trabalho, se empenham em agitações que não nevam a nada e nem conseguiam aderência das massas para passeatas:

*“Espártaco – Se o Claudionor faz luta anticomunista, os comunistas têm culpa nisso. Nós vivemos fazendo agitação e mais nada. Longe da massa. Nem aumento de salário a gente pede porque aumento de salário é luta reformista. Acabamos pedindo cinqüenta por cento de aumento, sem nenhuma base legal, sabendo que a massa não ia aceitar. Ficamos isolados!*

*Diógenes – Os comunistas são isolados. É diferente. Somos isolados. (Op. cit. P 275)*

Ao longo da peça, Tiago e Espártaco se aproximam enquanto Diógenes<sup>150</sup>, em nome de uma postura ortodoxa, rompe com o partido e assume uma postura autoritária, querendo ter o monopólio de discurso nas assembleias sindicais. Os dois são presos em meio a uma manifestação operária enquanto seus pais têm divergência se a greve deve ou não continuar. Mas, ao final da peça ainda em estado de greve, Diógenes é atingido por um tiro da polícia que reprime o movimento e, Claudionor, segurando-o, percebe que o patrão não é apenas um amigo mais rico e estudado, mas um inimigo pronto para defender o que é seu quando ameaçado por uma greve. Ao morrer, Diógenes é transformado em herói e para seus

companheiros, passa a significar a necessidade na permanência de luta por um novo mundo mais justo.

Nessa peça, Vianinha, influenciado talvez pela presença de católicos no movimento estudantil, vide que a direção da UNE era da católica Ação Popular, mostra a necessidade romper com posturas sectárias, seus personagens, embora pertencendo a determinadas facções, só conseguem evoluir politicamente quando se unem em torno de um princípio maior que sua facção: a condição de classe operária.

O que desencadeia a movimentação dos personagens engajados nos movimentos estudantis e operários de A Vez da Recusa é o apoio do governo brasileiro a uma revolução socialista na Colômbia. Trata-se de vender ou não café aos Estados Unidos, se o governo brasileiro vende, os colombianos, que produzem café, têm sua revolução sufocada pela questão econômica. Entretanto, são os estudantes, representantes da parte do povo conhecida por vanguarda, vide Sodré, os principais protagonistas.

Entre os personagens está Tereza, uma menina rica que ganha um carro de aniversário do pai, mas que está disposta a aderir ao movimento e seguir Rogério, o líder estudantil. Ela vive entre o engajamento e o bom padrão de vida da burguesia:

*Pai - (...) E os bons negócios fascinam.*

*Tereza - (...) É uma pena que seja É uma pena que seja improdutivo.*

*Pai - (...) Improdutivo é o dinheiro que eu te dou e você gasta à toa.*

*(...) (levanta o braço segurando duas chaves presas num chaveiro.) Olha aqui.*

*Tereza - (Voltando-se) Que é isso?*

*Pai - Meu presente.*

*Tereza - (Corre para ele) Papai! Que bacana!". (PEIXOTO, F. 1989. p 156)*

Rogério, para quem os meios justificam os fins, e, em nome do movimento está disposto a caluniar e manipular companheiros; Marcus que foi mal em uma prova por que falou de marxismo, mas não é marxista, e Luís, namorado de Tereza. Luís, estudante que se envolve no movimento à contragosto apenas para ficar perto de Tereza, é quem questiona a forma autoritária de Rogério e sua luta de classes com meia dúzia de estudantes.

A vanguarda, composta de intelectuais e estudantes, além de burgueses nacionais como os condutores das massas populares incultas, tal como pensou Sodré e o Partido Comunista, dissolve-se nas peças cepecistas. Em Deus ajuda os não e A mais-valia vai acabar, são os intelectuais estigmatizados em monstro, na primeira peça, e gago, na segunda, que fornecem o conhecimento necessário a massa para esta se desalienar. Os intelectuais têm o conhecimento das causas da exploração do homem pelo homem, mas isso não significava um compromisso com o povo, nem para liderá-lo nem para acompanhá-lo. Em Brasil, versão brasileira, situada por volta de 1955, embora não haja nenhum intelectual, há um comunista que está longe de ser representativo das massas, seu discurso está longe da realidade das necessidades imediatas do povo, o que é evidenciado pelo fato de não conseguir pessoal para passeatas. Já em A vez da recusa, é a vanguarda a protagonista, entretanto, ela aparece heterogênea e pouco representativa em relação às visões de mundo dos demais estudantes. Rogério e Diógenes, embora de origem social diversa, um, estudante universitário, outro, operário, possuem características em comum, são líderes comunistas, partes da vanguarda, mas são também radicais e autoritários. Rogério, por sua vez, consegue alguma concentração de massa para uma manifestação pública, mas o faz manipulando colegas e passando-se por líder sindical. A vanguarda nas peças do CPC, ao contrário da tese do PC, não é a grande condutora da revolução brasileira.

Ainda dentro da categoria de massa, temos as peças de Vianinha que retratam os indivíduos do meio rural: A besta Torta do Pajeú posteriormente denominada de Quatro quadras de terra e Os azeredos mais os benevides, sendo que a última não chegou a ser encenada pelo CPC devido ao golpe militar. A primeira, segundo a crítica (GUIMARÃES, 1984, p 53), embora premiada em 1964 pela Casa de Las Américas de Havana, tem um texto pouco menos elaborado que a segunda.

Quatro Quadras trata dos problemas relacionados com a cultura de algodão no nordeste. As dificuldades da produção, relacionadas com a falta de açudes e transportes levam os senhores da terra expulsarem seus

trabalhadores da terra. Não muito diferente, Os azeredos está situada na cultura do cacau e retrata a dependência do agricultor, produtor direto, com o senhor das terras e comprador da produção. A história, iniciada em 1910 abrange um período de 20 anos correspondendo ao auge e declínio do cacau na Bahia.

Entre os personagens temos Alvimar, o camponês que entregou seu mais novo filho ao dono das terras, Espiridião, para que tenha um destino melhor na cidade. Dono de uma bodega, ele adultera a conta de seus clientes:

*“Siá Rosa – Me dê uma pinga.*

*Alvimar – Só pagando antes.*

*Siá Rosa – Quanto eu devo, fedelho?*

*Filho – É quatorze mil réis.*

*Siá Rosa – O que é? Agora a pouco era doze mil réis! Isso é um roubo. (VIANNA FILHO, 1966. p 47)*

Mas, ao mesmo tempo, ele teve ao longo do tempo sua vontade e capacidade extraída pelo senhor agrário. Embora crie mecanismos de sobrevivência por meio de furtos de objetos da casa de Espiridião e venda cacau para outro, não consegue ter a menor reação diante da exploração. Exemplo disto é quando, seu filho Albuquerque, aquele que viveu como empregado na casa de Espiridião quando criança, é morto ao assaltar a casa do patrão. Alvimar, que pretendia vingança, acaba aceitando do dono das terras dois contos de reis para pagar o enterro. Só lhe resta dizer: “Agradecido, doutor... eu... lhe agradeço... Esse dinheiro me ajeta tanto...” No final da peça, sua mulher Lindaura indaga: “A sua vingança, Alvimar?”. O coro responde: “Morreu no mar. (...) Já passou tanto ano”. A sentença é de Lindaura: “Alvimar só sabe submissão, não aprendeu a dizer não.” (Op. Cit. 1966. p 106) O personagem foi simplesmente esvaziado de si, sofreu ao logo do tempo um processo de alienação que lhe sugou qualquer possibilidade de impor seu desejo ao patrão opressor. No fundo, ele sabe de sua condição de oprimido, sabe que seu filho foi morto por essa exploração,

mas a situação de opressão foi tanta que ele a absorveu de forma a ficar imobilizado.

Nem Espiridião nem Alvimar ou seu filho são personagens da Idade Média, mas, como já abordei, nos anos sessenta havia a tese da equivalência do Brasil rural e arcaico com o feudalismo. Mesmo Francisco Julião, líder das Ligas Camponesas entende o latifúndio como um feudo. Para ele as canções de violeiros nordestinos e suas poesias retomam a Idade Média. Dessa forma, por mais rebeldes, revolucionários que sejam os camponeses, são ainda assim arcaicos, não servem para a revolução. Entretanto, Julião cita classes no campo: proletários, semi-proletários e camponeses<sup>154</sup>. Mas o papel da classe dominada no campo é fundamental, a ela cabe uma participação na revolução, pois é a ela que interessa a Reforma Agrária, única “bandeira capaz de unir e organizar as forças nacionais”. (Op. cit. P 85 ) O problema das classes dominadas rurais é que o projeto revolucionário a adotar não é os seus mas sim a ideologia da classe operária. (Op. cit. p 47) O modelo para os camponeses está fora de seu mundo.

Mas não se pode achar em Espiridião um senhor feudal típico da idade média, embora as relações por ele fomentada em suas terras sejam relações similares as relações feudais. Alvimar não é o dono de suas terras, mas delas tira seu sustento e controla a produção, o tanto que consegue vender uma parte do que produz para outro que não seu patrão. Mas, como vimos, ele não é modelo de revolução, ao contrário, é modelo do que não deve ser: alguém totalmente esvaziado de forças para resistir. Seu filho, o que morre a mando de Espiridião, também não é modelo, sua revolta é infrutífera e solitária. O que falta para o homem do campo é a sindicalização, a capacidade de organização e união encontrada no trabalhador urbano.

Percebo através do conjunto das peças do CPC que embora seu documento mais estudado e citado, o Manifesto do CPC possa conter um conceito de povo próximo daquele encontrado em O que é o povo, de Sodré, representante do pensamento oficial do PC, e mesmo sendo os integrantes do CPC filiados ao partido ou com alguma passagem por ele,

houve de fato um rompimento com a visão de povo como entidade homogênea em relação às diferentes classes. A visão cepecista presente nas peças parece mais próxima de autores como Teothônio dos Santos e Franklim de Oliveira, ambos não acreditam na existência de uma vanguarda com as mesmas aspirações das camadas operárias.

#### **4.2 - A Nação:**

Segundo Hobsbawm, (1998c), a nação tal como entendemos hoje, é recente, retoma fins do século XVIII, antes, significava apenas habitantes de uma província ou reino, passando a ter seu significado associado a um Estado com governo sobre um território definido. A nação, portanto, não é uma entidade a priori geradora de um sentimento de pertencimento a um grupo que fornece uma identidade maior que a identidade regional, mas sim uma construção feita a partir dos interesses políticos de determinado grupo pertencente às camadas mais altas da sociedade. Desta forma, a ideia de nação moderna vincula-se ao Estado na proporção que o legitima.

Em meados do século XX, a ideia de nação associou-se à vontade de independência de povos de regiões subdesenvolvidas, principalmente na Ásia e África. Era contra as metrópoles que as colônias construíam suas nações. Os novos Estados surgiam em nome de todos os habitantes de determinado território (colônia) cujos interesses eram contrários aos da metrópole.

Um Estado recém formado necessita de mecanismos para legitimar-se, e essa legitimidade repousada na nação demanda tradições que forneçam um sentimento de origem em comum. No caso brasileiro, a questão da construção de uma nação surge já no segundo império. Sob a ótica do branco colonizador, Varnhagen (1816-78)<sup>157</sup> defende a ideia de ser o Brasil uma continuação de Portugal e ter sua história conduzida somente pelos homens de elite e pelo Império. A posição de Varnhagen é correspondente



a um Brasil escravocrata feito a partir do extermínio de povos nativos e de uma cultura transplantada da Europa.

Na perspectiva de Varnhagen, a identidade nacional era constituída a partir da civilização europeia., mas em fins do século XIX, novas questões surgem a contribuir para a questão nacional. Ideias positivistas, republicanas e abolicionistas ganham espaço. A chamada geração de 70 (1870) (VELOSO, M. 1999 )coloca em pauta estas novas questões sociais. Ao mesmo tempo, o Estado cresce junto com sua burocracia possibilitando para alguns membros das classes menos abastadas uma ascensão social. Surgem alguns intelectuais de origem humilde, como Euclides da Cunha, Lima Barreto e Machado de Assis. Neste período, éramos um país novo, uma nova nação procurando superar o legado lusitano. Como já foi mostrado no capítulo segundo, é nos anos 30 do século XX que a ideia de Brasil novo é abalada cedendo lugar à noção de subdesenvolvimento. O problema da formação étnica do século anterior ao início desse século passa ao problema de como superar o desenvolvimento. Tal preocupação enquanto questão de política pública surge no primeiro período Vargas em um projeto de desenvolvimento industrial que negava a vocação agrária do Brasil, ideia tão presente na República Velha.

O projeto industrial é percebido como um projeto de modernização colocando dentro na noção de nação brasileira uma dicotomia, dividindo-a entre sua parte arcaica, ligada aos latifundiários defensores da vocação agrária, e a parte moderna, ligada aos setores industriais e as camadas sociais urbanas, incluindo aí a classe proletária e a burguesia industrial. Nos anos cinqüenta, enquanto projeto modernizador a Ideologia do Desenvolvimento é defendida por diversos setores sociais. Para o discurso anticomunista e seu governo representado pelo presidente J. K. tratava-se de desenvolver o país como forma de evitar o pior: uma revolução socialista. (CARDOSO, M. L.1987) O país, ou a nação brasileira deveria descobrir o caminho de seu destino para ser uma grande nação capitalista que supriria os interesses de todos, todas as classes mais o Estado trabalhando para o desenvolvimento da nação.

Nesse período, nossa identidade construía-se em relação a um outro, éramos, enquanto brasileiro, um outro em relação aos conquistadores imperiais e aos imperialistas. Como dominados, que formávamos uma unidade nacional. Era uma visão dualista (ARANTES, P. 1992) onde parecia haver dois Brasis, um, latifundiário, legado da colônia, como se externo a própria nação associava-se ao imperialismo compondo as forças que queriam manter a vocação agrária. O outro, seria o Brasil urbano moderno, o gigante ainda incompleto do hemisfério sul, formado pelas forças progressistas compostas pela burguesia industrial e pela classe operária.

É essa visão dualista que orientava a maior parte dos intelectuais brasileiros dos anos 50 e 60 na construção de uma percepção de uma identidade nacional. A partir dela pensava-se a aliança de classes tão antagônica nos escritos de Marx. Mas, como já vimos, autores como Teothônio dos Santos e Franklin de Oliveira contestavam a validade da aliança de classes entre burguesia e operariado. Mesmo de forma intuitiva, pouco elaborada ou mesmo com alguma incoerência, algumas peças do CPC também contestam a dualidade somente entre arcaico moderno.

Para entender o conceito de nação dentro do CPC da UNE, é necessário relacioná-lo com o conceito de identidade nacional produzido a partir da percepção da nossa condição de país colonizado e subdesenvolvido. Pensar em identidade nacional implica em pensar quem faz parte da nação. E a partir daí temos a necessidade de identificar o povo desta nação. Nossa constituição como nação Brasileira se dá pelo conflito, pelo antagonismo que retoma a nossa fundação enquanto parte da civilização ocidental cristã.

É em Auto dos 99% que temos uma busca das origens. A peça retoma o descobrimento, já marcado por uma relação de dominação tanto física quanto cultural. A primeira dualidade é encontrada entre nativos e colonizadores. Os índios são dominados e explorados pelos portugueses com o auxílio da Igreja Católica e seus jesuítas:

*“Padre: - (...) Tu trabalhou maisorum que os outros. Ganharibus mais colares.*

*(...) Índios quem está trabalhando é índio. Todo índio. Precisa pagar índio. Um pagamento só.*

*Padre - Non senhoribus. Essa essere onda de comunistorum. Mi paga para quem trabalhorum maisorum. Cada um por si et Deo por todos (...)*

*Português (Ao padre...) El rei, Dom Mamoel, o Exploradoso, houve por bem ceder-me estas terras. Sou o donatário.*

*Padre - (...) Os índios estão domesticados. Largaram a flexa. São todos da Rádio Nacional ”. (PEIXOTO, F. 1989. p 108)*

Do índio explorado pelo branco passamos ao negro em igual condição. Num corte brusco no tempo passamos pela fuga de Dom João VI de Napoleão a uma situação em uma Universidade. Aqui, a dicotomia é entre professores (denominados “Velhos”) e alunos, sendo os primeiros detentores vitalícios de suas respectivas cátedras e de um saber decorativo, e, os segundos, submetidos a aulas a respeito da influência do chá que Dom Pedro tomou sobre a Independência ou ainda a questão da classe social como estado de espírito:

*Professor: - (...) Talvez os senhores, nestes três anos de sociologia, não tenham ainda tido contato com o conceito de classe social. (...) direi que classe social é um estado de espírito. Donde se conclui que se impõe cada vez mais uma atividade espiritual junto às camadas inferiores, a fim de fazer com que o operário, através de um processo psicológico de surgimento de sua consciência se transforme em homem de classe média e assim sucessivamente até atingir a perene felicidade da alma. (Op. cit. p. 121)*

O discurso dos professores é mostrado como algo fora da realidade e sem nenhuma utilidade.

A contradição entre o estudante e o professor pode ser entendida como a do novo e o velho, ou seja, a do moderno e o arcaico, sendo o moderno ansioso por saberes novos que possam ter fins práticos. O professor, por sua vez, enquanto arcaico, está preso aos raciocínios pomposos e retóricos e a sua posição social bem protegida pela estrutura de apadrinhamento para cargos públicos.

Mas a contradição que chama a atenção é aquela que dá nome a peça, que embora não seja necessariamente antagônica, revela o sistema

excludente do ensino. Apenas um por cento dos estudantes chegava a universidade. E, entre estes, revelando a heterogeneidade, alguns reproduziam o sistema enquanto outros o questionavam. Nestes noventa e nove por cento estariam a classe operária e funcionários de níveis sociais inferiores, como o personagem bedel.

A dicotomia no conjunto das peças do CPC vai além da mera divisão arcaico moderno. A unidade nacional desmancha-se no ar quando inserimos não apenas as questões regionais, mas também o antagonismo de classe. Não pode haver antagonismo dentro de um organismo pretensamente tão primário quanto à nação, pátria mãe, quer ser. Ou seja, a grande identidade em comum entre os homens de uma mesma nação é ameaçada quando entre estes homens há um antagonismo tão forte quanto o antagonismo da luta de classes. Ser brasileiro, falar a mesma língua deixa de ser requisito básico para a convivência pacífica de interesses.

É na peça que inaugura o CPC, *A mais-valia* vai acabar, seu Edgar, que encontramos tal antagonismo de forma mais relevante no conjunto da obra do CPC. Se há mais valia, há exploração do homem pelo homem, se há uma burguesia industrial, há mais valia, logo, a burguesia industrial é agente de exploração do homem pelo homem. Na lógica do conceito de mais-valia, mesmo sendo nacional, a burguesia está em antagonismo com o operariado por definição.

Mesmo em *Revolução na América do Sul* há antagonismo entre as classes. O aumento que os trabalhadores (operários) ganham é apenas nominal, pois ele é repassado nos preços dos produtos em efeito dominó. Não há, de fato, um sacrifício por parte da burguesia em prol do proletariado, não há uma efetiva distribuição de renda. Até a própria aliança da burguesia conhecida como vanguarda é desfeita. A semelhança de Paulo Martinez, que se dizia representar o povo mas adorava as festas da burguesia em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (*HOLANDA*, 1980), o Líder da Maioria de *A Revolução*, se diz vanguarda: “...como somos a vanguarda do povo, e portanto não somos o próprio povo...”. Mais adiante: “(...) Proponho que recomendamos à nação o uso de marca ligeiramente inferior, de

procedência nacional, (...) e nós, (...) vanguarda, poderemos continuar usando papel higiênico Helena Rubstein, cor de Rosa!”. (BOAL, 1986.p 44) A vanguarda, por ser vanguarda, sente-se como melhor do que aqueles a quem diz defender. O intelectual, assim como em T. dos Santos e F. de Oliveira, são possíveis traidores do povo por aspirarem um mundo de consumo próximo dos das classes antagônicas ao operariado.

A nação, embora possa ser um princípio de identitário no CPC, por significar uma identidade de subdesenvolvimento, não é um princípio supremo. A condição de classe tem um peso maior. Em Brasil, versão brasileira, não é uma causa nacional que move os personagens, mas sim uma revolução em outro país. Lutar por uma causa além da nação colocou em confronto interesses internos, movimento operário e estudantes ‘esclarecidos’ identificados mais com os colombianos do que com sua burguesia ou seu governo. A greve que desencadeia o enredo está fora dos limites territoriais da nação brasileira e é a partir dela que percebemos que os interesses nacionais, no caso o lucro com a venda de café aos Estados Unidos, não poderia ficar acima da defesa da causa socialista.

Mesmo a oposição entre burguesia industrial e latifúndio tem sua vez de desmanche na obra cepecista, antecipando muitas análises políticas do período seguinte ao CPC. Fernando Henrique Cardoso, no plano teórico foi um dos que mostrou a ligação entre burguesia industrial apoiada pelo capital internacional e sua origem agrária. (CARDOSO, 1968) Em Os Azevedos, a família carioca Albuquerque é urbana ligada a importação de pias, ladrilhos bidês e porcelanas e enfrenta a concorrência do imperialismo inglês, mas é também proprietária de terras abandonadas no sertão. Espiridião é o filho que recusa um casamento arranjado como salvamento financeiro para plantar cacau na Bahia. A família Albuquerque, enquanto classe dominante não está presa a um único setor da economia nacional, além disto, também tem suas ligações com o Estado na medida em que é capaz de financiar campanhas eleitorais a fim de obter benefícios para seus empreendimentos. A principal contradição na sociedade brasileira não está, portanto, não está entre os diferentes setores da burguesia ou da

classe dominante, mas sim entre os Azeredo e os Benevides. São os proprietários dos meios de produção e do capital, rurais ou não, os agentes da exploração e da degradação humana dos proprietários apenas da força de trabalho.

A questão da burguesia industrial lutando em prol da nação como agente de progresso para todos, incluindo o proletariado como povo da nação, tem sua vez em Brasil versão brasileira. Vidigal, o capitalista nacionalista acaba cedendo aos interesses imperialistas. Sua condição de classe é lembrada pelo agente da Esso, Lincoln Sanders: “É preciso buscar alguma coisa comum e bela que seja minha, de Vossa Excelência, de todos nós. Usamos gravata, temos unhas limpas...”. (PEIXOTO, 1989 p 262) Gravata, enquanto símbolo do capitalismo, é um elemento de identidade e comunhão de interesse para Vidigal e sua classe. A gravata está acima da defesa do povo de uma nação. Os slides apresentados durante a peça são reveladores: enquanto os operários sem dentes de rosto batido e fosco da fábrica de Vidigal estão descalços, comendo em marmitas na rua, ele anda de avião, come biscoitos e lhe é servido whisky pelo garçom.

Embora defensor da Petrobras como causa nacional, Vidigal, em defesa de seu padrão de consumo, mesmo a contragosto, está disposto a produzir para a Esso. Mesmo quando insiste que só produzirá para a Petrobras, Lincoln lhe lembra: “Lincoln - (...) Ah, senhor Vidigal, conseguirá dinheiro cortando suas contas bancárias, seu conforto, sua roupa elegante, seu automóvel de luxo, sua casa na praia?”. (Op. cit. P 263) Consumo é uma questão de classe. Embora, em discurso, ele esteja disposto a fazer sacrifícios em nome da nação, sacrifício no consumo deve ser para quem já consome pouco. Seus funcionários têm que compreender que o sacrifício que fazem ao não terem o aumento de salário esperado é para manter sua fábrica funcionando em benefício da nação. Mas, ele próprio, está acima de qualquer sacrifício, seu consumo está além dos salários de seus operários famintos.

### 4.3 - O Imperialismo:

Desdobramento do conceito de nação, enquanto sua negação, na perspectiva do subdesenvolvimento, o imperialismo é presente em diversas peças do CPC. O conceito de Imperialismo, no sentido clássico da economia política, faz parte de uma teoria revolucionária que mudou ao logo do tempo. (TAYLOR, P. 1974) Já no final do século XIX pensava-se no imperialismo como uma expansão agressiva por partes dos países centrais. O clássico é Lênin, para ele trata-se de um capitalismo de monopólio substituindo o capitalismo competitivo. Dentro de um mesmo Estado haveria setores capitalistas com interesses diferenciados. Em um estágio desenvolvido, no imperialismo o setor financeiro teria controle dos demais setores e induziria o Estado a especulações financeiras. Mas, se os interesses do setor financeiro são diferentes dos demais setores capitalistas, são contrários aos das classes trabalhadoras.

Segundo Taylor, de uma forma geral, imperialismo significa domínio da economia dos países centrais aos periféricos. Se no início da era moderna o imperialismo assumia a forma de império colonial com um domínio formal sobre as regiões periféricas, com a independência das colônias o imperialismo passou a ser informal, exercendo um domínio econômico que não necessita de presença física.

A presença do conceito de imperialismo pode ser encontrada nas peças Auto dos noventa e nove; Revolução na América do Sul; Brasil Versão Brasileira e A vez da Recusa, além de Não tem imperialismo no Brasil, de Augusto Boal. Nelas está o imperialismo em suas diversas faces, financeiro, cultural e econômico.

O início da atuação do imperialismo, em Auto dos 99%, pode ser encontrado na relação entre índios e a igreja católica<sup>3</sup>. É na imposição de uma religião aos nativos e na exploração sofrida na colônia onde encontramos os primeiros indícios de nossa história, segundo o coro da peça, “História

---

<sup>3</sup> Ver: MILLERET, M. 1990. p 24.

que já foi de todos, menos do Brasil”. (PEIXOTO, 1989.p 104) O que era Brasil, terra dos índios, com a chegada dos brancos e de sua civilização, passou a ser a história da colonização e exploração. No plano cultural, os jesuítas tiveram um papel fundamental ao domesticarem os índios para o trabalho para o português. A transformação vai desde a forma de organização econômica dos índios a avaliação de si. Se antes do jesuíta e do branco, eles dividiam os produtos das caças, passaram a ter o que comer sem poder dividir. Revoltados com a situação, os índios resolvem abandonar o trabalho e voltar a caçar. Mas, é um índio, Índio 1, quem diz: “Excelência. Índio não é gente. Índio é fogo. Perdoai-os, senhor, eles estão por fora da civilização”. (Op, Cit. p 112) A dominação cultural foi tanta que o índio passou a negar sua própria origem e a reverenciar aquele que o oprime.

Em *Não tem imperialismo*, dois homens discutem a presença do imperialismo no Brasil, um negando e outro afirmando. Um terceiro denominado “ele”, com sotaque norte-americano, cobrando o uso de produtos de marca norte americana e associando a denuncia da presença do imperialismo com coisa de comunista:

*“Homem 1 – É coisa de comunista, sim. Aqui não tem imperialismo coisa nenhuma.*

*Ele – Apoiada, Apoiada.*

*Homem 2 – Vai te fiando nisso, vai. Termina de cueca na mão, rindo sorriso Kolyos, que é americano”. (Op, Cit. p 112)*

Aqui, a presença do imperialismo é econômica, pois todos os objetos de uso dos personagens são de marca estrangeira, como por exemplo, a sola de sapato Goodyear, salsicha Swift e fermento para pão Bhering.

Ser produzido aqui não significa estar livre do imperialismo. Exemplo disto é o café, conforme o diálogo dos personagens: “- Um café. (Ele estende a mão). Não, agora não, meu bom amigo. Café é feito aqui. Na sua terra não dá café. Ele: - Feito aqui mas controlado pela Coffe Company.” (Op. cit. P 27) Um produto identificado com o Brasil, tido como



genuinamente brasileiro tem o controle de sua produção nas mãos do imperialismo.

Também em Revolução na América o imperialismo enquanto domínio econômico é mostrado de forma direta. Aliás, o mesmo diálogo referente à Não tem imperialismo, reproduzido no parágrafo acima, com pequena diferença ocorre entre José da Silva e o Anjo da Guarda dos interesses imperialistas. (BOAL, 1986. p73) Tudo que Zé da Silva usa tem a presença imperialista, desde a energia elétrica da Light de São Paulo, pasta de dentes da Philips do Brasil, feijoada em lata da Wilson ou até mesmo a arma que usaria para se matar como forma de fugir do desemprego e da fome. O anjo impede o suicídio de Zé porque o revólver foi fabricado pela Smith&Wesson:

*“Anjo - (...) essa calça é de linho irlandês.*

*José (Entrando-lhe a calça) - Só falta eu me suicidar. (Põe o revólver no ouvido).*

*Anjo (Afobado) - Não, isso não, pelo amor de Deus, não faça isso, José da Silva, não se mate! Não! (Chora)*

*José (Comovido) - Pelo menos você têm coração, não quer me ver morto.*

*Anjo - Não é isso, pode se matar a vontade, mas antes não esqueça de pagar royalties para Smith & Wesson, fabricante de armas desde 1837. (Leva o Revólver) Agora pode morrer.” (BOAL, 1986. p 74)*

Para o Imperialismo, as pessoas pouco importam, o que importa é o lucro que elas podem dar ao capitalismo.

Em Brasil, versão Brasileira e A vez da recusa a forma do imperialismo é financeira. A primeira, o domínio do capitalismo financeiro ocorre em torno da questão do monopólio da Petrobras sobre o refinamento e exploração de petróleo no território brasileiro. De um lado, Vidigal representando o capital nacional dependente de empréstimos do governo e do capital estrangeiro (Citbank) para manter sua fábrica funcionando. De outro, representantes do capital internacional, Walter Link, da Esso. No meio, Dionísio, o presidente do Brasil que, para obter empréstimos americanos, é capaz de interromper uma Comissão de Inquérito que investiga

irregularidades na atuação da Kellog, empresa americana responsável pela construção em Cubatão da Refinaria Duque de Caxias, da Petrobras.

Um incêndio de causas duvidosas, matando operários, ocorreu na Refinaria Duque de Caxias, atrasando a conclusão de sua construção. Tal incêndio, na medida em que prejudicaria a Petrobras, beneficiaria as refinarias particulares, como a de Capuava, que produzia onze mil barris a mais do permitido.

A imprensa, órgão divulgador da ideologia da classe dominante, também teria um papel ante o imperialismo. Entre os jornais mais tendenciosos, como “O Globo” anuncia a ausência de petróleo no Brasil enquanto “O Correio da manhã” afirmaria a existência de petróleo não comerciável. Ambos os jornais são desmentidos pelo “Semanário” com a manchete anunciando a existência de petróleo. A necessidade da afirmação da inexistência do petróleo no Brasil justificaria a compra deste produto da Bolívia. Na Bolívia, a Esso é a exploradora de petróleo.

O imperialismo em Brasil, versão brasileira, atua como manipulador de governos através da chantagem sobre concessão de empréstimos induzindo-os a políticas que favoreçam os interesses imperialistas. No caso, os órgãos credores norte-americanos atuando em favor da Esso. Quanto ao capital nacional, o imperialismo atuaria não apenas na concessão de empréstimos, mas também na área comercial, pois Vidigal, não podendo mais produzir para a Petrobras, teria que produzir para a Esso.

Em A vez da recusa, a atuação do imperialismo ocorre nas relações internacionais. O governo brasileiro apoia uma revolução operária na Colômbia, país que tem sua economia dependente da produção de café. A melhor forma de apoio seria não vender café aos Estados Unidos obrigando-os a comprar da Colômbia. Mas, por pressão, o governo cede ao imperialismo sufocando a revolução Colombiana. Novamente a imprensa tem seu papel desviando a opinião pública sobre as questões internacionais pra um caso de uma intriga entre professor e aluna.

O imperialismo, apresentado pelo CPC quase como onipotente tem seu ponto máximo quando atua na esfera cultural, quando se torna parte

da ideologia dominante. O domínio imperialista na cultura aparece quando as pessoas passam a percebê-lo como algo necessário e até mesmo benéfico, visto a nossa inferioridade. A forma do imperialismo na cultura é correspondente ao que Sodré denominou ideologia do colonialismo.

No CPC, a ideologia do colonialismo está presente em Não tem imperialismo no Brasil, e em Brasil, Versão brasileira. Na primeira peça, um homem, apesar de pagar pelos produtos que usa, como já foi mostrado anteriormente, afirma não haver imperialismo no Brasil, achando serem os interesses dos norte-americanos benéficos a nós por nos dar a civilização: “- Sem americano, tudo aqui ainda era índio”. (PEIXOTO, 1989. p 26) Para este personagem, o que é nativo é ruim, o café, por exemplo, só é gostoso porque é controlado pela American Coffe Company:

*“Homem 1 – (Alto) Um café. (Ele estende a mão). Não. Agora não, meu bom amigo. Café é feito aqui. Na sua terra não dá café.*

*Ele – Feito aqui mas controlado pela American Coffe Company. Marcha Leve.*

*Homem 1 – Veja só. Por isso que o café brasileiro é tão gostoso.” ( Op Cit. P 27)*

A exploração sofrida pelo capital internacional é sentida como preço de nosso avanço, de nosso desenvolvimento. Desta forma, o imperialismo, que não assume a forma de imperialismo, é visto como necessário.

Em Brasil, versão brasileira, é o próprio presidente a exaltar os norte americanos em nome de nossa inferioridade: “(...) É impossível ser brasileiro, entenderam? Brasileiro é homem sujo...(...) God save América” (Op. cit. P 309-310). A colaboração com os interesses imperialista é justificada por nossa inferioridade, eles, sendo mais desenvolvidos, são melhores, e, por tanto, um exemplo a ser seguido.

#### **4.4 - A Revolução:**

O conceito de revolução (Op Cit. P 27), em qualquer linha teórica ou postura política, significa mudança. O que difere uma concepção de outra é o grau de mudança, se mudanças qualitativas significativas ou mudanças

quantitativas de caráter reformista que não chegam a transformações na estrutura social, e também quanto ao agente transformador. Trata-se das duas vias de mudanças, uma de cima para baixo, com as mudanças sociais controladas pela classe que já estava no poder. Outra, de baixo para cima, com transformações radicais na estrutura da sociedade e alteração da composição de classe no poder. Quanto a primeira forma de revolução, é o que Carlos Nelson Coutinho (Op Cit. P 27) chamou de via não clássica. É a chamada 'via prussiana' em Lênin ou 'revolução pacífica' em Gramsci. São revoluções que pretendem mudar conservando. E o Brasil foi um exemplo de tal postura, iniciando com a nossa independência, cuja ruptura com a metrópole pouco significou para a maioria dos habitantes. As classes dominantes continuaram dominantes e o sistema escravista não mudou. Nosso processo de industrialização e modernização foi feito pelo Estado. Mas, como já vimos no capítulo segundo, não foram apenas nossas transformações que foram de baixo para cima como também em nossa intelectualidade pensava em uma revolução por vias pacíficas, vide o pensamento de Sodré, representante do pensamento Partido Comunista Brasileiro. Para estes, a principal ruptura não deveria ocorrer entre proletariado e burguesia, mas sim entre Brasil arcaico e Brasil moderno. Não havia espaço para uma revolução de caráter socialista, pois esta seria consequência da revolução social democrática promovida pela própria burguesia que se libertaria da dominação imperialista e se livraria da parte que entrava o desenvolvimento nacional, os setores agrários.

A ação da burguesia, principal agente da história, interessaria a própria classe operária, esta conquistaria o poder na participação política através do alargamento da democracia. Nesse sentido, a aliança proletariado burguesia tinha como pressuposto a contradição entre nação e seu povo contra o imperialismo.

Mas, se o Brasil ainda era feudal, era a vez da burguesia representar o novo, ela era a modernidade. Uma democracia burguesa representaria uma transformação na estrutura arcaica. Nesse sentido, o desenvolvimento do Brasil era o desenvolvimento das forças produtivas capitalistas.

A Ideologia do Desenvolvimento e seu projeto modernizador influenciaram em todas as áreas da cultura. A busca do novo marcou a década de sessenta. No intuito de marcar a superação do arcaico em busca da passagem a modernidade, tudo era novo, cinema, capital (Brasília), e samba (bossa nova) teriam que corresponder a um novo Brasil. Para a esquerda, o novo significava um mundo novo com um homem novo, seguindo o exemplo de Che Guevara<sup>178</sup>. Como ainda não tínhamos um operariado com um passado e em número representativo capaz de promover a revolução, novo brasileiro surgiria a partir do passado, viria do homem camponês ou favelado. A favela era tida como consequência da deficiência do Brasil rural. Superando estas deficiências a caminho de uma urbanidade diferente do que havia, diferente do mundo capitalista ou do mundo submetido ao imperialismo, um mundo novo surgiria.

No CPC não foi diferente. Diante do líder comunista morto de Brasil, versão brasileira, Espártaco discursa: “Nós somos a humanidade. E ela chegará, como ou sem tiros. O homem chegará, carregando um outro nos braços, trazendo a verdade consigo, com as mãos como tochas a queimar a distância que nos separam”. (PEIXOTO, F. 1989. p31) Mais adiante, o desfecho com o Coro:

*“Levanta, Brasil, levanta. Lá na frente está a humanidade. Trazendo um mundo novo nos braços. Revolta pelo primeiro amanhã. Revolta pelo eterno amanhã. Levanta, Brasil. Levanta Brasil. Lá na frente está a humanidade”.* (Op. cit. P 317)

Teatro de protesto tem sentido maior se for capaz de anunciar uma nova sociedade, pois ele se vincula a um projeto de transformação. Mas isso não significa que o CPC estivesse de acordo com a visão dominante de revolução do Partido Comunista. Em Revolução da América do Sul, ao contrário, trata-se de uma crítica irônica a revolução de caráter reformista.

Em ironia ao programa do Partido Comunista<sup>4</sup>, um dos revolucionários afirma não ser necessária “muita gente não, porque o povo adere logo” A revolução aconteceria “sem distinção de classe, ou credo ou cor”. (BOAL, A. 1986. p 53) Aqui está a ideia da frente nacional popular unindo a burguesia e o proletariado em prol da revolução brasileira. O povo, sempre pacífico na história nacional, não seria necessário em primeiro momento, mesmo porque esta não seria a sua revolução. Sendo o povo ignorante, um infante que necessita de proteção das camadas mais esclarecidas, ele nem mesmo deve ter voz. Na câmara dos deputados, Zé da Silva quer falar, expor seus problemas, mas o revolucionário Zequinha o impede. Em uma reunião de cúpula para a revolução, Zé é mandado embora comprar um lanche. A opinião do povo, representado por Zé, não é necessária para os líderes revolucionário.

Uma reunião para decidir os rumos da revolução acontece em uma boate. Zequinha, o personagem líder revolucionário de Revolução e candidato a presidente defende em seu programa de governo uma revolução sem derramamento de sangue baseada apenas no princípio da ética: “Zequinha: - (...) todas as revoluções falharam (...) porque foram revoluções sem ideia. Mas a nossa (...) essa sim, tem uma ideia se chama: Honestidade”. ( Op. cit. p 56) Com bandeira comprada, data e hora marcadas, a revolução se esvazia pelos compromissos pessoais dos revolucionários.

Sendo, portanto, uma revolução de caráter moral, acima das classes, Zequinha, o revolucionário defensor da honestidade e da indústria nacional, aceita a aliança com um milionário, que também está por traz do outro candidato, o líder da maioria. A campanha eleitoral, lembrando o real candidato da ‘vassourinha’, Jânio Quadros, incorpora produtos de limpeza para significar a honestidade. Os candidatos se dizem ser os detergentes, sabonetes e outros.

---

<sup>4</sup> Segundo CAMARGO, I. 1996, *Revolução na América do Sul* contém uma crítica aos programas reformistas do Partido Comunista, pois a revolução é na Verdade uma contra-revolução. Lembra Camargo que os comunistas haviam apoiado a campanha de um militar para presidente, o Marechal Lott.

Na revolução de Zequinha, nada muda, apenas todos passam a ser honesto, a prostituta da boate vira uma prostituta honesta, o operário ou o homem faminto também não mudam as suas vidas mas passam a serem honestos. Os problemas sociais passam a serem encarados apenas como questões de moral.

Após toda a ironia à revolução nacional popular, Boal termina Revolução na América do Sul com um anúncio: Zé da Silva, povo e eleitor, morre ao comer a comida que os candidatos lhe deram para que ele continuasse vivo para poder votar. Zé morre porque, depois de ficar tanto tempo sem comer, seu estômago entupiu. Mas, como é preciso haver um povo que possa legitimar os governantes e trabalhar para as classes dominantes, é escolhido para substituir Zé da Silva o coveiro. Nada casual, o coveiro, o novo povo, é um anúncio do novo, da morte da burguesia frente a um povo nada pacífico como anterior.

Também em *A mais-valia* vai acabar seu Edgar é anunciada a revolução, como mostra o próprio título da peça, um anúncio do fim do mecanismo de exploração do homem pelo homem típico do capitalismo. Os capitalistas temem o processo de esclarecimento por qual passaram os personagens desgraçados.

Esclarecido o antagonismo de classe presente nas peças do CPC, resta indagar quem, ou que classe seria o agente revolucionário para o CPC. Embora haja um descompasso entre movimento estudantil e movimento operário em *A vez da recusa*, os principais protagonistas são estudantes esclarecidos, ou seja, a vanguarda cumprindo seu papel. Em *Auto dos 99%* o povo também aparece como pacífico ou até mesmo ingênuo, vide o antagonismo entre portugueses e índios, sendo os segundos, representantes do povo, ingênuos o suficiente para aceitar trocar trabalho por bugigangas. Mas o mesmo não se pode dizer de Brasil, versão brasileira, *Deus Ajuda os bão* e *A mais-valia* vai acabar, se na primeira, os operários não necessitam dos intelectuais da vanguarda para agir e tomar consciência de suas condições de explorados, nas outras duas, os intelectuais fornecem a possibilidade de conhecer os mecanismos da exploração. Entretanto, os

intelectuais não são de ação, não estão prontos para a revolução de fato. Seu papel, pedagógico, é de esclarecimento, seu conhecimento é importante mas tem que ser socializado com os verdadeiros agentes da revolução. São mesmo os populares, como Formiguinho ou D4 que estão prontos para agir, para mudar a estrutura social.

O papel dos autores e atores das peças do CPC foi mais de esclarecimento para incitar no povo uma vontade de revolução. Eles acreditavam no potencial da arte na transformação social, embora eles próprios não estivessem prontos para o confronto como ficou evidenciado no relato de Augusto Boal. Em umas das turnês do Arena, correlato do CPC em São Paulo, pelo Nordeste houve uma encenação que abordava os conflitos de terra para camponeses. Entre os assessorios da peça, havia fuzis. Logo após a apresentação, os camponeses convidaram o grupo para participar de uma ocupação. Boal tentou explicar aos camponeses: “(...) A gente é ator, a gente brinca de revolucionário, mas na realidade o nosso negócio é... representar”. (CAMARGO, I. 1996. p 95) Boal reflete: “Até onde você tem a coragem de insistir num contexto x um certo número de atitudes que você pessoalmente, não tem coragem de assumir?” (CAMARGO, I. 1996. p 95) O ator ou autor de teatro, enquanto intelectual de vanguarda oriundo da classe média, pode fazer um teatro engajado em um projeto revolucionário, mas isso não significa que ele necessariamente esteja pronto para atuar na ‘linha de frente da revolução’, este a papel coube a outros, estudantes em geral. A arma do artista é seu trabalho. E isso os cepecistas tinham claro. Não cabe aqui discutir a eficácia de tal proposta, visto que o público do CPC e também do Teatro de Arena era um público predominantemente estudantil. Entretanto, o CPC e o Arena, foram às ruas do Rio de Janeiro ou outros lugares brasileiros buscar público para seu teatro de rua.

De maneira geral, o que vem depois da revolução não é abordado. Nem mesmo os passos para se alcançar o mundo novo são tratados. Como seria o Brasil socialista ou quais os meios para atingi-lo, não são claros, mas não seria com o auxílio da burguesia. O CPC já intuía que o problema



do Brasil era muito mais que a superação do arcaico e que superada a contradição nação x imperialismo persistiria uma outra, muito mais prejudicial ao povo brasileiro, o antagonismo das classes.

## Conclusão

O início dos anos sessenta, no Brasil, foi marcado por uma ideologia em sentido amplo. A Ideologia do Desenvolvimento foi tanto um projeto como uma visão falha da realidade. Um projeto enquanto busca de um mundo novo, de uma nova sociedade, e, uma falha na visão de realidade por ser uma crença na inevitabilidade ou na facilidade de realizar tal projeto. Essa ideologia era um conjunto de princípios gerais baseado na dicotomia arcaico/moderno. Suas variantes tinham desdobramentos diversos, e até mesmo opostos. Por isso usei diversas vezes o termo visão de mundo para distinguir as diversas ideologias desenvolvimentistas. Ou melhor, cada Ideologia do Desenvolvimento correspondente a determinada postura política denominei visão de mundo, reservando o termo ideologia apenas para a vontade de superação do Brasil arcaico e a crença na inevitabilidade do Brasil moderno.

Essa ideologia foi articulada em torno de quatro conceitos chaves: nação, povo, imperialismo e revolução. Para cada variante da Ideologia do Desenvolvimento estes conceitos tinham uma definição diversa de acordo com a visão de mundo de cada grupo. Assim, nos anos sessenta, enquanto variantes da Ideologia do Desenvolvimento, tivemos uma visão de mundo de órgãos financiados pelo governo J. K (caso do ISEB), a do próprio governo, a do Partido Comunista, a do CPC e a outras que não fizeram parte de nosso tema. Cada uma visão de mundo estava dentro da Ideologia do Desenvolvimento, mas, ao mesmo eram distintas e mesmo opostas em seus desdobramentos. Por exemplo, para o Governo J. K. pelo próprio fato de ser um governo, revolução não poderia significar um rompimento com a ordem vigente, um processo de desapropriação e socialização, em J. K. Revolução era mesmo o processo de industrialização que o Brasil vivia. Já para o PC e alguns intelectuais isebianos, que também eram comunistas,

como Sodré, a revolução brasileira tinha um caráter de superação do Brasil feudal.

A Ideologia do Desenvolvimento não se restringiu ao governo ou aos quadros intelectuais. Ela atingiu também as artes, em especial a cênica. Um exemplo disto foi o próprio CPC da UNE, que, embora não usando o termo Ideologia do Desenvolvimento em suas peças, seus elementos foram sempre presentes ainda que nem sempre de modo explícito. Povo, nação, imperialismo e revolução, na ordem do dia, tiveram sua importância na obra cepecista.

O conjunto das obras cepecistas não são um todo coerente, mas algumas linhas gerais de pensamento, ou mesmo algumas percepções são predominantes. Muitas destas contestam o pensamento dominante da esquerda da época. Penso que as ideias do PC eram dominantes, mas estavam mais próximas daquilo que ficou conhecido como populismo do que de uma teoria revolucionária no sentido de uma ruptura nada passiva na estrutura social e produtiva brasileira. Não trabalhei e nem foi interesse meu trabalhar com profundidade o pensamento do PC, mas sua importância foi por vias indiretas. No início de meu trabalho, procurei estabelecer um diálogo entre o CPC e o ISEB. Os pensadores do ISEB que me interessaram por terem uma visão mais próxima do manifesto do CPC, Nelson Werneck Sodré e Álvaro Vieira Pinto, eram próximos do pensamento oficial do Partido Comunista, principalmente na questão da revolução no Brasil. Sodré, pertencente ao Partido Comunista, é considerado como um intelectual que influía na linha de pensamento do PC. Assim, quando me refiro ao pensamento do PC, refiro-me ao que ele tem de próximo a Sodré.

Passando para a análise da produção cênica no CPC constatei que a semelhança dos conceitos de nação, revolução, imperialismo e povo pouco tinham em comum com os conceitos dos textos do ISEB e principalmente dos de Sodré. Isso ocorre por dois motivos básicos. Um é que uma grande influência no CPC está não no Rio de Janeiro, sede o ISEB, mas sim no Teatro de Arena. O arena foi mais que uma influência, foi parte do CPC,

ou seja, peças do Arena como *Black-Tie* e *Revolução na América do Sul* foram encenadas pelos cepecistas. Além desta questão é possível pensar no fato de que enquanto o ISEB, no plano das ideias, por mais independente que fosse do governo, como ocorreu em sua última fase, sua dependência econômica era maior que a do CPC em relação ao governo. O CPC recebia verbas do Ministério da Educação via UNE, mas também vendia seu trabalho para sindicatos e sua produção, tipo “Cadernos do povo”, disco *O povo canta* e suas literaturas de cordel possibilitaram a autonomia do movimento. Além disto, ele estava sujeito a outras influências, vide a sua relação com a UNE, cuja direção estava nas mãos da ala de esquerda da Igreja Católica, a Ação Popular.

As ideias contidas nas peças cepecistas representam um rompimento com o pensamento do partido e antecipam algumas questões levantadas pela intelectualidade brasileira em período posterior, como por exemplo, percepção do fato de que nossa burguesia ser associada com o latifúndio e mesmo com o capital imperialista. Tal forma de interpretar a burguesia nacional, não mais como vítima do capital internacional, mas como associada e mesmo beneficiária dele, foi desenvolvida pela teoria da dependência.

A nação tem como suporte um discurso forte, emotivo, e, portanto, convincente, pois mexe com questões de identidade. Mesmo para aqueles que entendem as classes como princípio de identidade maior, ela consegue se fazer presente. Assim, ela também foi presente na produção cepecista. Tratava-se da defesa do que era entendido como nacional sob a ameaça do imperialismo. A nação se construía, além de um princípio de identidade básico, por sua negação. Ou seja, a nação brasileira, no CPC, antes de ser resultante da miscigenação de povos e culturas diferentes, como o fora para gerações anteriores, tinha sua essência no processo de colonização, e posteriormente na submissão ao imperialismo, o outro da nação. Desta forma, o nacional, antes de ser formado por um princípio de identidade básico, era formado por uma relação de dominação e exploração entre países. Entretanto, entre as produções cepecistas, a visão de nação não tinha

uma coerência, pois, se nas peças de teatro a identidade do brasileiro está na linha divisória entre classes dominantes e dominadas, não importando sua origem territorial, no disco *O povo canta* e em algumas peças, a nação brasileira é formada pela burguesia nacional e o povo, em contraposição ao latifúndio e ao imperialismo.

A revolução no CPC era o próprio motivo de produção das peças, da música e do cinema. Acreditava-se mesmo estar fazendo uma revolução enquanto divulgavam suas obras. Para os cepecistas, eles estavam cumprindo seu papel de intelectual de vanguarda engajada, divulgando ideias que contestavam a ordem vigente. O que faziam era o passo inicial para a transformação social. Peças de caráter didático influiriam no comportamento do público na medida em que causariam neste um sentimento de revolta ao se dar conta da condição de exploração do homem pelo homem. Para o público das camadas mais baixas, as peças cepecistas atuavam como esclarecimento da condição de miséria.

Embora não assumindo diretamente o socialismo como objetivo, o CPC, através de suas peças, entendia o processo revolucionário como resultado da libertação das classes menos favorecidas. Não havia lugar para uma aliança tipo frente ampla, como pregava o PC, pois a burguesia, nacional ou não, tinha seus próprios interesses que eram contrários aos interesses dos menos favorecidos em geral, como no filme *Cinco vezes favela* ou na peça *Deus ajuda os não*, e mais especificamente com o operariado de Brasil, versão brasileira e *A mais-valia vai acabar*, seu Edgar.

O conceito de povo no CPC poderia comportar a divisão entre massa e vanguarda, como em *O que é o povo brasileiro*, de Sodré. Mas, enquanto que para este, é a vanguarda a condutora da revolução, no CPC, tomando o passo inicial ela é apenas a esclarecedora dos problemas sociais, cabendo à massa a ação de transformação, vide *Deus ajuda os não* e *A mais-valia vai acabar*, seu Edgar. O entendimento de massa, por vezes, é genérico no CPC, incluindo desde desempregados, como no episódio *Um favelado*, ou *Couro de Gato*, por exemplo, mas, em outros momentos, assume o caráter de classe, vide *A mais-valia* ou *Revolução na América do Sul*. Não se pode

pensar que o conjunto da obra cepecista seja um todo homogêneo e totalmente coerente. Seus conceitos por vezes assumiam caráter diferente, as ideias poderiam apresentar algumas variações, como os conceitos de povo e nação, ou mesmo poderiam ser indefinidas como a revolução.

O conceito mais coerente no conjunto das peças, o que menos apresentou variações foi o de imperialismo. Este conceito foi convergente com o do ISEB de Sodré e de Álvaro Vieira Pinto. Tanto para o CPC como para o ISEB, imperialismo significava sujeição de uma nação subdesenvolvida a uma nação com pretensões de dominação econômica e política sobre outras nações. Um dos fatores de subdesenvolvimento seria mesmo o imperialismo. Outro ponto em comum foi a crença no papel da cultura como fator de impulsionador das mudanças sociais

Mas com todas as convergências e divergências em termos de conceitos entre ISEB e CPC, eles estavam dentro de um mesmo clima, a experiência de desenvolvimento industrial acelerado e urbanização. Este clima foi expresso na Ideologia do Desenvolvimento proporcionando a crença no progresso da nação rumo ao socialismo, seja por vias pacíficas ou pelo emprego da violência. Ou seja, nos anos 50 e 60, acreditou-se na inevitabilidade do desenvolvimento.

## Bibliografia final

ARRABAL, José. "O CPC da UNE". In: O nacional e o popular na literatura brasileira. São Paulo. Brasiliense. 1983.

\_\_\_\_\_. "O CPC da UNE (notas sem nostalgia)". In: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANDERSON, Perry. A crise da crise do marxismo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARANTES, Paulo Eduardo. Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

BAILBY, Eduard. O que é imperialismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

BANDEIRA, Moniz. O Governo João Goulart. As lutas sociais no Brasil 1961-1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 6ª edição.

BARCELLOS, Jalusa. CPC: Uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro . IBAC Nova fronteira. 1994.

BERLINCK, Manoel. O Centro Popular de Cultura da UNE. Campinas. Krisis. 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. "O Cinema Novo e a Sociedade Brasileira". In: FURTADO, Celso. Brasil, Tempos Modernos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968.

BOAL, Augusto. Teatro de Augusto Boal. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOITO Jr., Armando. O golpe de 1954: a burguesia contra o populismo. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BORNHEIM, Gerd. Teatro: a cena dividida. Porto Alegre: LP&M, 1983.

BOSI, Alfredo. "Plural, mas não caótico." In: BOSI, A. (org). Cultura Brasileira. São Paulo. - Ática. 1987.

\_\_\_\_. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Culturix, 1994. 37<sup>o</sup> edição.

\_\_\_\_. Dialética da Colonização . São Paulo: Cia das Letras, 1998. 3<sup>o</sup> edição.

BOSI, Ecléia. Cultura de massas e cultura popular. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de percepção artística. In: Economia das trocas simbólicas . São Paulo: Perspectiva, 1987. (a).

\_\_\_\_. Reprodução cultural e reprodução social. In: Economia... (b)

\_\_\_\_.Gênese de uma estética pura. In: O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989. (a).

\_\_\_\_. Sobre o poder simbólico. In: O poder... (b).

\_\_\_\_. Os usos do povo. In: Coisas ditas. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_. "Epistemología y metodología" In: El oficio de sociólogo". México: siglo XXI, 1981.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976. 5<sup>o</sup> edição.

CÂNDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anato, PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo E. Sales. A personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Ciro F. Os métodos da história. Rio de Janeiro: Graal. 1979.

CARDOSO, Fernando Henrique. "Hegemonia burguesa e independência econômica: raízes estruturais da crise política brasileira". In: FURTADO, Celso. Tempos Modernos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. Ideologia do Desenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CARR, Edward. O que é história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.



- CASTRO, Rui. Chega de Saudades. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p 261.
- CHACON, Vamireh. Qual a política externa conveniente ao Brasil? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963,
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. São Paulo: Moderna. 1984.
- \_\_\_\_\_. O nacional e o popular na cultura brasileira - seminários. São Paulo: Brasiliense, 1984. 2º edição.
- CORBISIER, Roland. Formação e problema da cultura brasileira. Rio de Janeiro: MEC/ISEB, 1960. 3ª edição.
- COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro, Graal, 1996.
- \_\_\_\_\_. Sinta o drama. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COUTINHO, Carlos Nestor. Cultura e sociedade no Brasil. Ensaios sobre idéias e formas. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- CURTIS, Regina Maria G. 1964 E A Revolução no Brasil: representações e imaginário social (1964-1973) Porto Alegre, 1999. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- DOMONT, Beatrice. Um sonho interrompido. O Centro Popular de Cultura da UNE 1961-1964. Rio de Janeiro: Porto Calendário, 1997.
- DUBY, Georges. “História social e ideologias da sociedade”. In: LE GOFF, Jaques e NORA, Pierre. História: Novos Problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. 4ª edição.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo. Perspectiva. 1993.
- \_\_\_\_\_. Como se faz uma tese. São Paulo. Perspectiva. 1993.
- FERRANTE, Vera Lúcia. FGTS: ideologia e repressão. São Paulo: Ática, 1978.
- FERRO, Marc. “O filme: uma contra análise da sociedade”. In: LE GOFF e NORA, Pierre. História: Novos Objetos, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, 4ª edição.

BERNARDET, Jean-Claude. “O ‘Cinema Novo’ e a Sociedade Brasileira”. In: FURTADO, Celso. Brasil, Tempos Modernos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

GOLDMANN, Lucien. Dialética e cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GRAMSCI, Antônio. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1982.

\_\_\_\_\_. Concepção dialética da história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. 7ª edição.

\_\_\_\_\_. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 1965.

GUIMARÃES, Carmelinda. Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Editores, 1984.

HARVEY, David. A condição pós-moderna. São Paulo. Loyola. 1994.

HOBSBAWM, Eric. Sobre a História. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. A era dos extremos. São Paulo, Cia das Letras, 1998, (b).

\_\_\_\_\_. Nações e nacionalismos. São Paulo, Cia das Letras, 1998 (c).

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo. Brasiliense. 1980.

\_\_\_\_\_. Impressões de viagem. CPC: vanguarda e desbunde. São Paulo. Brasiliense. 1984.

IANNI, Otávio. A formação do estado populista na América Latina. São Paulo -Ática. 1989.

LE GOFF e NORA, Pierre, História: Novos Problemas, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. 4ª edição.

LE GOFF, Jacques. "As Mentalidades." In: LE GOFF, J e NORA, P Novos objetos. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1976.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. Desde quando somos nacionalistas? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARANHÃO, Ricardo. O governo de Kubischek. São Paulo: Brasiliense. 1984.

MARX, Karl. A ideologia Alemã. . São Paulo Moraes. 1984.

\_\_\_\_\_. Método da economia política. In: Contribuição à crítica da economia política. Lisboa Estampa. 1973.

\_\_\_\_\_. Manuscritos Economicos-Filosoficos de 1844. In: Escritos econômicos vários. México. Ed. Grijalbo. 1966.

MARTINS, Carlos Estevam. A questão da cultura popular. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1963.

MIR, Luís. A revolução impossível. São Paulo: Best Seller, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira. São Paulo: Ática, 1978.

NOVAIS, F. Estrutura de dinâmica do antigo sistema colonial. São Paulo: Brasiliense, 1990. 5º edição.

OLIVEIRA, Franklin. Que é a revolução Brasileira? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1963.

ORTIZ, Renato: Cultura Brasileira & Identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1999. 2º reimpressão.

\_\_\_\_\_. A moderna tradição Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1995. 1º reimpressão.

\_\_\_\_\_. Mundialização e Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. Românticos e folcloristas. São Paulo. Olho D'água, s.d.

PECAUT, Daniel. Os intelectuais e a política no Brasil - entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, Fernando. (org.) Vianinha: Teatro, televisão e política . São Paulo. Brasiliense. 1983.

\_\_\_\_. O Melhor do teatro do Centro Popular de Cultura . São Paulo: Graal, 1989.

\_\_\_\_. Teatro Oficina (1958-1982) - trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

REIS, José Carlos. As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.

\_\_\_\_. O fantasma da revolução. São Paulo: Unesp, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. Questão de método. In Os Pensadores: Sartre. São Paulo. Nova Cultural. 1987.

SANTOS, Wanderley Guilherme. “Quem dará o Golpe no Brasil?” In: CARVALHO, Nani. Trilogia do Terror: A implantação: 1964. São Paulo: Vértice. 1988.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SODRÉ, Nelson Werneck. Formação Histórica do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1973. 8º edição.

\_\_\_\_. Síntese de história da cultura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 4ª Edição.

\_\_\_\_. O que é povo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.

\_\_\_\_. Ideologia do colonialismo. Seus reflexos no pensamento brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1984. 3ª edição.

\_\_\_\_. Capitalismo e revolução burguesa no Brasil. Rio de Janeiro: Gaphia, 1997. 2ª edição.

TAYLOR, Peter. Geografy. New York: Longmam, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular. São Paulo: Circulo do Livro, s.d.

\_\_\_\_\_. Música popular -Um tema em debate. São Paulo: ed. 34, 1997. 3º edição.

TOLEDO, Caio Navarro. ISEB - Fábrica de Ideologias. Campinas: Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. O Governo Goulart e o golpe de 64. São Paulo: Brasiliense. 1983.

TOLEDO, Caio. “Teoria e ideologia” . In: MORAES, Reginaldo e outros (org), Inteligência brasileira. São Paulo, Brasiliense. 1986.

WEFFORT, Francisco. O populismo na América Latina. Rio de janeiro. Paz e Terra. 1070.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1992.

VASCONCELLO, Gilberto. Ideologia curupira. São Paulo. Brasiliense. 1979.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. Leituras brasileiras – itinerários do pensamento social e na literatura. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1999.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. In: Teatro/1. Rio de Janeiro: Editora Muro,1981.

\_\_\_\_\_. Os Azeredos mais os Benevides. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1966.

### **Periódicos:**

BOAL, Augusto. A tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. Arte em Revista. No. 6. 1982.

BOMENY, Helena. “Encontro Suspeito: História e ficção”. In: DADOS - Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 33 (1) 1990. pp. 83-118.

COSTA, Emília Vioti. “Novos públicos, novas políticas, novas histórias: do reducionismo cultural em busca da dialética”. In: Anos 90, Porto Alegre, nº 10, dezembro de 1998. pp. 7-22.

CUNHA, Maria de Fátima. A arte popular e revolucionária nos anos 60. História/ Unesp. V 11. 1992. pp. 171-180.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. Arte em revista no. 3. Questão popular. 1980. pp. 83-87.

\_\_\_\_\_. Considerações em torno do conceito de cultura brasileira. Ensaio Escrita. No. 1 1971. pp 35-42.

GUSDORF, George. Para uma pesquisa interdisciplinar. Diogenes/UNB Vol. 4 . 1984. pp. 11-34.

MARTINS, Estevam. “História do CPC’. Arte em Revista n. 3. pp. 77-82.

MILLERET, Margo. ‘Pedagogy and Popular art for the masses from the CPC’ in: BRAZIL/BRASIL. Revista de literatura brasileira. Nº 3 ano 1990. PUC/Mercado aberto. pp 18-23.

PELEGRINI, Sandro. Os anos 60: Um projeto político cultural em debate. História/Unesp. Vol 10. 1991. pp. 71-84

ROCHA, Glauber. “Uma estética da fome”. In: Arte e Revista. Ano 1 nº 1. 1980. pp. 15- 17.

RIDENTI, M. S. A canção do homem enquanto seu lobo não vem. Perspectivas. São Paulo. Vol. 14 . 1991. pp. 1-40.

Rüsen, Jüsen. “Narratividade e objetividade nas ciências históricas”. In: Textos de História.. Vol 14. Nº 1. 1996. pp. 75-102.

VIANNA, Luiz Werneck. “Caminhos e descaminhos da revolução brasileira.” In: DADOS. V. 39 Rio de Janeiro. 1996. [www.periodicos.cap](http://www.periodicos.cap)

## **Sobre o autor**

Nasci em Aracaju, Sergipe, em 1969. Minha família é do Pará, mas cresci no Rio Grande do Sul, sem conhecer os locais de minha origem. Assim, me sinto meio “entre lugar”, ou de lugar nenhum. Sempre estudei em Escola Pública, do Jardim ao Doutorado, e na mesma sempre trabalhei. Já lecionei nos Municípios de Esteio, Sapucaia do Sul, Canoas , Porto Alegre e Osório, todos do Rio Grande do Sul.

Sou casado com a professora Cristiane Arteaga e tenho como filhos uma gata, Lady Branquinha , o Caramelo, apelidado de Melo, e o Frajola, mais conhecido como Jojo.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



**[www.editorafi.org](http://www.editorafi.org)**  
**[contato@editorafi.org](mailto:contato@editorafi.org)**