

Instituto de Artes
Bacharelado em Artes Visuais

Leonardo Costa Silvestrin

Arte e Revolução:
O exemplo dos Centros Populares de Cultura

Porto Alegre
2021

Leonardo Costa Silvestrin

**Arte e Revolução:
O exemplo dos Centros Populares de Cultura**

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial à
obtenção do título de bacharel em Artes
Visuais do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.**

Orientadora: Daniela Pinheiro Kern

**Porto Alegre
2021**

CIP - Catalogação na Publicação

Silvestrin, Leonardo
Arte e Revolução: O exemplo dos Centros Populares
de Cultura / Leonardo Silvestrin. -- 2021.
24 f.
Orientadora: Daniela Kern.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Centros Populares de Cultura. 2. União Nacional
dos Estudantes. 3. Vídeo-ensaio. 4. Arte e política.
5. Marxismo. I. Kern, Daniela, orient. II. Título.

Leonardo Costa Silvestrin

Arte e Revolução:

O exemplo dos Centros Populares de Cultura

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial à
obtenção do título de bacharel em Artes
Visuais do Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Daniela Pinheiro Kern

Aprovado em:Porto Alegre, 3 de dezembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Daniela Pinheiro Kern
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

João Carlos Machado
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alessandra Lucia Bochio
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Em memória a todas as pessoas do mundo
que perderam a estabilidade, a saúde, a
família, os amigos e a própria vida durante a
pandemia do COVID-19, por culpa de tantos
governantes que colocaram a produtividade
do capital acima de tudo.

Nenhum minuto de silêncio, mas uma vida
toda de luta por justiça.

AGRADECIMENTOS

À Daniela Pinheiro Kern, orientadora desse trabalho, por me ajudar a realizá-lo, por me ajudar a buscar referências e pela sensibilidade ao me orientar empaticamente durante a pandemia.

Ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por me dar a oportunidade de me formar de forma gratuita na área em que sempre tive prazer de produzir.

Aos estudantes, professores e funcionários, concursados e terceirizados, do Instituto de Artes da UFRGS, pelos ensinamentos que me deram, pelas lutas que travamos juntos e pelo convívio que tanto me alegrou durante a graduação.

Aos camaradas do movimento estudantil da União da Juventude Comunista na UFRGS, por todas as ações que desenvolvemos juntos enquanto lutávamos por uma Universidade Popular e por um mundo novo. Sei que nada foi em vão.

À militância do Partido Comunista Brasileiro, por me ensinar tudo que eu sei a respeito da luta revolucionária, por ser a minha escola de formação política e por me dar a esperança de que é possível tornar os sonhos realidade.

Aos meus amigos das artes, do Partido, dos tempos do colégio, enfim, da vida, por me apoiarem, por me ouvirem, por me fazerem feliz quando não achava que era possível, pela preocupação e pelo carinho.

Ao Tyrell Spencer, por ter me ajudado a finalizar esse trabalho e por sempre ter me incentivado a desenhar e editar vídeos desde quando eu era criança.

Ao Guilherme Goulart e à Luiza Schmidt, por terem me emprestado o computador que permitiu que eu pudesse finalizar o meu trabalho.

Ao Anderson Lobato e à Radioativa Produtora, por me cederem os materiais que possibilitaram que eu gravasse a narração deste vídeo.

Ao Eduardo Tornaghi, por aceitar gravar a locução dos depoimentos textuais citados neste vídeo.

À Ceci Sanchez, por me ceder as imagens do bloco do PCB nas manifestações em Porto Alegre que usei para ilustrar parte deste vídeo.

Aos meus pais, Ricardo Silvestrin e Carla Costa Silvestrin, e à minha irmã Carolina, por me inspirarem constantemente com suas artes, por me apoiarem e por terem me incentivado a seguir meus sonhos.

Não ficarei tão só no campo da arte,
e, ânimo firme, sobranceiro e forte,
tudo farei por ti para exaltar-te,
serenamente, alheio à própria sorte.

Carlos Marighella

RESUMO

Entre dezembro de 1961 e abril de 1964, os Centros Populares de Cultura foram fundados em diversas cidades. Durante o governo Goulart até o golpe militar, a experiência dos CPCs formulou um modelo de ação comum que organizou as e os artistas favoráveis a mudanças revolucionárias na sociedade brasileira. Através da utilização do audiovisual e das redes sociais, este trabalho tem como objetivo realizar uma síntese da experiência dos CPCs e ajudar a disseminar o seu estudo para as e os pesquisadores, artistas e militantes do século XXI. O texto deste artigo é o roteiro de vídeo-ensaio homônimo, disponibilizado gratuitamente na internet.

Palavras-chave: Centros Populares de Cultura. União Nacional dos Estudantes. Vídeo-ensaio. Arte e política. Marxismo.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	9
2 – O CONTEXTO DO SURGIMENTO DOS CPCS	9
3 – A FUNDAÇÃO DO PRIMEIRO CPC.....	10
4 – OS CPCS EM AÇÃO	11
5 – AS POLÊMICAS ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS DOS CPCS	13
6 – A “CONTRARREVOLUÇÃO PREVENTIVA” DE 1964.....	16
7 – CONCLUSÃO	18
REFERÊNCIAS.....	20

1 – INTRODUÇÃO

Abril de 1962. Estas imagens foram filmadas durante a UNE Volante, uma caravana da União Nacional dos Estudantes que percorreu o país para promover a discussão da reforma universitária. Com os estudantes, viajam membros do CPC, Centro Popular de Cultura da UNE, que pretendiam estimular a formação de outros centros de cultura nos estados. A imagem da miséria contrastada com a presença do imperialismo; essa era uma tendência típica da cultura daqueles tempos. (COUTINHO, 1984).

Embora tenham existido por apenas três anos, os Centros Populares de Cultura marcaram a história dos movimentos populares e da arte engajada no Brasil. Inicialmente um órgão ligado à União Nacional dos Estudantes, o CPC do Rio de Janeiro criou uma série de células ao longo do país, se ligando a diferentes entidades estudantis, sindicais e populares, fomentando a aliança entre artistas, estudantes e trabalhadores manuais e intelectuais do campo e da cidade. Seu objetivo era estruturar uma produção artística que servisse à construção do socialismo no Brasil. Criticado por um suposto sectarismo e pobreza estética, louvado pelo exemplo de organização da arte engajada em escala nacional, a experiência do Centro Popular de Cultura é tema de estudo necessário, tanto para os que buscam entender a conjuntura brasileira na década de 1960 quanto para os que ainda acreditam que conciliar o trabalho artístico com a militância revolucionária segue sendo uma tarefa atual.

2 – O CONTEXTO DO SURGIMENTO DOS CPCs

Nos anos 1960, os conflitos sociais do Brasil se acirram ao ponto de o país entrar em um cenário de quase guerra civil (MARINI, 1969).¹ Após a renúncia repentina do presidente conservador Jânio Quadros, as forças políticas da classe trabalhadora vão às ruas e, exercendo pressão através da greve geral e da resistência nacional deflagrada pelo Movimento da Legalidade, que chega a armar o povo no Rio Grande do Sul sob o governo do trabalhista Leonel Brizola, geram o equilíbrio de forças social que garante a posse do vice-presidente João Goulart, do Partido Trabalhista Brasileiro. A tentativa de golpe dos ministros do Exército, nomeados por

¹ (MARINI, 1969).

Jânio, é derrotada, e isso cria um impulso inédito na luta por igualdade e bem-estar social.

Também em 1961, a radicalização do processo revolucionário cubano impacta toda a América Latina.

Nosotros queremos construir el socialismo. [...] Nos hemos declarado dentro del grupo de países no alineados, apesar de ser marxistas-leninistas, porque los no alineados como nosotros luchan contra el imperialismo. (GUEVARA, 1964).

A classe empresarial, que desde a Revolução Burguesa de 1930² vivia divisões internas entre seus segmentos agroexportadores, industriais e o capital estrangeiro, gradualmente se unifica na oposição ao governo Goulart por temer, ao observar as forças sociais que o sustentavam, a ameaça de uma revolução proletária. No movimento operário, no movimento camponês, no movimento dos trabalhadores especializados e intelectuais, no movimento estudantil e até mesmo dentro das Forças Armadas, a agitação revolucionária se intensificava. A militância da classe trabalhadora se referia frequentemente ao que chamava de “*desfecho*” – o momento em que as contradições sociais se tornariam insustentáveis e a batalha pelos rumos da nação enfim chegaria a uma conclusão, com a vitória de um dos lados da luta de classes.³

3 – A FUNDAÇÃO DO PRIMEIRO CPC

Esse clima revolucionário também impacta a produção artística no Brasil. O Partido Comunista Brasileiro, então a principal força política da classe trabalhadora do país, havia influenciado fortemente o movimento artístico nacional nas três décadas anteriores⁴⁵, seguindo a tradição consolidada por outros PCs do mundo, que davam importância para a construção de uma cultura própria do proletariado, independente ao que era produzido pela burguesia e seus meios de comunicação de massa.⁶ Apesar do PCB no início dos anos 1960 ter um Comitê Cultural nacional para formular políticas⁷, alguns artistas do Partido da época, como Vera Gertel, criticavam a falta de diretrizes claras dos comunistas dentro do movimento artístico-cultural, apontando uma certa tendência ao espontaneísmo na forma como o PCB trabalhava com esse setor em escala nacional.⁸ Ainda assim, diversos artistas ligados ao PCB desenvolveram em diversas localidades uma série de iniciativas, com propostas que unificavam arte e pedagogia. O Movimento de Cultura Popular em Recife – formado por Abelardo da Hora, artista do PCB, Paulo Freire, Ariano Suassuna e outros professores e artistas apoiados pelo governo de Miguel Arraes – se tornou um exemplo internacional de alfabetização popular e inspirou diretamente a formação dos Centros Populares de Cultura. Tanto o CPC quanto o MCP foram fundados em 1961.⁹

² (COSTA, 2013).

³ (FERREIRA, 2004).

⁴ (BOUNICORE, 2019).

⁵ (DA SILVA ARAÚJO, 2018).

⁶ (ESTEVAM; COSTA; BÔAS, 2015).

⁷ (COSTA, 2011).

⁸ (LIMA, 2014).

⁹ (BERLINCK, 1984).

Por outro lado, com uma produção artística autoral, jovens universitários do PCB organizavam a fusão do Teatro Paulista dos Estudantes com o Teatro de Arena de São Paulo, uma pequena e inovadora companhia teatral progressista. Inspirados pelo teatro épico de Brecht, os artistas desenvolviam tramas, formadas a partir de seminários com todos os trabalhadores das peças, que colocavam a luta de classes e a luta anti-imperialista no centro da dramaturgia. A aproximação dos comunistas com o Teatro de Arena, no entanto, não ocorre sem contradições. Como aponta o artista e crítico de arte João das Neves, em sua coluna no jornal Novos Rumos do PCB, ao comentar a peça “Revolução na América do Sul” do também membro do Arena, Augusto Boal:

Atualmente estamos assistindo, e os próprios mentores do grupo já se deram conta disso, a uma contradição viva. O Arena a fazer um teatro – que deveria ser assistido pela classe proletária, que pretende dirigir-se a ela, que deveria ser por ela criticado, ideológica e artisticamente – para a burguesia, para a gente “bem” de Copacabana. (NEVES, 1960, apud CARBONE, 2014, p. 22).

Oduvaldo Vianna Filho, também militante do PCB e membro do Arena, de apelido Vianinha, concorda enfaticamente com essa crítica, e tenta transformar o Teatro em uma cooperativa ligada às entidades sindicais e populares – sem sucesso.¹⁰ Durante uma temporada do grupo no Rio de Janeiro, então Estado da Guanabara, Vianinha se desliga do Teatro de Arena e segue na cidade junto com alguns membros dissidentes. Lá, aproveitando o sucesso que sua peça A mais-valia vai acabar, seu Edgar teve na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), resolve promover, junto ao cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins, ambos também militantes comunistas, um Curso de Filosofia nessa universidade. Era um projeto de extensão que buscava unir o trabalho artístico com a militância política. Depois de centenas de pessoas se inscreverem, os organizadores do curso procuram a União Nacional dos Estudantes, para que fosse cedido um local para a realização dos eventos. Garantida uma sede dentro do prédio da UNE e se iniciando o processo de construção de um Teatro próprio, se concretiza a criação do primeiro Centro Popular de Cultura.

4 – OS CPCS EM AÇÃO

O primeiro CPC, nascido no Rio de Janeiro, era ligado organicamente à UNE. Ainda assim, era um órgão formalmente independente, com um estatuto e direção eleitos em assembleia geral. A primeira caravana da UNE-Volante, em 1962, percorreu o Brasil com o objetivo de dialogar com as bases universitárias, operárias e camponesas, agitando por reformas estruturais no Brasil e levando, através do CPC, uma série de exposições visuais, audiovisuais, shows e peças engajadas para diversos públicos.¹¹ O resultado é bom pra ambas as partes: a UNE conseguiu realizar

¹⁰ (GARCIA, 2004).

¹¹ (BERLINCK, 1984).

uma greve nacional no ensino superior, exigindo a Reforma Universitária, e o Centro Popular de Cultura nascido no Rio enfim começa a se nacionalizar.

No entanto, a partir do acirramento da luta de classes, as divergências dentro do movimento de estudantes se agravam. Apesar da hegemonia do PCB, diversas organizações políticas participavam dos CPCs e disputavam seus rumos. A direção da UNE, na época liderada pela Ação Popular (organização socialista de origem católica) sob a presidência de Aldo Arantes, progressivamente tenta subordinar mais e mais o CPC, chegando até a censurar uma de suas peças – justamente uma peça “profética”, cujo enredo narrava um (então hipotético) fechamento da UNE após um golpe de Estado, mostrando as bases estudantis se rebelando à contragosto das direções paralisadas frente ao golpismo.¹² Os embates entre as duas entidades afastam as organizações, mas não geram rompimento oficial.

O modelo organizativo do CPC da UNE, reproduzido em outras células cepecistas ao longo dos estados, tinha como órgão máximo a Assembleia Geral, que elegia um Conselho Diretor, presidido por um Diretor Executivo e composto pelos coordenadores dos diferentes departamentos que organizavam o trabalho criativo do CPC: Teatro (subdividido entre Teatro Convencional e Teatro de Rua), Cinema, Música, Artes Plásticas, Arquitetura, Alfabetização de Adultos, Literatura e Relações. Esse último departamento tinha como função coordenar ações junto aos novos centros populares de cultura que começaram a surgir nas principais cidades do país – Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo, Santo André, Curitiba, Porto Alegre e Niterói. Nem todos os CPCs foram tão bem sucedidos, mas por onde passavam geravam debates nos meios artísticos e na imprensa. Muitos dos registros dos CPCs foram destruídos pela extrema-direita depois de 1964. Ainda assim, diversas pesquisadoras e pesquisadores têm feito esforços nas últimas décadas para revisitar a experiência dos Centros Populares de Cultura.

O CPC do Rio, ligado a UNE, era o mais forte dos CPCs e na prática era a direção nacional dos Centros Populares de Cultura. Tinha uma forte produção cinematográfica, e chegou a desenvolver diversas obras em cada um dos seus departamentos. Como dirigente dos CPCs, buscou criar meios para poder ajudar os diferentes Centros Populares a ampliarem sua formação artística e política. Em Santo André, São Paulo, o CPC local se uniu com o Sindicato dos Metalúrgicos, sendo composto em sua maioria por operários e em menor medida por estudantes, produzindo teatro adulto e infantil, coral, cursos de filosofia, cinema, eventos de poesia e de artes visuais.¹³ Em Salvador, na Bahia, o CPC, fundado por artistas universitários ligados à União dos Estudantes da Bahia, criou uma escola de samba, apresentou peças revolucionárias junto às Ligas Camponesas e chegou a iniciar um programa de alfabetização, coordenado por Paulo Freire, que foi interrompido em abril de 1964. A produção artística ligada às demandas políticas do movimento popular era uma constante dos CPCs. Como narrou Tom Zé, que foi diretor do departamento de música do CPC baiano:

Capinam, Emanuel Araújo, Geraldo Fidélis Sarno, eu e muitos amigos fazíamos uma pluralidade de tarefas: cantávamos nas escolas, nos sindicatos, nas festas da cidade de Salvador. Lembro-me que

¹² História do CPC, depoimento de Carlos Estevam Martins

¹³ (TAKARA, 2020).

numa greve dos bancários moramos no sindicato da classe por três semanas. Para motivar a vigília da paralisação, compusemos músicas com as reivindicações; eram cantadas nas passeatas. Fazíamos shows diários à tarde e à noite. Com bonecos de Emanuel Araújo, Fidélis Sarno e Capinam escreveram uma peça de teatro de títeres que, musicada por mim, representávamos no sindicato e em qualquer lugar que o movimento atuasse. (ZÉ, 2003, apud MOREIRA, 2014, p. 92).

Os recursos de uma produção artística abertamente revolucionária e independente do Estado, sujeita a boicotes dos donos do dinheiro e desde o início sofrendo repressão estatal e paramilitar, eram escassos. Shows em faculdades e sindicatos eram realizados em geral com entrada paga, sendo gratuitos apenas os teatros de rua e os espetáculos realizados para os camponeses.¹⁴ Os CPCs produziram ainda peças e shows para as campanhas de candidatos progressistas, algumas feitas sob contrato, outras de forma gratuita. Foi criada a PRODAC – Programa de Divulgação e Assistência Cultural, uma distribuidora que chegou a dispor de agentes e representantes em mais de 50 cidades da Federação, garantindo a circulação dos discos e livros dos CPCs dedicados à divulgação cultural e científica revolucionária. A venda do primeiro disco do CPC, “O Povo Canta”, financiou boa parte das suas atividades. Após várias discussões internas, prevaleceu no Centro Popular de Cultura da UNE uma lógica econômica cooperativista, atuando legalmente como uma empresa prestadora de serviços, com a produção artística sendo planejada de forma democrática e com os lucros obtidos sendo divididos com os produtores associados. Apesar deste CPC ter tido entre si um conjunto de funcionários que eram pagos, Carlos Estevam estima que, dentre 10 membros da entidade, 7 eram trabalhadores voluntários. Dedicavam seu tempo e seu trabalho pois acreditavam no projeto revolucionário, popular, nacionalista, socialista e comunista que era defendido pela entidade.

Através de festivais e encontros, se criou uma relação com diversos artistas, como Cartola, Nelson Cavaquinho e Vinícius de Moraes. Talvez o mais memorável sucesso artístico dos CPCs tenha sido a “Canção do Subdesenvolvido”, escrita pelo cantor e compositor Carlos Lyra. Uma música de humor, cuja letra é uma paródia dos argumentos que defenderam, ao longo da história, o colonialismo português, o imperialismo britânico e o imperialismo estadunidense no Brasil.

5 – AS POLÊMICAS ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS DOS CPCs

Sem dúvidas, grande parte das críticas ao CPC do Rio se dão por conta das concepções defendidas por Carlos Estevam Martins no “Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura”. Martins, sociólogo que foi o primeiro Diretor Executivo do CPC ligado a UNE, escreveu essa proposta de manifesto para explicar as intenções do movimento. Embora esse documento tivesse sido destinado principalmente ao debate interno e não representasse a posição oficial do CPC da UNE, diversos teóricos reduziram a experiência dos CPCs ao Anteprojeto do Manifesto, o que os fez incorrerem em diversos erros de análise.

¹⁴ (BERLINCK, 1984).

Em seu ensaio, Carlos Estevam Martins definiu três alternativas para os intelectuais e artistas: a “atitude conformista” com a ordem capitalista; a “atitude inconformista” com essa ordem, sem, no entanto, se organizar ativamente para derrubá-la e substituí-la; e a “atitude revolucionária consequente”, posição que seria tomada pelas e pelos membros do CPC, buscando organizar sua produção para que ela servisse à instrução política das camadas populares e as ajudasse no processo da tomada revolucionária do poder. Afirmando a superioridade da arte popular revolucionária frente às demais, concluiu que “fora da arte política, não há arte popular”.

Especialmente a partir do final dos anos 1970, as concepções de Martins para o CPC foram definidas como “dirigistas” e “populistas” por uma série de acadêmicos, como Octávio Ianni¹⁵ e Francisco Corrêa Weffort.¹⁶ Pesquisadores como Marilena Chaui criticaram o fato do Centro Popular de Cultura se propor a falar pelo povo, mas ser composto majoritariamente pelas camadas médias oriundas do meio universitário, e não pelo campesinato, o operariado e demais massas trabalhadoras.¹⁷ Sua análise desconsidera a experiência do CPC ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos no Rio de Janeiro ou o já citado CPC de Santo André, ambos compostos majoritariamente por operários; tampouco faz um balanço das ações concretas junto à classe trabalhadora que os CPCs realizaram nos diversos estados em que estiveram presentes. É fato, porém, que os próprios membros do CPC da UNE reconheceram, em relatório apresentado no 1º Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular em setembro de 1963, que seu movimento no Estado de Guanabara havia conquistado principalmente a população ligada ao meio universitário, na época ainda mais elitizado que hoje. Frente a isso, documentos oficiais do movimento definiram dois momentos para os CPCs: o primeiro, a busca por organizar politicamente, com base em um ponto de vista popular revolucionário, os intelectuais e artistas então existentes, identificados em sua maioria como membros das camadas médias; e o segundo, o plano de organizar as amplas massas proletárias para elas fazerem parte do processo produtivo da cultura popular revolucionária. Como vimos, essa experiência se confirmou em algumas células cepecistas, mas logo foi interrompida a partir do dia 1º de abril de 1964.¹⁸

Como nota Martins duas décadas depois da fundação dos Centros Populares de Cultura, a afirmação de que o CPC buscava apenas impor sua verdade ao povo contrasta com a prática política e artística dos seus membros. Os integrantes do CPC não buscavam fazer uma “masturbação ideológica”, produzindo somente para quem concordasse com suas teses – que aliás, em geral nem eram suas, já que o que os CPCs faziam era pegar as principais teses e pautas progressistas desenvolvidas nos meios acadêmicos, sindicais e partidários, que explicavam as causas e propunham soluções para os problemas do subdesenvolvimento brasileiro, e buscavam transformá-las em material artístico e pedagógico, utilizando uma série de técnicas e poéticas para atingir esse objetivo. Os membros do CPC sempre organizavam sua produção em constante diálogo com os públicos para os quais suas obras eram destinadas, usando a arte como um instrumento para dialogar com as pessoas nas fábricas, universidades, campos e favelas, contrastando sua prática artística com as

¹⁵ (IANNI, 1978).

¹⁶ (WEFFORT, 1978).

¹⁷ (CHAUÍ, 1983).

¹⁸ (GARCIA, 2004).

respostas dadas por esses interlocutores, em um constante processo de estudo e autocrítica. Pelos relatos, é possível concluir que os CPCs foram bem sucedidos ao menos na tarefa de suscitar debates políticos nesses meios.

Longe de qualquer lógica monolítica, é possível ver que grandes embates estéticos foram travados pelo movimento cepecista. Martins acreditava que a forma da produção artística do CPC deveria ser simplificada em prol da comunicação com as massas, limitando a expressão das e dos artistas no processo, visto que a instrução artística da classe trabalhadora na época e suas referências culturais seriam limitadas por conta da desigualdade. Em resumo, não dava para fazer uma arte que fosse bonita, mas que poucos entendessem. O desencorajamento a outras formas de experimentação não tão didáticas levou parte do movimento de artistas ligados ao Cinema Novo, como Glauber Rocha, a se distanciarem progressivamente do CPC, embora houvesse respeito entre os artistas de esquerda que seguiam caminhos diferentes.¹⁹ Dentro do CPC da UNE, Vianinha e João das Neves eram alguns dos militantes que discordavam dessa visão de Martins, e se esforçaram para incrementar o potencial artístico dos CPCs, tendo como principal exemplo a construção de uma carreta que funcionava como uma espécie de teatro ambulante a ser exibido nos bairros – que, por problemas técnicos, não conseguiu vingar.

O debate entre forma e conteúdo gerou certa dominância de uma linha estética que buscava pegar as principais referências culturais das camadas populares da época, baseando a estética de suas obras nelas e inserindo mensagens revolucionárias em seu conteúdo, em tese para facilitar o diálogo com a classe trabalhadora. A opção estética de usar como referência a cultura local para produzir suas obras, junto com o forte anti-imperialismo dos Centros Populares de Cultura, gerou a acusação de que os CPCs encaravam de forma sectária a arte produzida nos países imperialistas. No entanto, Ferreira Gullar, por uma época diretor do CPC da UNE, era um dos membros da associação que defendiam que a arte popular revolucionária brasileira poderia incorporar elementos da cultura importada dos países capitalistas centrais, propondo uma assimilação crítica dos valores e princípios exteriores.²⁰

É possível, de fato, observar em algumas das passagens defendidas por Martins no Anteprojeto, a respeito do papel da arte na sociedade, alguma ressonância das teses do realismo socialista, corrente artística tornada política de Estado na União Soviética, que reduziu as artes à uma visão exclusivamente propagandística, gerando a perseguição arbitrária de uma série de artistas, inclusive comunistas.²¹ Por um lado, Martins acertou ao apontar que a tomada de consciência dos artistas, expressa em uma produção artística abertamente comprometida com o processo revolucionário, cumpre um papel ideológico relevante na luta pela derrubada do capitalismo. No entanto, sua ênfase na função comunicativa da arte, condenando como “escapistas” as obras que não instruísem suficientemente o povo acerca do funcionamento da sociedade de classes,²² encarou de forma mecânica os sentidos de uma forma de trabalho humano que pode – mas não necessariamente tem o dever de – cumprir o papel de agitação e propaganda para poder ser considerada, em si, socialmente

¹⁹ (MEDEIROS, 2014).

²⁰ (GULLAR, 1965, apud GARCIA, 2004).

²¹ (TAKARA, 2020).

²² (MARTINS, 1962, apud HOLLANDA, 2004).

relevante, enquanto produto que expressa a subjetividade humana em toda sua complexidade.²³

Queiram ou não seus criadores, a arte, como produto social, sempre será uma expressão política, seja pelo seu conteúdo, pela sua forma e, inclusive e principalmente, pelo seu processo de produção. E nesse sentido, como nota Jacqueline da Silva Takara em sua dissertação, talvez o maior erro de Martins tenha sido a ausência de uma reflexão e proposta de ação acerca de um problema fundamental para a “popularização” das artes – isso é, a socialização dos meios de produção e circulação das obras culturais.²⁴ Estão ausentes no Anteprojeto a perspectiva da expropriação dos monopólios de rádio, de televisão, das gravadoras de disco, dos teatros, dos museus e escolas de artes – objetivo que interessava tanto às camadas mais pobres do povo, privadas da instrução e dos meios de produção que os permitiriam, parafraseando Martins, elevar sua “elaboração artística”, quanto também interessava aos artistas em geral, que tinham (e ainda têm) sua capacidade produtiva e criadora cerceada pela lógica do mercado.

Na prática, a realidade é que havia um descompasso entre o que era produzido pelos Centros Populares de Cultura e as reflexões acerca dos significados dessa produção. Para um movimento feito de forma espontânea, sem ter tido sua organização planejada pelo PCB e sim apenas por uma parte dos seus militantes ligados às artes, os CPCs conseguiram ir longe.²⁵ Ao final de 1963, é formado um Grupo de Trabalho de Reestruturação do CPC, com a tarefa de “propor uma nova estrutura orgânica para a entidade, capaz de atender à necessidade de crescimento do CPC”, reconhecendo que “a atual organização do CPC tem caráter transitório”.

E eis que surge o golpe do dia 1º de abril de 1964 para encerrar esse processo.

6 – A “CONTRARREVOLUÇÃO PREVENTIVA” DE 1964

Não eram apenas as camadas subalternas da sociedade que estavam se organizando para instruir umas às outras em prol de objetivos políticos. A burguesia também fez o mesmo. Para além de contar com os grandes jornais, setores capitalistas nacionais e estadunidenses organizaram órgãos culturais destinados a criar propaganda direcionada especialmente às camadas médias – o Instituto de Pesquisas Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD).

Depois de derrotada a tentativa de golpe em 1961, as forças conservadoras tiveram três anos para se reorganizarem livremente, sem nenhuma restrição política. E são bem sucedidas. Organizam protestos reacionários, pedindo a derrubada violenta do governo e a liquidação dos comunistas. No dia 1º de abril de 1964, o alto comando das Forças Armadas enfim atende ao chamado. As principais cidades do país são tomadas pelo Exército em aliança com grupos paramilitares. Com amplo apoio, organização e assessoria do governo dos Estados Unidos, a extrema-direita teve a garantia de que navios e aviões enviados dos EUA, repletos de armamentos e

²³ (VAZQUEZ, 2011).

²⁴ (TAKARA, 2020).

²⁵ (KONDER, 2014, apud TAKARA, 2020).

soldados, estariam nos arredores brasileiros no momento do golpe, prontos para intervir e rachar o país em dois no caso de uma guerra civil, como já tinham feito no Vietnã e na Coréia.

Ao contrário de 1961, as forças populares não resistem. Goulart, um conciliador, se exila no Uruguai para não gerar uma guerra civil e assim “evitar o derramamento de sangue” – em vão, pois o sangue de dezenas de milhares de pessoas que entraram no caminho do novo regime seria derramado impunemente em solo brasileiro por 21 anos. O Comando Geral dos Trabalhadores, entidade sindical, tenta convocar uma greve geral, mas esta é reprimida violentamente.²⁶ Brizola, líder da esquerda trabalhista, tentou organizar alguma resistência armada, mas não conseguiu propor uma estrutura político-organizativa que fosse capaz de criar o “exército de libertação nacional” que há anos era defendido nos meios comunistas e nacionalistas revolucionários. E o Partido Comunista Brasileiro, que já tinha inclusive organizado uma revolta armada junto aos soldados antifascistas em 1935, na época estava subordinado, de um lado, por uma tática que, desde 1958, defendia que o caminho revolucionário seria pacífico, pela via da democracia liberal, a partir de uma suposta “frente única” entre os capitalistas industriais, o proletariado, os camponeses e a pequena burguesia urbana; e de outro, por uma estratégia que afirmava que o caráter da revolução brasileira era principalmente anti-imperialista e antilatifundiário (ou “antifeudal”), e não socialista.

Se o PC teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna, a sua maneira de especificá-la foi seu ponto fraco, a razão do desastre futuro de 1964. Muito mais anti-imperialista que anticapitalista, o PC distinguia no interior das classes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro. Ora, esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo. O PC, entretanto, transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência chegou despreparado à beira da guerra civil. (SCHWARZ, 1978, p. 65).

O que unia o reacionarismo era o medo de que a crescente radicalização da classe trabalhadora acabasse colocando em risco, mais cedo ou mais tarde, a existência do capitalismo no Brasil. Esse possível desfecho, afinal, não era absurdo ou impossível. A partir da derrota do bloco imperialista nazifascista, um impulso progressista e democrático mundial inédito²⁷ possibilitou que mais de um terço da humanidade optasse pela recusa do capitalismo e por um desenvolvimento social que suprimisse as desigualdades e implementasse uma democracia radical de massas.²⁸ A revolução social era uma possibilidade que estava na ordem do dia no mundo todo. Mas no Brasil, um misto de erros táticos e estratégicos das vanguardas das classes dominadas, que tinham um enraizamento popular significativo, mas não tinham a organização necessária para converter esse trabalho de base em poder paralelo com capacidade de autodefesa; e uma série de movimentações corretas das classes dominantes, somados, possibilitaram que essa alternativa revolucionária fosse enterrada em nosso país nos anos 1960.

²⁶ (VALE, 2009).

²⁷ (BEINSTEIN, 2018).

²⁸ (MARINI, s. d.).

A sede da UNE foi uma das primeiras a ser metralhada e incendiada pela extrema-direita, junto com o teatro do CPC. Em todos os estados, os CPCs foram perseguidos pelas forças militares e paramilitares alinhadas com o golpe, pela ameaça que sua arte de agitação e propaganda impunha à estabilidade da nova ordem fascistizante que nascia no Brasil.²⁹ Definindo inicialmente seu movimento como uma “revolução”, o bloco burguês-militar acharia em 1965 um termo mais preciso para definir seu golpe: “contrarrevolução preventiva”.³⁰

7 – CONCLUSÃO

Inegavelmente, os Centros Populares de Cultura marcaram a história do movimento artístico e popular brasileiro. Ao longo da minha pesquisa, me deparei com toneladas de material. Neste vídeo-ensaio³¹, fiz o meu melhor para tentar fazer uma grande síntese, uma espécie de “colagem” de tudo que encontrei, mas tenho certeza que a história dos CPCs ainda precisa ser melhor explorada, debatida e divulgada. O CPC da UNE gerou uma ampla corrente artística popular revolucionária, que teve nos militantes do Rio de Janeiro a sua liderança, mas cuja experiência transcendeu os limites territoriais do então Estado da Guanabara.

Os CPCs deram um formato organizativo nacional para uma tendência de produção artística engajada que já se formava desde os anos 1930, universalizando experiências locais com base em um modelo de ação comum. Os méritos e os limites dessa experiência nos ajudam a refletir, ainda que parcialmente, sobre o debate da socialização das artes, ainda mais em um momento em que o setor artístico sofre um processo de corte de verbas por parte do Estado e uma tentativa de censura deliberada da parte do governo federal e da extrema-direita. Se por um lado a auto-organização das e dos trabalhadores das artes e da cultura foi importante para dar alguma autonomia política e financeira para os artistas revolucionários, a partir da produção cooperativada, um verdadeiro processo de popularização das artes não é plenamente possível sem que os meios de produção e circulação das obras culturais sejam propriedade comum de todo o povo, e não de apenas algumas pessoas. Por fim, a derrota de 1964 também ensina aos artistas (e não só a eles como aos militantes em geral) que a superação do regime burguês também vai muito além de uma mera questão de agitação e propaganda. A arma da crítica, como dizia Marx, não pode substituir a crítica das armas.³²

Como era nos anos 1960, a arte engajada continua sendo essencial na luta política, sempre presente nas manifestações, nos movimentos populares, ilustrando a batalha pelo poder com canções, pichações e performances. Na festa e na guerra, o trabalho artístico segue sempre presente. Enquanto a desigualdade social seguir sendo imposta pela violência, o exemplo dos Centros Populares de Cultura, na sua busca por uma arte popular revolucionária, seguirá sendo atual.

²⁹ (SCHWARZ, 1978).

³⁰ (MARINI, 2013).

³¹ (METEORO, 2020).

³² (MARX, 1844).

Em 2001, quarenta anos depois da fundação do CPC da UNE, João das Neves escreveria, sob encomenda de uma então docente de uma universidade privada de Minas Gerais, a peça “Assim era o CPC”, que agrupava algumas das peças feitas pela entidade junto com um balanço histórico e documental a respeito da experiência dos Centros Populares de Cultura e o golpe de 1964. Entre autocríticas e cenas dramáticas, uma parte do enredo contou com um depoimento de Carlos Lyra. Seu depoimento é introduzido por uma música, com a indicação de que os instrumentistas do teatro tocassem alguma música “cuja letra ficou famosa na parceria com Vinícius”.

Na sequência, um ator pergunta ao cantor: “Carlinhos Lyra, você concorda com essa crítica ao radicalismo do CPC que se faz até hoje?”.

Ao que o músico responde:

Que radicalismo, hein? Precisávamos de muito mais radicais como aqueles, não acha? Pois foram os radicais que fizeram as coisas. O espírito coletivista daqueles “radicais” era tanto que, até hoje, você não sabe quem fez o que. O Vianinha era singular, sem sombra de dúvida, mas havia vários com aquele mesmo pique, com aquela mesma garra. Eram muitos Vianinhas. (LYRA, 2001, apud CARBONE, 2014, p. 125).

REFERÊNCIAS

BEINSTEIN, Jorge. **Neofascismo e decadência: o planeta burguês à deriva**. Santa Catarina: Instituto de Estudos Latino-Americanos, 2018. Disponível em: <https://iela.ufsc.br/noticia/neofascismo-e-decadencia-o-planeta-burgues-deriva>. Acesso em: 1 dez. 2021.

BERLINCK, Manoel T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984.

BOUNICORE, Augusto. **O Partido Comunista, a cultura e os intelectuais nos anos 1940 e 1950**. Partido Comunista do Brasil, 2019. Disponível em: <https://pcdob.org.br/noticias/o-partido-comunista-a-cultura-e-os-intelectuais-nos-anos-1940-e-1950/>. Acesso em: 1 dez. 2021.

CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves em Novos Rumos**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2014.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Edmilson Silva. **O Brasil está maduro para o socialismo**. Disponível em: https://resistir.info/brasil/edmilson_01nov13.html. Acesso em: 1 dez. 2021.

COSTA, Ricardo da Gama Rosa. **A produção político-cultural do PCB dos anos 30 aos 60**. Partido Comunista Brasileiro, 2011. Disponível em: <https://pcb.org.br/porta12/1222/a-producao-politico-cultural-do-pcb-dos-anos-30-aos-60/>. Acesso em: 1 dez. 2021.

COUTINHO, Eduardo de Oliveira. **Cabra marcado para morrer**. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1984.

DA SILVA ARAÚJO, Antônio Henrique. **Cultura e Política: o Partido Comunista e o Realismo Social Brasileiro Pós os Anos 30**. [S. l.]: XII Encontro Estadual de História da ANPUH-PE, 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535549816_ARQUIVO_CULTURAEPOLITICAOPARTIDOCOMUNISTAEOREALISMOSOCIALBRASILEIROPOSOSANOS30.pdf. Acesso em: 1 dez. 2021.

ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; BÔAS, Rafael Villas. **Agitprop – cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FERREIRA, Jorge. **A estratégia do confronto: a Frente de Mobilização Popular**. [S. l.]: Revista Brasileira de História, 2004. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26304708>. Acesso em: 1 dez. 2021.

GARCIA, Meliandre. **A questão da cultura popular – as políticas culturais do CPC da UNE**. São Paulo: Revista Brasileira de História v. 24, nº 47, 2004.

IANNI, Octávio. **O colapso do populismo no Brasil**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LIMA, Eduardo Campos. **PCB no Arena e no CPC: Os caminhos da esquerda na cultura**. 2014. Disponível em: <https://primeiroteatro.blogspot.com/2014/08/pcb-no-arena-e-no-cpc.html>. Acesso em: 1 dez. 2021.

MARINI, Ruy Mauro. **Subdesenvolvimento e Revolução**. 4ª. ed. Florianópolis: Insular, 2013.

_____. **Duas notas sobre o socialismo**. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marini/ano/mes/duas.htm>. Acesso em: 1. dez. 2021.

MARTINS, Carlos Estevam. **Anteprojeto do manifesto do CPC**. In: Impressões de Viagem - Cpc, Vanguarda e Desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MARX, Karl. **Crítica da Filosofia do Direito de Hegel**. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1844/critica/index.htm>. Acesso em: 6. dez. 2021.

METEORO Brasil. **O QUE É UM VÍDEO-ENSAIO? - Mimimídias no #meteoro.doc**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-LBoqufg90>. Acesso: 1. dez. 2021.

MOREIRA, Vânia Medeiros. **O CPC da UNE na Bahia**. In: Ditadura Militar na Bahia. Histórias de Autoritarismo, Conciliação e Resistência. Salvador: EDUFBA, 2014.

NAÇÕES Unidas. **Statement by Mr. Che Guevara (Cuba) before the United Nations General Assembly on 11 December 1964**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bufHojkoGtw>. Acesso em: 6. dez. 2021.

PARTIDO Comunista do Brasil. **Declaração Sobre a Política do PCB**. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/1958/03/pcb.htm>. Acesso em: 6. dez. 2021.

SCHWARZ, R. **Cultura e Política – 1964-1969**. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TAKARA, Jacqueline da Silva. **As ideias políticas do Centro Popular de Cultura e a busca por um “teatro proletário”**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes. São Paulo: 2020.

VAZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VALE, Elten Campina. **E os trabalhadores pararam as máquinas: A greve geral em defesa de João Goulart na cidade-fábrica Rio Tinto (Paraíba, 01 de abril de 1964)**. Rio Grande do Sul: Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, 2009.

História do CPC. Depoimento de Carlos Estevam Martins. [S. l.]: Arte em Revista v. 2, n. 3, 1980.

WEFFORT, Francisco Corrêa. **O populismo na política brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

ANEXO – VÍDEO-ENSAIO

<https://www.youtube.com/watch?v=IDqXNnPkjQk>