

CENTROS POPULARES DE CULTURA: ARTE E ENGAJAMENTO POLÍTICO À ESQUERDA NO BRASIL

POPULAR CENTERS OF CULTURE: ART AND POLITICAL ENGAGEMENT ON THE LEFT IN BRAZIL

Adailton Alves Teixeira¹

¹ Doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp; mestre em Artes pela mesma instituição. Docente da Universidade Federal de Rondônia e integrante dos grupos de pesquisas “Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais” e “PAKY’OP Laboratório de Pesquisa em Teatro e Transculturalidade: práxis, reflexões e poéticas pedagógicas”. E-mail: adailtom.alves@unir.br. ORCID: 0000-0003-2506-8047.

Resumo

O artigo passa em revista a curta experiência, interrompida pelo golpe civil-militar, em 1964, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), vigentes no Brasil entre dezembro de 1961 e março de 1964. Antes, contextualiza e apresenta rapidamente o seu antecessor, o Teatro de Arena, de onde saem seus criadores. A pergunta norteadora é o que as experiências desenvolvidas pelos artistas do CPC ainda têm a nos dizer no século XXI, sobretudo para aqueles e aquelas com preocupações classistas. É concluído que, no mínimo, precisamos aprender com o nosso passado, mantendo nossa memória acesa, já que esta é sempre um elemento de disputa. Por isso, o trabalho do CPC desenvolvido naquele período é importante, para entendermos e realizarmos a atual disputa simbólica, não como uma repetição sem críticas, mas uma continuidade da luta de classes.

Palavras-chave

Arte engajada; Centros Populares de Cultura; Golpe civil-militar; Teatro político brasileiro.

Abstract

The article reviews the short experience, interrupted by the civil-military coup, in 1964, of the Popular Centers of Culture (CPC), current in Brazil from December 1961 to March 1964. First, it quickly contextualizes and presents its predecessor, the Arena Theater, from which its creators came from. The guiding question is what the experiences developed by the CPC artists have yet to tell us in the XXI century, especially for those with class concerns. It is concluded that, at the very least, we need to learn from our past, keeping our memory alive, since it is always an element of dispute. Due to that, the work developed by CPC in that period is important for us to understand and carry out the symbolic dispute nowadays, not as an uncritical repetition, but as a continuity of the class struggle.

Keywords

Engaged art; Popular Centers of Culture; Civil-military coup; Brazilian political theater.

A classe dominante não pode formar a classe dominada.

Paulo Freire, 2017

1 Introdução

O que a experiência dos Centros Populares de Culturas (CPCs) tem a nos dizer ainda hoje? O que uma experiência cultural tão curta, operante de dezembro de 1961 a março de 1964, pode contribuir para a prática artística em pleno século XXI? O primeiro ponto a destacar é que o CPC foi uma experiência político-estético classista, isto é, uma produção preocupada com a realidade das camadas populares e com a situação brasileira daquele momento.

Parece-nos que essa experiência ainda é pouco conhecida, sobretudo pelas novas gerações. Nosso intuito aqui será, ao menos, procurar despertar a curiosidade de quem também tem preocupações com os rumos do Brasil e de como a arte pode dialogar com o seu tempo histórico. Em diálogo com as fontes disponíveis e na medida do possível, trataremos dos debates acerca dos erros e acertos do CPC.

A memória é um elemento de disputa, mas penso serem os CPCs ainda uma experiência significativa, da qual precisamos conhecer para nos apropriarmos; não para repeti-la tal e qual, mas para adaptá-la ao nosso contexto e tempo histórico. Como afirma Eric Hobsbawm, “[...] o passado continua a ser a ferramenta analítica mais útil para lidar com a mudança constante, mas em uma nova forma” (HOBSBAWM, 2013, p. 35).

O material disponível acerca dos CPCs é, sobretudo, aquele que foi realizado no Rio de Janeiro²; conhecemos pouco sobre as experiências dos Centros Populares de outros estados, como o Rio Grande do Sul, Paraná e Pará, por exemplo. Contudo, em pouco mais de dois anos de existência, sabemos ter havido uma profusão de peças e de publicações de diversas ordens, como cordéis ou os Cadernos do Povo Brasileiro, livros de poesia, discos e até filmes.

O golpe civil-militar de 1964 não só interrompeu a experiência que estamos tratando, mas também liquidou o regime democrático que estava em vigência desde 1946. Portanto, no Brasil se vivia há dezenove anos sob o signo da “democracia”, quando a ditadura civil-militar foi instaurada, oprimindo (com o estabelecimento da censura), reprimindo (pelo terror de Estado) e deprimindo (interrompendo projetos e sonhos). José Paulo Netto resume:

Levado a cabo pelos setores mais reacionários da sociedade brasileira (a fina flor da burguesia industrial e financeira, os grandes proprietários de terras e as cúpulas militares) e com significativo apoio inicial da alta hierarquia católica e de largas camadas da pequena burguesia, o golpe – que se autoproclamou “revolução”, para ocultar seu caráter reacionário, e “de março”, para escapar à ironia do dia da mentira – contou com a mais ativa colaboração dos Estados Unidos e das empresas norte-americanas que atuavam no país. E instaurou uma ditadura que perduraria por duas décadas (NETTO, 2014, p. 17. Grifo do autor).

A exposição que se segue será dividida em três momentos: o primeiro, acerca do contexto histórico; depois, trataremos da transição do Teatro de Arena para o CPC e, por fim, da criação e das ações do CPC propriamente dito. Penso que, a partir da exposição do contexto, é possível estabelecer algumas pontes com acontecimentos recentes do Brasil. A história não se repete, mas há similitudes importantes. Por isso, faz-se necessário estarmos sempre atentos e aprendermos com essa velha senhora chamada história.

2 O contexto

Durante a ditadura de Getúlio Vargas, conhecida como Estado Novo (1937-1945), começou a expansão industrial brasileira. Nesse bojo surge, por exemplo, a Companhia Siderúrgica Nacional, importante para a afirmação das demais indústrias brasileiras, sobretudo no campo da metalurgia. Com o fim do Estado Novo, em 1946 veio uma nova Constituição, que passou a vigorar a partir de 1947. Ela fez com que no Brasil vivêssemos ares democráticos, até a ruptura, com o golpe civil-militar de 1964. Os saltos históricos que demos, sem aprofundar em nenhum ponto, são apenas para situar o leitor e a leitora diante do curto período aqui abordado, isto é, entre a criação dos CPCs, em 1961, e a sua trágica interrupção, em 1964.

Em 3 de outubro de 1960, ocorreram as eleições para presidente e vice-presidente do Brasil – à época, não se votava em uma chapa, como atualmente –, tendo sido eleito presidente o conservador Jânio Quadros e o vice João Goulart, conhecido como Jango. Nem todas as pessoas tinham direito ao voto naquele momento; não votavam, por exemplo, os analfabetos (que representavam 40% da população), assim como os soldados e os marinheiros. Então, em uma população de mais de setenta milhões de pessoas, havia apenas doze milhões e meio de eleitores decidindo os rumos políticos nas urnas.

Jânio Quadros, um *outsider* da política, um “não-político”, com sua retórica moralista – prometendo varrer a corrupção e tentando proibir desfiles de biquínis – governou por apenas sete meses e renunciou. Com a renúncia, Jango deveria assumir, mas os militares vetaram a sua posse. Leonel Brizola, à época deputado federal, e o general Henrique Teixeira Lott, um legalista das Forças Armadas, colocaram-se contra o golpe. Dessa forma, veio apenas um golpe brando, pois, com o acordo feito, Jango tomou posse, mas foi imposta a mudança de regime de Presidencialismo para Parlamentarismo, deixando o presidente refém do Congresso.

Mas, quem era João Goulart? José Paulo Netto apresenta as credenciais do inesperado novo presidente, em suas palavras:

O gaúcho Jango, rico pecuarista, personalidade do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), que entrara na política pelas mãos de Vargas (de quem fora ministro do Trabalho em 1953-1954) e de cujos projetos era continuador, tinha históricos compromissos com as classes trabalhadoras e, por isso mesmo, desfrutava tanto de larga popularidade entre elas como de enorme rejeição entre os grupos conservadores (civis e militares). Recorde-se, ademais, de que na eleição de 1960, Jango foi apenas reconfirmado na vice-presidência, a que chegara no processo eleitoral de 1955 (NETTO, 2014, p. 27-8).

Então, a rigor, Jango era um reformista, um social democrata que pela segunda vez era vice-presidente, já que tinha sido também eleito à época de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

Naquele momento, a maioria da população era rural (53,7%), mas havia franca expulsão dos trabalhadores do campo para as cidades, o que vinha ocorrendo desde os anos 1920 e se intensificaria nas décadas seguintes. As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, as únicas com mais de um milhão de habitantes, alavancavam o processo de desenvolvimento industrial, seguidas pelo estado do Rio Grande do Sul.

Em certa medida, o processo industrial era puxado pela indústria automobilística - daí a força que a metalurgia ganharia, graças a uma mudança já operada pelo governo JK, que abandonou os trilhos (toda a malha ferroviária) e optou por um modelo de desenvolvimento rodoviário, ou seja, dependente da indústria automobilística. Seguindo da reconstrução da Europa do pós-Segunda Guerra, os países ditos de terceiro mundo recebiam investimentos do capital estrangeiro, ao mesmo tempo em que importavam recursos e maquinário obsoleto dos países desenvolvidos. O governo de Juscelino Kubitschek soube “aproveitar” esse processo ao custo de certo endividamento.

No plano internacional, o mundo vivia sob o signo da Guerra Fria, uma oposição sobretudo entre os Estados Unidos da América (de orientação capitalista) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (comunista). Em tal oposição, e no alarde ao perigo vermelho, ocorreu no continente latino americano um fato ainda mais perigoso (ou pelo menos assim foi julgado pelos ianques): a Revolução Cubana, em 1959. José Paulo Netto nos informa que, em decorrência da aludida revolução e da oposição entre comunismo e capitalismo, os EUA passaram a intensificar sua vigilância e suas ações. Ele descreve:

Na entrada dos anos 1960, a política externa norte-americana empreendeu uma escalada mundial para deter e reverter a erosão da sua hegemonia – passou a operar uma *contrarrevolução preventiva* [...]. E o fez combinando ações diplomáticas (chantagem e pressão econômicas), desestabilização de governos e patrocínio a golpes de Estado (tal como no Brasil em 1964 e, de forma sangrenta na Indonésia, em 1965) e também se envolvendo em operações de guerra aberta (de que a derrotada tentativa de subordinar o Vietnã seria exemplar) (NETTO, 2014, p. 35).

O autor afirma ainda que os EUA atuavam sempre de duas formas: legalmente, com ajuda e programas de investimentos, e ilegalmente ou clandestinamente, com ações da Central de Inteligência Americana (CIA), missões militares e financiamento de grupos de oposição.

Além dessas questões, o Brasil atravessava uma grave crise econômica, que exigia não apenas alternativas econômicas, mas também transformações políticas. A solução passava pelas tão faladas Reformas de Base: Reforma Agrária, Reforma Tributária e Fiscal, Reforma Bancária e Reforma Urbana³. Os processos de expulsão das populações do campo, o crescimento desordenado das cidades e o crescimento industrial localizado, foram criando uma espécie de bomba relógio,

3 Talvez aqui pudéssemos pensar nos anos recentes de 2013-2014 e nos limites do lulopetismo que, diante da crise mundial de 2008, foi pressionado para avançar à esquerda, mas preferiu a negociação, insistindo na aliança de classes e, logo após, em 2016, sofreu o golpe. Cabe lembrar que Dilma Rousseff, vencedora das eleições em 2014 com amplo apoio dos movimentos sociais, foi acusada por todos os lados de estelionato eleitoral e uma de suas primeiras ações foi chamar Joaquim Levy para comandar a economia, um claro aceno ao mercado financeiro e um posicionar-se de costas para quem a elegeu.

pois as desigualdades sociais, cada vez mais, ficavam a olho nu. A concentração de riqueza só aumentava – e o golpe civil-militar, que pretendia livrar o Brasil do perigo vermelho, aprofundou ainda mais o abismo social.

Do lado da classe trabalhadora, havia um franco processo de organização, tanto na cidade como no campo. Foi criado o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), o que fez com que o número de greves aumentasse: cento e cinco greves em 1961, cento e vinte e oito em 1962, e cento e quarenta e nove em 1963. No campo, houve a intensificação da organização das Ligas Camponesas, que já vinham se organizando desde a década de 1950, por influência do advogado e depois deputado Francisco Julião. Netto acrescenta: em “[...] 1963, existiam 270 sindicatos rurais reconhecidos legalmente e outros 557 aguardavam registro” (NETTO, 2014, p. 46). Os estudantes também estavam organizados na União Nacional dos Estudantes (UNE), criada no final dos anos 1930, e que nos anos 1950 esteve sob direção da direita. A figura muda na segunda metade da década de cinquenta, como compara José Paulo Netto:

[...] a partir de 1956 volta a protagonizar importante papel progressista, e na entrada dos anos 1960 (e, especialmente com a criação, em 1961 do Centro Popular de Cultura/CPC incide para além dos limites acadêmicos. [...] a *transição dos anos 1950 aos 1960 assinala um momento de renovação e de mobilização do 'mundo da cultura'*; de que um indicador foi a criação em 1963, do Comando dos Trabalhadores Intelectuais/CTI (NETTO, 2014, p. 46. Destaque nosso).

Havia, portanto, um clima de democracia política, puxada por uma ideia de desenvolvimentismo, isto é, era preciso desenvolver o país por meio da indústria e avançar na democracia, distribuindo direitos e riquezas. O momento favorecia para que as vozes dos subalternos e subdesenvolvidos fossem ouvidas, porém em direção a um desenvolvimento, graças ao projeto nacionalista e popular-democrático (nacional desenvolvimentismo) vigente. Logo, não estava em jogo a derrota do capitalismo, mas uma tentativa de avançar no campo dos direitos e alargar a democracia.

Claro que havia franca oposição a este projeto. As classes dominantes se opunham e irradiavam suas ideias contrárias, principalmente, pela mídia impressa e radiofônica (a televisão ainda estava nascendo, se desenvolvendo). Em diversos veículos midiáticos, Jango era apresentado como “corrupto e incompetente, comunista e violador da fé cristã”, guardando semelhanças com tempos recentes que não são mera coincidência. A elite nacional, por sua vez, organizava-se em instituições como a Tradição Família e Propriedade (organização civil de inspiração católica tradicionalista, registrada como Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), que, conforme afirma José Paulo Netto (2014), foi orientado pela CIA e recebeu recursos da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), da Confederação Nacional da Indústria (CNI), e da Câmara de Dirigentes Lojistas do Rio de Janeiro (CDL/RJ), entre outros. O aporte de recursos a esse tipo de organização das elites nacionais não é novo e continua a existir - podemos pensar, por exemplo, no Movimento Brasil Livre (SOBRINHO; BRAGANÇA, 2020).

O que estava em jogo, na concepção da esquerda daquele momento, era desenvolver o país e se tornar menos dependente das nações desenvolvidas, fazendo com que a população tivesse acesso aos bens aqui produzidos, bem como uma melhor condição de vida. Essa perspectiva de um capitalismo dependente foi tratada, por exemplo, na Canção do Subdesenvolvido, de Carlos Lyra e Chico de Assis, que se tornou uma espécie de hino do CPC:

Começaram a nos vender e nos comprar

Comprar borracha - vender pneu

Comprar madeira - vender navio

Pra nossa vela - vender pavio

Só mandaram o que sobrou de lá

Matéria plástica,

Que entusiástica

Que coisa elástica,

Que coisa drástica

Rock-balada, filme de mocinho

Ar refrigerado e chiclet de bola

E coca-cola...! (LYRA; ASSIS, 1962, n.p.)

3 Do Arena ao CPC

Nas décadas de 1940 e 1950, em certa medida, o teatro acompanhou o fluxo das demais organizações e instituições brasileiras, buscando se “profissionalizar” e se nacionalizar, isto é, organizando-se em modos diferenciados dos anos anteriores. Nessa perspectiva, foram criados a Escola de Arte Dramática (EAD) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948. Ambos tinham por objetivo atender a demanda local da elite por uma “arte bem feita”, para que esta não precisasse ir até a Europa para ver o que considerava como bons espetáculos.

Na década seguinte, a partir da EAD, surgirá o Teatro de Arena, graças ao professor Décio de Almeida Prado e ao estudante José Renato Pécora, com certa influência nos bastidores de Ruggero Jacobbi, baseado nas experiências norte-americanas de Margo Jones e seu “theater-in-the-round” (ALTERMANN, 1968). Esse teatro, que depois irá se contrapor ao TBC, teve como sócios fundadores José Renato, Geraldo Matheus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana. O Teatro de Arena foi inaugurado em 11 de abril de 1953, com a peça *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, apresentada na sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O Arena surgiu como uma pequena empresa, sem diferença de repertório em relação ao TBC, porém com produção a custo bem mais baixo: nas palavras de José Renato, eram gastos em torno de 10% dos valores praticados pelo TBC. Em certa medida, no início, era esse o principal objetivo: baratear os custos de produção, uma vez que o público era pequeno e as temporadas curtas. Para que se tenha uma ideia da importância do barateamento dos custos de produção

naquele momento, de 1953 a janeiro de 1958 (pouco mais de cinco anos), o Arena produziu vinte e duas peças. Miliandre Garcia pontua: “No Teatro de Arena, as limitações financeiras interferiram na maioria das decisões do grupo [...]. Com orçamento restrito, sempre tiveram que relacionar qualidade artística [seja lá o que isto significa para a autora] e custo baixo” (GARCIA, 2007, p. 15).

A inauguração da sede da Rua Teodoro Baima ocorreu em 1º de fevereiro de 1955: um teatro pequeno, de cento e cinquenta lugares, mas que iria influenciar a história do teatro brasileiro, inclusive para além daquele momento. Dois acontecimentos são importantes serem destacados: a chegada do Teatro Paulista do Estudante (TPE), em 1955, e a contratação de Augusto Boal, em 1956, como segundo encenador do Arena. Desses encontros surgiu o espetáculo *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, e o Seminário de Dramaturgia, na segunda fase do Arena, que ficou conhecida como nacionalização do teatro. Miliandre Garcia resume esse nascimento e seus desdobramentos:

Paulatinamente, o Teatro de Arena se transformava em porta-voz dessa vertente engajada do teatro brasileiro que criticava o predomínio do repertório estrangeiro, acreditava na produção dramaturgicamente nacional e investia na formação de elenco e de equipe técnica (GARCIA, 2007, p. 17).

Augusto Boal, recém chegado dos EUA, onde havia estudado com o crítico John Gassner e tomado contato com o “método” de Stanislavsky, reforçava a encenação do pequeno teatro. Já o TPE, influenciado pelo diretor italiano Ruggero Jacobbi⁴ e pelo Partido Comunista do Brasil (PCB), ocupava os horários vazios da programação. Depois, em um acordo, o coletivo foi incorporado ao Arena, de maneira a terem um segundo elenco, que pudesse manter a programação do teatro e também pudesse circular (no projeto Arena volante), apresentando-se em circos, escolas, fábricas, sindicatos etc.

Mesmo com intensa programação a um baixo custo, o grupo corria o risco de falência, mas a estréia de *Eles não usam black-tie*, em 22 de fevereiro de 1958, salvou o grupo de fechar as portas: a peça, comenta Moraes, “[...] ficou em cartaz um ano com 512 apresentações em quarenta cidades do interior, sindicatos e até circos” (MORAES *apud* GARCIA, 2007, p. 20). A partir daquele momento, o Arena optou pela dramaturgia brasileira, e na sequência de *Black-tie*, veio o Seminário de Dramaturgia, coordenado por Augusto Boal. Vieram também os conflitos internos. Se a peça de Guarnieri apresentava suas contradições - um tema épico estruturado na forma dramática -,⁶ internamente o grupo passava também por diferenças: como coadunar o formato empresa e um teatro político que visa dialogar com amplas camadas de pessoas? Indivíduo *versus* coletivo na criação, produção e na organização.

Em 1959, Gianfrancesco Guarnieri publicou o artigo *O teatro como expressão da realidade nacional*. Para Miliandre Garcia, *Black-tie* e esse artigo compõem

4 Aliás, essa relação ainda é pouco debatida e conhecida. O documentário de Júlio Lerner, *A Aventura do Teatro Paulista - Teatro de Arena* (1980), e o Prefácio de Nanci Fernandes para o livro de Anatol Rosenfeld, *Brecht e o teatro épico* (2012), dão algumas pistas dessa relação.

5 O “até circo”, do crítico Denis Moraes, demonstra, talvez, certo preconceito ou falta de relação e entendimento para com as formas populares de cultura. No entanto, não é possível abrir esse debate, mas fica o registro.

6 Iná Camargo Costa (1996) afirma: “trata-se de flagrante desencontro entre forma e conteúdo” (COSTA, 1996, p. 24). E mais a frente, acerca dessa contradição entre o dramático e o épico, vai escrever: “Todas as ações importantes se deram fora de cena e ficaram relegadas à condição de relato porque, apesar do seu assunto, o dramaturgo resolveu escrever um drama. Para se ter uma ideia da gravidade dessa escolha, limitemo-nos a apenas três episódios: a assembleia, o piquete e a libertação de Otávio” (COSTA, 1996, p. 36).

“[...] os elementos de síntese do processo de politização do teatro brasileiro” (GARCIA, 2007, p. 23). Mas, o que escreveu Guarnieri? Que a profissionalização e a aceitação do público aos temas nacionais, consolidava uma mudança de mentalidade, ao mesmo tempo que demonstrava “[...] a necessidade geral de tratar de temas sociais, problemas de nosso povo⁷ em nosso tempo, o que nos dá a medida de quanto nossa juventude se aflige com os problemas atuais e quanto os artistas jovens procuram participar dessas lutas” (GUARNIERI *apud* GARCIA, 2007, p. 23).

A questão da juventude, colocada na citação de Guarnieri (já que o público maior era composto pela juventude) foi um dos elementos da contradição interna do Teatro de Arena com outro importante e aguerrido integrante, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que não queria falar apenas com universitários de classe média, mas com as massas. Ao mesmo tempo, tanto o argumento de Guarnieri, como o desejo de Vianinha, representavam, em grande medida, a internalização, a perspectiva da proposta de “Frente Única”, lançada pelo Partido Comunista do Brasil (PCB) em sua declaração de 1958. Miliandre Garcia registra esses detalhes:

Assim, quem defendia a arte pela arte representava as forças reacionárias/entreguistas e quem integrava a frente única colaborava com as forças nacionalistas/progressistas. A ‘Declaração de março’ definia como frente única a união de setores da burguesia nacional e progressista e do proletariado, com o propósito de concretizar a tão almejada revolução antifeudal, anti-imperialista, nacional e democrática no Brasil (GARCIA, 2007, p. 23-4).

No caso do teatro, tratava-se de radicalizar sua nacionalização e aumentar o público, tomando como temática a realidade brasileira. Mas como fazer isso em um teatro de cento e cinquenta lugares? Oduvaldo Vianna Filho questionava a quantidade de público atendida e afirmava que, enquanto os outros teatros comercializam a “[...] forma, o Arena comercializava seus conteúdos, usando no público sua área mais urgente de indagações pelo mundo” (VIANNA FILHO, 1999, p. 91). E mais a frente, aponta para o estrangulamento vivido nesse teatro:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa (VIANNA FILHO, 1999, p. 93).

Assim, a contradição do modelo de organização na forma de pequena empresa, que dependia da venda de ingressos, ao mesmo tempo que apresentava um conteúdo politizado ou mesmo de pretensões revolucionárias, se chocava com desejos de uma manifestação política e organizativa mais ampla, para as massas. É o que ilustra Miliandre Garcia:

Vianinha não concordava com a solução adotada por José Renato para superar a crise: implementar o modelo empresarial no Teatro de Arena. Para o dramaturgo [...] aceitar sem protestos a transformação do teatro empresa significava trair a própria consciência, forjada no âmbito da frente única e da aliança de classes (GARCIA, 2007, p. 27).

7 Essa é uma categoria extremamente delicada, já que mistura muitos estratos sociais. À época, por exemplo, juntava a elite nacionalista, campesinato, trabalhadores urbanos, intelectuais e estudantes.

Para aliviar os conflitos e mais uma crise financeira, o Arena fez uma turnê pelo Rio de Janeiro, levando em repertório *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e organizando, simultaneamente, um seminário de dramaturgia e um ciclo de estudos sobre Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Vianinha mantinha-se convicto da necessidade de mudanças, conforme Miliandre Garcia:

Em 1960, no relatório 'O artista diante da realidade', Vianinha defendia a aproximação do Teatro de Arena com entidades estudantis, partidos políticos, instituições científicas e sindicatos, com o propósito de expandir a capacidade administrativa sem se submeter ao modelo empresarial adotado pelas companhias teatrais da época (GARCIA, 2007, p. 27).

Do ponto de vista da criação, Vianinha queria apresentar conceitos marxistas por meio das peças, e quem lhe orientou nesse sentido foi Carlos Estevam Martins, recém formado em filosofia e assistente de Álvaro Vieira Pinto no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Os intelectuais do ISEB tinham por objetivo analisar “[...] a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico” (ORTIZ, 2017, p. 45). Já Martins e Vianinha, pode-se dizer que buscavam aplicar ou relacionar o materialismo histórico dialético à realidade brasileira. Fato é que da parceria surgiu *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1960), texto de Vianinha com direção de Chico de Assis. Aqui está o embrião e a tônica do que será o Centro Popular de Cultura (CPC): união de intelectuais, artistas e estudantes, no sentido de ampliar a conscientização das massas. Em grande medida, será também o ponto em que sofrerão grande crítica, por ser vista como uma arte ditada de “cima para baixo”. Porém, desde já, é importante dizer que não houve um único CPC, com uma ideia monolítica e imposta goela abaixo a seus integrantes.

O embrião da organização, a peça *A mais-valia vai acabar*, teve ensaios abertos na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil (atual UFRJ), e contou com a participação de estudantes, músicos, jornalistas, cineastas e intelectuais. A estreia foi para mil e oitocentas pessoas, cumprindo uma temporada de oito meses, com média de quatrocentas pessoas por sessão. Um grande salto, pelo menos em termos quantitativos, em relação ao que atingia o Arena, e que abriu novos horizontes, resume Miliandre Garcia:

Podemos dizer, portanto, que a aproximação dos artistas e estudantes com o ISEB, a ruptura de Vianinha com o Teatro de Arena e, por último, o contato dos idealizadores da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* com a UNE [União Nacional dos Estudantes] propiciaram a criação do CPC (GARCIA, 2007, p. 29).

4 O Centro Popular de Cultura

Já dentro da produção cepecista, o texto de Augusto Boal, *Não tem imperialismo no Brasil*, que fez parte de um mural mais amplo de discussão da miséria, dá uma dimensão do processo histórico brasileiro daquele momento. Boal apresenta a dimensão do desenvolvimentismo, do nacionalismo e das mudanças

do imperialismo, que opera agora por meio de suas empresas transnacionais. São três personagens, Homens 1 e 2 (este, Homem 2, alerta para a alienação do colega em relação ao imperialismo) e Ele, com forte sotaque estrangeiro (estadunidense). Ele reforça as ideias do homem alienado, afirmando sempre, peremptoriamente, que no Brasil não tem imperialismo, apesar do Homem 1 ser “depenado” e pagar um alto preço pelos produtos das empresas transnacionais. Cabe ressaltar que, quando veio o golpe civil-militar, uma das primeiras alterações operadas em lei foi justamente a quantidade de recursos que as empresas estrangeiras poderiam enviar às suas matrizes.

Como já dito, o CPC teve existência curta, foi de dezembro de 1961 a março de 1964, quando se instalou uma nova ditadura no Brasil, interrompendo violentamente sua trajetória. Logo, é importante que se diga e se atente que foi um processo interrompido no seu nascedouro, sem poder espriar-se e afirmar-se como desejavam seus criadores. Assim, as experiências poéticas e estéticas do CPC não puderam ser radicalizadas. De qualquer forma, cumpriu tarefas significativas, conforme ressalta Fernando Peixoto:

Nessa época assumia integralmente, com plena consciência de sua necessidade e limites, uma tarefa de agitação e propaganda deliberadamente circunstancial. E sem medo de um inevitável esquematismo: o objetivo não era substituir o imprescindível comício ou a passeata, mas sim ajudar com o espetáculo teatral – geralmente a sátira de efeito imediato – contribuindo, graças ao quase improvisado trabalho histriônico dos atores, como urgente elemento e participante (PEIXOTO, 1989, p. 9).

Em relação à forma de agitação e propaganda (ou como se costuma falar, *agitprop*), apresento aqui umas poucas palavras, já que o CPC não é seu criador, mas herdeiro de uma tradição. O *agitprop* nasce do movimento de cultura proletária, ou *proletkult*, surgida na Europa, sobretudo Alemanha, porém disseminada e radicalizada primeiro na Rússia e depois no que veio a ser a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Tinha por objetivo criar uma nova ordem cultural, focada na força proletária e que pudesse superar a ordem burguesa. Anatoli Lunatcharski, que foi do Comissariado do Povo para a Educação, em suas nove teses apresentadas na I Conferência Pan-Russa de Organizações Proletárias Culturais e de Educação (*Proletkult*), da qual destaco a quarta, afirma: “A arte é, ou expressão pura da ideologia de determinada classe, ou experimenta sobre si as influências cruzadas de várias classes; mas a análise classista da obra de arte é o método mais frutífero para sua investigação” (LUNATCHARSKI, 2018, p. 53).

Em outro texto, *Princípios da estética proletária*, escrito em 1918, Lunatcharski pondera que os gostos mudam quando há mudanças na estrutura econômica, mas sempre sob influência direta de uma classe social sobre a cultura. Nos termos do autor: “Cada classe traz consigo sua própria estética, quando ela possui o seu estilo de vida, seu enfoque da realidade e seus ideais” (LUNATCHARSKI, 2018, p.70). Logo, o *Proletkult*, por meio do *agitprop*, visa criar uma estética classista, da classe trabalhadora. Claro que o autor em questão não pregava o total abandono da cultura burguesa, afinal é do velho que nasce o novo, e o que foi criado por homens e mulheres pertence a todos.

Podemos dizer ainda que o *agitprop* se divide em dois, sendo a propaganda a difusão de muitas ideias para um número menor de pessoas, lideranças que vão mobilizar outras pessoas; e a agitação – em que se insere o teatro, por exemplo – a difusão de poucas ideias para muitas pessoas. Isto implica que o teatro é um bom veículo para levar as palavras de ordem da propaganda. A agitação apresentava os problemas e provoca a indignação do povo, ao passo que os propagandistas explicavam ao povo a origem dos problemas apresentados⁸. Essa tarefa foi assumida pelo CPC, como afirma Fernando Peixoto (1989): no curto espaço de tempo em que existiu, o CPC transformou-se numa espécie de pastelaria de textos dramaturgicos e de espetáculos.

Tratava-se, portanto, de um teatro de urgência, herdeiro do movimento *proletkult*. Contudo, ainda que seja herdeiro desta tradição agitpropista, cabe destacar ser impossível afirmar peremptoriamente que os membros do CPC tiveram contato com a produção russo-soviética, dependendo de um estudo ainda por ser feito. Entretanto, o que se via eram artistas, intelectuais e estudantes, unidos na busca de construção de uma nova consciência social e histórica. Apesar do teatro ter sido a principal linguagem artística, o CPC produziu em muitas outras áreas artísticas, como também fez os artistas agitpropistas Russo-Soviéticos. No Regimento Interno do CPC, o 2º Artigo regia: “Promover atividades culturais nos setores teatrais, cinematográficos, musicais, das artes plásticas e outras, e ‘elevar o nível de conscientização das massas populares’” (PEIXOTO, 1989, p. 13).

O CPC teve três dirigentes, Carlos Estevam (de dezembro de 1961 a dezembro de 1962), Carlos Diegues (por três meses) e Ferreira Gullar (de 1962 a 1964), em uma relação estreita com movimentos sociais, sindicatos e com a União Nacional dos Estudantes (UNE), a quem eram ligados, porém com independência. A produção e as ideias nos CPCs não eram monolíticas, constituindo um só bloco. Havia crítica e autocrítica, em permanentes mudanças, tanto de sua visão quanto de suas práticas estéticas. João das Neves, por exemplo, sempre foi muito crítico à ideia de que o CPC era único (TEIXEIRA, 2012b). Eram muitas as contradições e, às vezes, a crítica esquece o contexto no qual se deu a criação e a produção teórica e artística, conforme alerta Fernando Peixoto:

[...] o CPC nem sempre tem sido examinado como expressão de um contexto histórico específico, grávido de contradições bastante singulares tanto no nível político, nacional e internacional, quanto no nível cultural. [...] no nível político é impossível pensar o CPC fora dos nem sempre nítidos contornos que assumia, no Brasil de 1961 a 1964, o projeto de reformas de base e de desenvolvimentismo nacional frente a um reordenamento monopolista do capitalismo internacional e especialmente em face de uma agressiva redefinição do imperialismo norte-americano em relação à América Latina após o triunfo da Revolução Cubana, em janeiro de 1959. Assim como não é possível eludir a ascensão do movimento operário organizado ou a formação das Ligas Camponesas, nem deixar de fazer uma revisão crítica consequente, no plano do pensamento crítico e da reflexão teórica e mesmo acadêmica, do papel desempenhado pela ideologia nacionalista enunciada e proposta pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Ou sem levar em conta as constantes variações da disputa pela hegemonia do movimento estudantil, dentro da própria União Nacional de Estudantes, principalmente entre militantes da Ação Popular (AP), de orientação católico-progressista, e militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), sem dúvida a organização que, através do incansável trabalho de seus mais consequentes artistas e intelectuais, conduzia, de forma mais hegemônica e organizada, o trabalho cultural desenvolvido pelo Centro Popular de Cultura. E ainda no nível mais restrito, mas não menos significativo, da radicalização ideológica da batalha cultural, seria indispensável examinar o peso do

8 Agradeço a Bia Calló, integrante do Coletivo Comum, por este resumo. Importantes também as exposições de Iná Camargo Costa (2012) e Adailton Alves Teixeira (2012a).

movimento concretista ou neoconcretista, que pretendia assumir a vanguarda da produção cultural nacional (com o conceito de nacional-exportação que se confrontava com a intenção nacional-popular defendida pelo CPC) (PEIXOTO, 1989, p. 10-11).

5 Nível teórico – imposição ou ponto inicial de discussão?

Com relação ao calcanhar de Aquiles, os detratores da experiência do CPC tomam sempre como ponto de discussão os textos *A questão da cultura popular* (1983), de Carlos Estevam Martins, e *Cultura posta em questão* (1965), de Ferreira Gullar. O problema não é tomar esses documentos como referência, escritos no calor da hora, mas sim vê-los como uma verdade absoluta, como se não houvesse discussão interna e busca por novas práticas, como João das Neves frisava. Os dois textos são de dirigentes do Rio de Janeiro que, ainda que fosse a central e modelo para outras experiências, cada localidade, a julgar por Fernando Peixoto e João das Neves, adequava-se à sua realidade. Dessa maneira, cabe o alerta: ainda conhecemos pouco das experiências teatrais, e do CPC em particular, praticadas em outros estados do Brasil.

O primeiro texto, de Carlos Estevam Martins, é o mais usado para atacar o CPC, apesar de ser, inicialmente, um documento para o debate interno. O texto propunha, dentro do campo da cultura, a definição de três formas de arte: arte do povo (próxima ao folclore), arte popular (uma arte de massa) e arte popular revolucionária (praticada, ou que deveria ser praticada, pelo CPC):

[...] a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artista e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de colaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar de dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público, que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bem cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle (MARTINS *apud* GARCIA, 2007, p. 32).

Já na prática da arte popular revolucionária, em síntese, o e os/as artistas tomam consciência da necessidade e urgência da revolução brasileira, por isso, devem conscientizar o povo por meio de sua produção; questões de ordem estéticas, experimentais ou formalistas deveriam dar lugar à preeminência didática: o mais importante é o conteúdo, não a forma.

Ferreira Gullar, talvez por ser poeta, é mais rigoroso e mais aberto, com um pensamento mais avançado, apresentando em seu texto que o objetivo deveria ser o de desenvolver ações junto ao povo, não apenas produzindo para as massas, mas com elas; ele resume: “[...] visando tanto desenvolver, nela, os meios de comunicação e produção cultural, como obter, neste trabalho um conhecimento mais objetivo de determinada comunidade que permite maior eficácia na elaboração da obra que seja dirigida à massa.” (GULLAR *apud* GARCIA, 2007, p. 48).

Outro ponto a destacar é a presença de tensões e conflitos com a UNE e outras organizações; a coisa não era tranquila, e o CPC chegou a sofrer censuras internas. Ainda assim, transformou-se em uma febre, sendo criadas outras unidades em diversas cidades do Brasil. A expansão deu-se, sobretudo, com o advento da UNE Volante, que contou com a participação dos cepecistas e circulou por diversos estados do Brasil, buscando organizar os e as estudantes.

A produção do CPC, em pouco mais de dois anos, foi intensa. Fernando Peixoto faz um levantamento, afirmando que:

É impossível resumir as atividades do CPC da UNE: conferências; debates; seminários; espetáculos musicais; edição de um calendário, em São Paulo, com ilustrações especiais de expressivos artistas plásticos; teatro em comícios; teatro de rua e em caminhões; teatro em universidades e sindicatos; teatro em ligas camponesas e congressos operários; produção e gravação do disco O povo canta [...] edição de coletâneas de poemas [...]; cinco livros de cordel [...], edição de mais de vinte Cadernos do Povo Brasileiro [...] produção do filme Cinco Vezes Favela [...]; atores presos; aparelhagem de som às vezes destruídas, livros apreendidos na porta da Central do Brasil; três Festivais de Cultura Popular (setembro 1962, fevereiro 1963, setembro 1963); um espetáculo feito na escadaria do Palácio Tiradentes sobre o bloqueio de Cuba, sendo ensaiado à medida que ia sendo escrito; realização do documentário Isto é Brasil durante a primeira UNE-Volante etc. E ainda a produção do filme Cabra Marcado pra Morrer, de Eduardo Coutinho, interrompido pelo golpe militar de 1964, com material apreendido e membros da equipe presos, e agora, vinte anos depois, concluído. [...] (PEIXOTO, 1989, p. 14-15).

Para Fernando Peixoto, a ação do CPC foi correspondente às demandas de seu tempo e, ainda assim, soube surpreender e ousar, empregando linguagens e mídias diversas, para enfrentar o imperialismo. Se lembrarmos que o Brasil estava em um momento ainda de transição do rural para o urbano, com uma massa de mais de 40% de analfabetos, as ações do CPC se inseriram de maneira contundente na disputa das subjetividades dos trabalhadores e das trabalhadoras, disputa inclusive da nascente indústria cultural. Tratava-se, em grande medida, de elevar o nível de conscientização, organização e participação, para realizar uma transformação consequente na sociedade brasileira e daí, quem sabe, com novos homens e mulheres, fazer nascer uma nova realidade.

Muitos dos textos teatrais produzidos estão desaparecidos; foram queimados pela ditadura ou pelos próprios artistas, para se livrarem da coerção que as “botas” impuseram aos brasileiros e brasileiras. Por isso, penso eu, é tão importante nos apropriarmos dessa memória e dessa experiência. Em 1981, Carlos Estevam Martins fez um balanço de todo esse processo, mas que nos parece atual:

Enfim, quero dizer, para simplificar, que não tem nenhum cabimento tentar repetir hoje o que foi a experiência do CPC da UNE. Como as condições históricas são completamente diferentes, as tarefas e prioridades também têm que ser diferentes. O que precisa ser dito, porém, é que a geração atual não encontrará um modo adequado de equacionar essas questões se partir de uma visão deturpada daquilo que foi a experiência do passado. É preciso recuperar essa experiência tal qual ela foi, com espírito crítico de um lado, mas com isenção de ânimos por outro, tentando fazer uma análise objetiva. As críticas levianas e demagógicas que têm sido feitas não vão ajudar em nada o equacionamento atual do problema da cultura popular (MARTINS apud PEIXOTO, 1989, p. 21-22).

6 Conclusão

Se retomarmos a pergunta guia, sobre o que os CPCs ainda têm a nos dizer, talvez possamos dar uma resposta, não absoluta e unívoca, mas ainda assim, significativa: que para construir o futuro, precisamos olhar e aprender com o passado. Manter nossa memória acesa é fundamental. E ela, a memória, está sempre em disputa, mas também está a nos impulsionar a nos vermos como herdeiros ou consequência de nosso passado. Logo, é em relação ao passado que nos situamos, mesmo que seja para rejeitá-lo, como afirma Eric Hobsbawm (2013). De todo modo, só teremos condições de rejeitá-lo e criticá-lo se o conhecermos.

Por outro lado, a resposta não finda por aí. Conhecer a história dos CPCs é também constatar que o fosso entre uma arte engajada, na relação com intelectuais e com as organizações classistas, parece ter se aprofundado. Ou seja, já tivemos, na história brasileira, um momento favorável à arte de esquerda, conforme analisado por Roberto Schwarz, em *Cultura e política, 1964-1969* (2009). Nesse artigo já clássico, o autor apresenta uma realidade distinta da que vivemos atualmente: “*Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural de esquerda no País. [...] Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia [...] é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969*” (SCHWARZ, 2009, p. 8. Grifo do autor). Ou seja, por essa análise, podemos constatar que a produção de esquerda – e não apenas ligada aos CPCs, evidentemente – ultrapassou certa medida de tempo, isto é, a ditadura não foi capaz de derrotá-la imediatamente.

Por fim, penso que a experiência do CPC ainda tem muito a nos ensinar, sobretudo a aqueles e aquelas que produzem arte e estão preocupados e preocupadas com questões sociais. Tem muito a ensinar às e aos artistas e grupos artísticos que vão às ruas, por exemplo, porque são estes que estão na ponta, dialogando com trabalhadoras e trabalhadores. Isso, ainda que, no geral, estes últimos estejam desorganizados, isto é, sejam um público desvinculado de partidos e movimentos sociais. De qualquer forma, os espetáculos poderão suscitar problemas e dúvidas no público, cabendo à camada organizada – lideranças, sindicatos, partidos e movimentos – fazerem sua parte (estarão preparados?).

Outro ponto que precisa ser dito é que temos dúvida se as camadas ditas organizadas sabem o valor da arte na disputa da subjetividade da classe trabalhadora, pois o reiterado abandono ou descuido no tocante a esta área, quando governam, ou a falta de diálogo histórico, têm demonstrado o quanto essa relação não tem sido fácil. Por outro lado, os e as artistas desvinculados e desvinculadas de organismos organizativos das camadas populares sabem também de sua importância nesse engajamento e disputa? Nesse diálogo e nesse campo de luta, entra sempre em jogo a tal da “autonomia” artística. Se esquece, no entanto, o alerta de Walter Benjamin, de que “O escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece essa alternativa [autonomia]” (BENJAMIN, 2012, p. 129). Logo, a questão é saber a que classe se pertence ou de que lado quer lutar aquele e aquela que produzem arte, pois seu inimigo não tem dúvidas e nem está preocupado com sua “autonomia”.⁹

Referências

ALTERMANN, Mark A. **Margo Jone's visions for theatre**. Thesis. Presented to the Graduate Council of the North Texas State University in Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Master of Science. Denton, Texas, 1968. Disponível em https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663700/m2/1/high_res_d/1002774094-Altermann.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

_____. Cultura e luta de classes. *Baleia na Rede*, vol. 9, n. 1, 2012, p. 195 - 203. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2843/2220>. Acesso em: 21 mai. 2022.

_____. **Dialética do marxismo cultural**. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

DOUGLAS, Estevam; COSTA, Iná Camargo; BÔAS, Rafael Villas (Orgs.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FUNARTE. **DIONYSOS - Teatro de Arena**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, 2005.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

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

HOBSBAWM, Eric J. **Sobre história**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

LERNER, Julio. **A Aventura do Teatro Paulista - Teatro de Arena**. Documentário colorido, 2h. São Paulo: TV Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ue6uNf_IrUQ. Acesso em: 02 out. 2023.

LUNATCHARSKI, Anatoli. **Revolução, arte e cultura**. Sel. e org. Douglas Estevam e Iná Camargo Costa. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LYRA, Carlos; ASSIS, Francisco de. **Canção do subdesenvolvido**. 1962. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=opFt_gLoA5A. Acesso em: 21 mai. 2023.

MARTINS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular**. In: OSMAR, Fávero (org.). *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NETTO, José Paulo. **Pequena história da ditadura brasileira (1964-1985)**. São Paulo: Cortez, 2014.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Pref. Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SOBRINHO; Wanderley Preite; BRAGANÇA, Rafael. Empresários ligados ao MBL são presos por lavagem de dinheiro, diz MP. **UOL - Cotidiano**. 10/07/2020, 07h55. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/07/10/operacao-juno-moneta-pessoas-ligadas-ao-mbl-presas.htm>. Acesso em: 20 jul. 2023.

TEIXEIRA, Adailton Alves. CPC da UNE: arte com função social. **Teatro de Rua e Cidade**, Quinta-feira, 20 de dezembro de 2012, 2012a. Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2012/12/cpc-da-une-arte-com-funcao-social.html>. Acesso em: 21 mai. 2023.

_____. O que há para além dos muros que nos impõem? **Teatro de Rua e Cidade**, Terça-feira, 9 de outubro de 2012., 2012b. Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2012/10/o-que-ha-para-alem-dos-muros-que-nos.html>. Acesso em: 15 dez. 2023.

_____. Função social da arte. **Teatro de Rua e Cidade**, Domingo, 10 de fevereiro de 2013. Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2013/02/funcao-social-da-arte.html>. Acesso em: 21 mai. 2023.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC: A mais-valia vai acabar seu Edgar e O mundo enterrado**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho** (vol. 1). Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

_____. **Teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

Submetido em: 12/05/2023

Aceito em: 08/01/2024