

# JOÃO DAS NEVES E O TEATRO DE RUA DO CENTRO POPULAR DE CULTURA

## *Resumo*



Pretende-se, neste artigo, focalizar o Teatro de Rua do Centro Popular de Cultura, a partir de uma análise que considere o trabalho e a perspectiva de João das Neves. Apesar das muitas teorizações sobre a atuação cepecista, objetiva-se um exame de suas experimentações práticas, que exponha dados concretos de algumas atividades teatrais realizadas em espaços públicos, enfatizando a participação de João das Neves neste projeto.

Palavras-chave:

Centro Popular de Cultura. Teatro de Rua. Teatro épico-dialético

# JOÃO DAS NEVES E O TEATRO DE RUA DO CENTRO POPULAR DE CULTURA

ROBERTA CARBONE<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é graduada em Educação Artística com habilitação plena em Artes Cênicas e mestra pela mesma instituição, com linha de pesquisa em História do Teatro. E-mail: roberta.carbone@usp.br.

Entre as frentes de trabalho do núcleo carioca do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, pretende-se aqui destacar suas atividades relacionadas ao fazer teatral e, mais especificamente, às experimentações cênicas apresentadas em espaços públicos. A partir de da apresentação e análise de algumas de suas práticas, procura-se enfatizar a contribuição de João das Neves, diretor de seu departamento de Teatro de Rua a partir de 1962, na construção deste projeto. Mas para falar da participação de Neves no CPC, há que se passar, ainda que brevemente, pela história de Os Duendes

e, principalmente, pelos motivos da extinção do grupo, relacionados à encenação de *A grande estiagem*, peça de Isaac Gondim Filho. Constituído por colegas de formação da Fundação Brasileira de Teatro em 1959, o grupo atua, inicialmente, na zona sul do Rio de Janeiro, considerada uma região “nobre” da cidade. Decorridos dois anos de sua criação, Os Duendes migram para Campo Grande com o intuito de ocupar o Teatro Arthur Azevedo, a convite de Maria Clara Machado, diretora do Serviço de Teatro e Diversões do Estado na época. Bairro da zona oeste carioca, Campo Grande conta até hoje com um grande contingente de operários em decorrência da localização, entre outras, da siderúrgica brasileira do Grupo Gerdau e das fábricas franceses de pneus Michelin e Valesul.

A presença de um público diferente para os espetáculos do grupo, provindo agora da classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que contribuía para o processo de politização de Os Duendes, favorecia o amadurecimento de seu diretor, João das Neves, devido ao alto grau de experimentação artística. A disposição de diálogo com essa “nova” plateia impunha a abordagem cêni-

ca de conteúdos condizentes com as circunstâncias de atuação do grupo, que, por sua vez, acarretaram investigações formais em sentido épico-dialético. Por isso, as ações de Os Duendes e as proposições artísticas de seu diretor acabaram por despertar o interesse da imprensa carioca para um trabalho realizado fora do grande centro. E, segundo Neves:

Um dos críticos disse que aquela montagem era não só socialmente interessante, mas, além disso, era política e partidária, um trabalho de comunista. Foi até uma crítica elogiosa. Mas bastou isso para que quando chegássemos ao teatro na semana seguinte, o nosso cenário estivesse destruído e nós proibidos de entrar. (NEVES, 2012)

João das Neves incorporou à montagem de *A grande estiagem*, uma peça sobre a seca nordestina, questões infraestruturais relacionadas à condição de vida do sertanejo, como o tema da reforma agrária, evidenciadas cenicamente por meio de narrações e projeções. A crítica a que ele se refere, assinada por Bárbara Heliodora<sup>2</sup>, avaliou tais incorporações como “inadequadas” ao texto e considerou ter isso resultado em um espetáculo partidário, como comenta seu diretor. Tais considerações de Heliodora, publicadas em sua coluna no *Jornal do Brasil*, tiveram

<sup>2</sup> HELIODORA, Barbara. *A Grande Estiagem: Seca em Campo Grande*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 set. 1962. Caderno B.

como consequência a expulsão do grupo do Teatro Arthur Azevedo, de acordo com o modo como “a repressão da administração estadual chegava cada vez mais próxima aos grupos periféricos” (PARANHOS, 2010, p. 1). Dando provas da censura do governo de Carlos Lacerda contra ações à esquerda, esse episódio estampa a violenta reação da direita às tentativas de aproximação da classe trabalhadora e antevê a repressão dos anos imediatamente após o golpe militar de 1964<sup>3</sup>.

Essa ação de censura, que coagiu Os Duendes a encerrarem suas atividades artístico-militantes em Campo Grande, acabou por determinar os caminhos futuros de seu diretor, João das Neves, como de alguns outros integrantes do grupo. Assim como Neves, uma das atrizes de Os Duendes, Pichin Plá, também viria a fazer parte do CPC e, posteriormente, do Grupo Opinião. Porém, as motivações que levaram Neves a estabelecer um contato efetivo com a equipe cepecistas estão, em um primeiro momento, mais relacionadas à militância política do que à perspectiva de continuidade de uma ação cultural, como sua fala aponta:

Por causa da expulsão do Teatro Arthur Azevedo, eu fui parar na União Nacional dos Estudantes. Fui parar lá porque era a única entidade de massa a que nós podíamos recorrer para que a violência praticada contra nós tivesse alguma repercussão. Já existia o Centro Popular de Cultura da UNE, mas eu não fazia parte. E o Vianinha me convidou para participar do CPC. (NEVES, 2012).

Os primeiros passos para a concretização do Centro Popular de Cultura se deram na articulação de artistas e intelectuais mobilizados em torno da encenação da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Dirigida por Chico de Assis, as apresentações de *A mais-valia...* no saguão da Faculdade de Arquitetura do Brasil, no Rio de Janeiro, arregimentaram estudantes e profissionais de várias áreas, que viriam a dar origem ao primeiro núcleo cepecista. Além de Vianna e Chico de Assis, o sociólogo Carlos Estevam Martins foi uma figura importante para a constituição desse núcleo, que ainda gerou muitos outros CPCs, espalhados pelo Brasil inteiro e divididos por setores de atuação: teatro, literatura, música, cinema etc.

A fala acima de Neves remete, portanto, ao ano de 1962, quando o Centro Popular de Cultura já havia

<sup>3</sup> Segundo Roberto Schwarz: “Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista que, embora em área restrita, floresceu extraordinariamente”. (In: *Cultura e política 1964-1969. O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 62).

sido encampado pela UNE. E ainda que o diretor não participe da concepção do CPC, ele mantém, nesse momento, um estreito diálogo com seus realizadores, como Oduvaldo Vianna Filho. Diálogo esse que se dá, inclusive, pela proximidade de propósitos, relacionados à construção de um novo ideário artístico, cujas experimentações revelam uma direção épico-dialética. Nesse sentido, um intercâmbio de ideias e experiências pode também ser observado entre os anúncios de peças em cartaz no *Diário de notícias* (1971, p. 7), que divulga três apresentações, a preços populares, de *Eles não usam black-tie*, com direção de Vianinha, realizadas pelo CPC no Teatro Arthur Azevedo durante a ocupação de Os Duendes, em dezembro de 1961.

Por isso ainda, a motivação de Neves ao procurar a UNE é, inicialmente, a de denúncia, tendo em vista o trabalho já realizado em Campo Grande enquanto um núcleo paralelo e ao mesmo tempo complementar ao projeto cepecista. Como sua fala revela, mais do que um novo lugar de atuação, o diretor procura, por meio da entidade estudantil, tornar pública a violência sofrida pelo grupo e, talvez até, retomar a ocupação do Teatro Arthur Azeve-

do. No entanto, sua adesão ao CPC é resultado de um processo natural e mesmo esperado, pois tanto a atuação de Os Duendes como o projeto cepecista se mostram orientados por uma linha popular e politizada de teatro, como comenta Neves:

O CPC trabalhava, de certo modo, exatamente como nós, no teatro de fantoches, vale dizer, utilizando textos feitos sobre acontecimentos políticos do momento. A partir de alguma coisa que ocorria, a gente escrevia uma espécie de roteiro e íamos para a rua representar. Isso me serviu muito como pesquisa de linguagem: de autor, de ator, de diretor. Como linguagem de autor, me serviu como expansão do tipo de experiência que eu, até então, estava tendo apenas com crianças, para uma faixa de população muito mais ampla. (NEVES, 1987, p. 13-14)

O modo de trabalho acima descrito caracteriza o Teatro de Rua do CPC, que, enquanto forma de atuação, esteve presente desde a sua criação, se tornando ainda um departamento distinto do teatro convencional quando João das Neves o assume, depois de sua retirada forçada de Campo Grande. Em documento<sup>4</sup> de autoria coletiva e sem data, mas presumivelmente redigido em 1963, que apresenta as produções do CPC nos anos de 1961 e 1962, lê-se que “A atividade característica desse período é o teatro de rua” (CENTRO, [s.d.], p. 2). Marcando os dois primeiros anos da atuação teatral do CPC,

<sup>4</sup> Produzido pela equipe do CPC do Rio de Janeiro, esse documento não tem título e não foi publicado.

essa atividade tem uma conotação política bastante clara, tendo em vista os objetivos que orientam sua representação em espaços não convencionais. E o principal deles é, negando a concepção de arte pela arte, tomá-la como instrumento de transformação social. Em entrevista concedida à pesquisa, Neves também conta sobre um esquete escrito e representado por ele:

Eu mesmo escrevi um esquete sobre petróleo na época em que a Petrobras estava fazendo as primeiras prospecções. Chamaram o Mister Link aqui no Brasil, para dizer se tinha petróleo e ele disse que não tinha em uma porção de lugares. Então tem um textinho em que ele enfiava uma varinha no chão e dizia: “Aqui não tem petróleo. Isso é uma varinha de merda!” Foi uma coisa que eu escrevi e nós fizemos na rua. Íamos a um jardim qualquer, colocávamos a varinha e dizíamos: “Não, aqui não tem petróleo”. (NEVES, 2014).

O autor se refere acima a Walter Link, geólogo chefe da Standard Oil<sup>5</sup>, contratado pelo presidente da Petrobras na época, o general Juracy Magalhães, para liderar a exploração de petróleo no país. E que, contrariando a perspectiva de autossuficiência da produção brasileira, afirmou a inexistência do recurso nos locais pesquisados, como na Bacia de Solimões, reconhecida hoje a nossa maior reserva

de gás natural. No início da década de 1960, Link chegou a relatar que, se quisesse produzir petróleo, a Petrobras deveria investir na prospecção em outros países, pelo que foi criticado pela imprensa e acusado pela esquerda de ser um sabotador a serviço da multinacional estadunidense (BOSCO, 2003).

Para sua representação teatral, Neves satiriza a credibilidade das conclusões de Link, que tem uma varinha como instrumento de verificação. E o recurso utilizado parece apontar os aspectos artísticos desse teatro, em que a comicidade estabelece uma função crítica direta, posicionando o espectador por meio do riso. Valendo-se dos “acontecimentos políticos do momento”, como se pode observar, a imediatidade é uma das características dessa dramaturgia que, remetendo ao teatro de agitação e propaganda, procura expor, em termos de fácil identificação, e, portanto, didáticos, situações que abordem assuntos nacionais de urgência, para se colocar o debate sobre eles.

Esse trabalho, que tem como premissa ir ao encontro de seu público, o “povo”, identificado

<sup>5</sup> Entre 1870 e 1911, a Standard Oil Company foi a maior companhia de produção, transporte e refinamento de petróleo. Esse monopólio durou até 1911, quando o tribunal supremo dos Estados Unidos decidiu por seu desmantelamento, ordenando a criação de 34 empresas menores, mas todas sob o controle das Empresas Rockfeller. No Brasil, ela ficou conhecida pelo nome de Esso Brasileira de Petróleo. (In: OUR history. **ExxonMobil**. Disponível em: <<https://corporate.exxonmobil.com/en/company/about-us/history/overview>>. Acesso em: 22 dez. 2018.)

no período à classe trabalhadora, procura representar assuntos de interesse dessa camada social, que é muitas vezes a protagonista das criações artísticas. Condizente com essa ideia, a “rua” se torna o lugar privilegiado de atuação, o que institui o caráter improvisacional como uma das marcas dessas realizações teatrais, como a fala de Neves deixa ver. Logo, surgem algumas questões relacionadas à elaboração artística, como sobre a linguagem e tratamento dos temas abordados, para o que as respostas encontradas pelo CPC são várias, como a definição de outra forma bastante utilizada confirma:

Peças escritas em um, dois dias, com material coligido por uma equipe, transformado em peça por outra equipe, ensaiado às vezes horas antes da apresentação. Os temas políticos e sociais marcantes sempre mereciam um “auto” que era apresentado em assembleias, comícios, em *show* volante. O CPC era quase um jornal. A peça era dividida em cenas e cada cena tinha um ou dois redatores. A peça no final era revisada por um elemento. Um espetáculo feito da Escadaria do Palácio Tiradentes, sobre o bloqueio de Cuba, era ensaiado na medida em que ia sendo escrito (CENTRO, [s.d.], p. 2).

Têm-se ainda notícia de mais dois autos, referenciados no documento anteriormente citado, como também no *Auto do relatório*<sup>6</sup>, que,

fazendo uso da mesma forma, foi escrito para a ocasião dos 25 anos da UNE, em 1963, e se propôs apresentar o trabalho do CPC. *O auto do cassetete*, resposta do CPC da UNE à violência contra o movimento pela reforma universitária na Guanabara, teve sua representação garantida pelo Pacto de Unidade e Ação<sup>7</sup> em comício no Largo da Carioca, já que suas duas primeiras tentativas foram violentamente reprimidas pela polícia militar, na Cinelândia e na escadaria da Engenharia, no Largo de São Francisco. *O Auto do tutu tá no fim* foi apresentado em Assembleia do Sindicato dos Metalúrgicos, fixando fatos ocorridos com muitos de seus participantes. Ainda, uma característica importante dessa dramaturgia é o modo de produção coletivizado, negando uma concepção de “obra” artística enquanto reflexo das marcas individuais de determinada autoria.

De acordo com um processo em que a tônica era a experimentação, se buscava sempre recursos novos para esse teatro, pautados pelas consequências das práticas realizadas. E assim: “Além dos ‘autos’ apresentávamos cenas de peças de teatro, antigos esquetes de circo

<sup>6</sup> Também produzido pela equipe do CPC do Rio de Janeiro, como o outro registro mencionado, não há publicação do *Auto do relatório*.

<sup>7</sup> O Pacto de Unidade e Ação, mais conhecido pela sigla PUA, foi uma organização intersindical brasileira formada por ferroviários, marítimos e aviários e criada em 1961.

readaptados, canções, poesias compondo um repertório vivo, atual, extraído dos problemas da consciência popular, despertando-a, unificando-a, valorizando-a” (CENTRO, [s.d.], p. 3). E um exemplo disso se vê no exposto abaixo:

Dois atores, na porta da Central, iniciavam uma discussão. Quando o povo, curioso, juntava em volta, os dois se vestiam de Tio Sam e operário e começavam a famosa cena da peça de Augusto Boal, *Revolução na América do Sul*, extraída de *Um dia na vida de Brasilino* (CENTRO, [s.d.], p. 3).

Nessa cena de *Revolução na América do Sul*, José da Silva, que foi despedido após uma tentativa solitária de reivindicação de aumento salarial, se depara com seu Anjo da Guarda. Este, que apesar da roupa celestial, tem um forte sotaque estadunidense, aparece para cobrar a José os *royalties*, ou o pagamento de taxas que lhe garantem o direito de usufruir de serviços e produtos privados de origem estrangeira, como a energia elétrica fornecida pela Light São Paulo. Relevando-se, portanto, o Anjo da Guarda do Capital, a cena pretende denunciar o caráter material da subserviência imperialista em nosso cotidiano, como também o panfleto de muito sucesso da década de 1960, *Um dia na vida de Brasilino*, de Guilherme Martins.

No esquete apresentado pelo CPC, José da Silva representa o trabalhador explorado, enquanto o Anjo da Guarda é substituído por Tio Sam, mas continua a cumprir a mesma função exploratória, ainda que de modo mais didaticamente referenciado. A presença da dupla Tio Sam e personagens como José da Silva foi uma constante nas produções cepecistas, o que se deve a certo alinhamento do pensamento da esquerda à política do Partido Comunista, que assumia então sua posição reformista, explicitada na Declaração de Março<sup>8</sup>, aprovada em 1958. De acordo com tal documento, a luta contra o imperialismo e o latifúndio seria o propósito imediato, enquanto a perspectiva revolucionária passaria a ser formulada em longo prazo, quando as condições objetivas já tivessem sido criadas, como a constituição e a organização de uma classe trabalhadora urbana. Sendo o PC o grande arregimentador da esquerda do período, com muitos artistas a ele filiados, como João das Neves, esse é a teor de grande parte das dramaturgias politizadas da década de 1960. Por outro lado, o tema da luta de classes também se vê recorrentemente representado nessas

<sup>8</sup> In: **Acervo da Fundação de Estudos Políticos, Econômicos e Sociais Dinarco Reis**. Disponível em: <<https://fdinarco-reis.org.br/fdr/2012/07/19/a-declaracao-de-marco>>. Acesso em: 20 dez. 2018.



produções, que a despeito das estratégias políticas do PC, não deixam de refletir sobre as nossas contradições sociais mais profundas.

É também impossível não notar, na concepção do esquete citado, certa similaridade com o Teatro Invisível, de Augusto Boal, que:

Consiste na representação de uma cena em um ambiente que não seja teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores. O lugar pode ser um restaurante, uma fila, uma rua, um mercado, um trem etc. As pessoas que assistem à cena serão as pessoas que aí se encontrem acidentalmente. Durante todo o “espetáculo”, essas pessoas não devem sequer desconfiar de que se trata de um espetáculo, pois se assim fosse, imediatamente se transformariam em espectadores (1977, p. 55).

Para além das próprias peças, é evidente a troca de ideias e práticas teatrais entre os artistas politizados do período, como se pode observar na relação entre Os Duendes e o CPC. E sobre esse aspecto, há ainda que se considerar as razões históricas que permitiram essa semelhança de propósitos nas mais diferentes regiões do país. O Brasil se agitava política e economicamente, a exemplo das Reformas de Base propostas pelo presidente João Goulart, que previam mudanças estruturais ligadas à terra, à educação, à moradia, en-

tre outras. Ainda que distantes de um sentido revolucionário, iniciativas como essa apontavam para uma transformação com vistas a uma maior justiça social no país, ao mesmo tempo em que tornavam as mobilizações populares mais expressivas. Ao lado das recorrentes greves operárias, as Ligas Camponesas ressurgiam com força de intervenção política<sup>9</sup>, enquanto o movimento estudantil, principalmente por meio da UNE, radicalizava suas propostas de ação. Nesse contexto, a cultura se tornou um meio privilegiado de ação, no sentido do questionamento de sua expressão oficial, burguesa, e da valorização de manifestações e hábitos nacionais e populares, tanto no que se refere aos temas quanto às formas.

O Teatro de Arena foi um dos marcos dessa guinada à esquerda do teatro, bem como seus artistas, entre eles Augusto Boal, Chico de Assis, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Augusto Boal, portanto, fez parte da construção do novo ideário teatral de que se falou, ainda que tenha apenas colaborado com alguns trabalhos dos CPCs, mas não chegando a

<sup>9</sup> As primeiras Ligas Camponesas haviam surgido em 1945-46, formadas pelo Partido Comunista Brasileiro, e quando o Partido foi posto na ilegalidade, elas também foram atingidas. Em 1955 foi criada, no Engenho Galiléia, em Pernambuco, a “Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco”, mais tarde “Liga Camponesa da Galiléia”, que alavancou o seu ressurgimento (JULIÃO, Francisco. Que são as Ligas Camponesas? Cadernos do povo brasileiro, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962).

compor a equipe cepecista oficial. Por isso, as raízes de seu Teatro Invisível podem ser identificadas no esquete acima, tendo em vista um modo de trabalho que pretendia aproximar o teatro do povo e refleti-lo artisticamente, o que foi depois reelaborado pelo criador Teatro do Oprimido, de acordo com seus objetivos relacionados à eliminação da ideia de espectador.

Ainda sobre *Revolução na América do Sul*, uma versão completa da peça foi dirigida por João das Neves no Centro Popular de Cultura. E, segundo divulgado por Henrique Oscar (1962, p. 2), ela seria apresentada “[...] todas as noites, durante trinta dias, cada vez numa praça pública, rua ou sindicato da zona norte [...]”. Em conversa sobre a pesquisa, o diretor faz o seguinte comentário sobre a montagem:

Tudo era feito com os atores, figurado pelos atores. Brasília, que tinha aqueles arcos, os atores que faziam com o corpo. Era tudo assim, com elementos de rua mesmo. Panos que se transformavam em outras coisas (NEVES, 2014).

A concepção de encenação da peça, que usava o corpo dos atores para construir ficcionalmente os espaços cênicos sugeridos pelo texto e tomava um mesmo objeto para a representação de tantas outras possibilidades – conforme a ideia brechtiana de que “Em uma coisa

existem muitas coisas” (BRECHT, 1990, p. 165) – afirma uma postura anti-ilusionista de teatro, condicionada ainda por sua apresentação fora do palco tradicional. Atitude essa que remete mais uma vez a Bertolt Brecht que, escancarando os procedimentos de teatralização ao invés de escondê-los, pretende que o “[...] público se dê conta do caráter construído das figuras e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e interpretam” (SCHWARZ, 1999, p. 114). Mas essa operação é, no caso, não só relacionada a um pensamento artístico, como determinada também pelas possibilidades materiais de realização da peça, já que ela foi encenada em cima do caminhão, ou da chamada Carreta do CPC.

A disposição de ir à busca de outro público – popular – e de se investir em uma estrutura que abarcasse a mobilidade de suas produções levou à criação da Carreta do CPC, como ficou conhecido o caminhão projetado pelo arquiteto Milton Feferman. E tendo em vista a delimitação de um espaço específico para as apresentações, a carreta permitiu um esforço maior de elaboração dos trabalhos teatrais, dada a viabilidade de apresentação de peças inteiras, o que ainda solicitou uma proposta estética para

os espetáculos, tal como expressa Neves. De acordo, portanto, com a proposta de um teatro de agitação e propaganda e do encontro com seu primeiro e principal destinatário, o povo, se conclui que a carreta representou um projeto bastante significativo para o Centro Popular de Cultura, mesmo que pouco se tenha até hoje falado sobre isso.

Assim, a adesão de João Neves ao CPC mostra-se determinante para fomentar o seu Teatro de Rua, que, inclusive, acaba ganhando o *status* de departamento e expandindo suas atividades: “A partir de determinado momento, passei a dirigir o Teatro de Rua. A carreta ficou comigo. Quer dizer, não só a carreta como todos os eventos de rua. Os shows, os esquetes, tudo o que se fazia na rua” (BARCELLOS, 1994, p. 262). E sua experiência com Os Duendes, como se procurou destacar, parece ser um dos motivos que o levou a assumir essa função, dada a proximidade das duas experiências em relação à produção de uma dramaturgia para tratar de assuntos de urgência nacional e à tentativa de aproximação de um público popular. Mas sua participação no Centro Popular de Cultura levou a consequências mais radicais a ação do grupo, permitindo-lhe investigar formas

diferentes ou, como ele próprio comenta, empreender uma nova “pesquisa de linguagem”, no sentido do exercício de apropriação, pelo teatro, de temas de interesse coletivo e de sua potencialização crítica.

Acredita-se, portanto, que a análise da atuação de João das Neves no CPC e de seu pensamento em relação a esse trabalho, que evidenciam a prática concreta dos artistas e intelectuais envolvidos, ofereça a possibilidade de uma avaliação histórica mais condizente com o que foi esse projeto. O que se faz de extrema importância, dados os recorrentes equívocos de interpretação do CPC, que tendem a falsear a verdade dos fatos. Nesse sentido, um dos mal-entendidos apontados por Neves em algumas pesquisas sobre o tema diz respeito à leitura de um documento de discussão interna, o *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, escrito por Carlos Estevam Martins, como se fosse uma cartilha cepecista. Alguns estudos, que enfatizam o aspecto teórico, como o de Marivlena Chauí (1984) partem desse pressuposto e acabam por criar uma imagem diminuída do que o CPC realmente foi. Isso sem contar o posicionamento de alguns de seus próprios integrantes frente a esse debate, que ao reavaliarem sua participa-

ção no CPC, tendem a rebaixá-lo<sup>10</sup>, como também comenta Neves:

Todo mundo costuma renegar a experiência do CPC da UNE. Dizem que era sectário. Eu digo sempre: era sim! E daí? Foi um momento maravilhoso da arte nesse país, tinha uma comunicabilidade brutal com o público, e nunca foi meramente doutrinário. Pelo contrário, era um constante embate de ideias, posições, situações de trabalho. Algo muito fértil. No CPC tinha gente de tudo quanto era jeito. Misturava comunistas com católicos, e até com reacionários arrependidos. Tudo era motivo de discussões que varavam a madrugada. Aquele texto famoso do Carlos Estevam, a carta de princípios do CPC, tratado pelos comentadores como uma cartilha, não passava de um documento interno e gerava entre nós muitíssimas divergências. Isso é absolutamente negligenciado pela história. Eu mesmo fui contra, e junto comigo estavam todos que formaram depois o Grupo Opinião. O que mais me desagrada é ver todo esse pessoal que passou pelo CPC agir como se a arte que fizeram depois tivesse surgido por geração espontânea. Simplesmente não é verdade. Eles ajudaram a reforçar o estigma, a tendência a recusar tudo aquilo. Mas nós fomos formados por aquelas experiências. Fazer pensar as pessoas é muito bom. E não dói, não dá dor de cabeça. (NEVES *apud* CARVALHO, 2014, p. 158)

Como se observa acima, João das Neves rebate a ideia de um projeto uníssono que se aclimatou na fala dos que tomam o documento elaborado por Estevam como única

perspectiva de análise do CPC. E, ao contrário, sua fala enfatiza a multiplicidade de vozes que compunham o Centro Popular de Cultura, com convicções políticas, partidárias<sup>11</sup> e propostas de ações distintas, sendo esse o tom do projeto. Outro ponto importante de destaque para ele é o caráter processual e, por isso, inacabado do trabalho: “[...] é um projeto que foi abortado. Por isso não se pode dizer é assim e ia ser sempre assim. Não, era um projeto em construção” (NEVES, 2014). Tomando a análise como método e negando afirmações incontestáveis, o CPC se configurava como um “projeto em construção”, elaborado a partir da aprendizagem de seus envolvidos, mas que foi prematura e forçosamente interrompido em decorrência do golpe-militar de 1964. Dessa forma, ao se examinar a concretude de suas realizações, conclui-se que, abordando os problemas decorrentes de seu momento histórico de acordo

<sup>10</sup> Um exemplo disso encontra-se em *Cultura posta em questão – Vanguarda e subdesenvolvimento*, de Ferreira Gullar, livro publicado em 2006 pela editora José Olympio, que reúne ensaios escritos durante a militância no CPC, como o “Cultura popular”, e ainda textos posteriores, em que o autor reavalia suas posições. Gullar não só registra sua reflexão acerca da experiência cepecista no momento mesmo de sua atuação, mas também suas reconsiderações sobre temas discutidos anteriormente, onde põe em questão o entendimento de arte engajada expresso nos anos que antecederam o golpe militar. E, apesar de se reconhecer a importância histórica desses documentos, acredita-se que em muitos momentos a posição do autor contribua para uma avaliação negativa do CPC.

<sup>11</sup> João das Neves ainda cita que: “Todas as correntes de esquerda que circulavam na União Nacional dos Estudantes, pelo movimento estudantil em geral, estavam dentro do CPC também” (*In*: BARCELOS, Jalusa. *CPC – Uma história de paixão e consciência*. São Paulo: Nova Fronteira, 1994, p. 261). E pode-se acrescentar que, além dos muitos estudantes que não faziam parte de nenhuma organização política e de outras organizações com pouca influência no movimento estudantil, duas frentes tinham forte adesão na UNE, com poder de disputa de sua liderança: o PC e a AP – Ação Popular – que tem sua origem na JUC – Juventude Universitária Católica – em 1962.

com uma leitura materialista, suas propostas teatrais inovavam a cena com exercícios formais de grande experimentação, o que se procurou destacar a partir de alguns exemplos. Isso acarretava um pensamento sobre o fazer artístico que se estabelecia com base nas próprias experiências desses artistas em contato direto com um público popular, as quais representaram a constituição e o avanço do teatro épico-dialético no Brasil, condizente, como nenhum outro até hoje, com a significação de seus termos.

## REFERÊNCIAS

BARCELOS, Jalusa. CPC – Uma história de paixão e consciência. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.

BOAL, Augusto. Poéticas do oprimido. In: Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOSCO, Flávio. Aprender Fazendo – Matéria de capa – 50 anos da Petrobras. In: Petro & química, ed. 252, set. de 2003. Disponível em: <[http://www.petroquimica.com.br/edicoes/ed\\_252/ed\\_252.html](http://www.petroquimica.com.br/edicoes/ed_252/ed_252.html)>. Acesso em: 17 dez. 2018.

BRECHT, Bertolt. Os Horácios e os Curiácios. Teatro Completo v. 6. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

CARVALHO, Sérgio. Ópera dos Vivos – Estudo teatral em 4 atos da Companhia do Latão. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

CENTRO Popular de Cultura. Rio de Janeiro, [s/d].

CHAUÍ, Marilena. Seminário II. In: Seminários – O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DIÁRIO de notícias. Rio de Janeiro, 10 dez. 1961. Quarta Seção, p. 7.

NEVES, João. Entrevista com o teatrólogo João das Neves concedida a Roberta Carbone. São Paulo, 24 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista com o teatrólogo João das Neves concedida a Roberta Carbone. São Paulo, 22 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987.

OSCAR, Henrique. Teatro. Diário de notícias, Rio de Janeiro, 9 fev. 1962. Segunda Seção, p. 2.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Homens e mulheres do subúrbio: Uma viagem de trem com João das Neves. In: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos: Florianópolis/SC, UFSC, ago. 2010. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278196989\\_ARQUIVO\\_KatiaRodriguesParanhos-FazendoGenero9](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278196989_ARQUIVO_KatiaRodriguesParanhos-FazendoGenero9)>.

pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

## **Abstract**

The article intends to focus in the Street Theater of the Popular Center of Culture, in an perspective that analyses that work in an João das Neves' point of view. In spite of many theories about the performance of the members of CPC, an exame of its praticals experiments exposes strong facts of some theatral activities in publics places, laying emphasys on the participation of João das Neves.

## **Keywords**

Popular Center of Culture. Street Theater. Epic Dialectical Theater.