



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
CURSO DE MESTRADO

Linha de Pesquisa:

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO - HHT

Título do Projeto:

*CENTRO POPULAR DE CULTURA DE GOIÁS: TEATRO POLÍTICO
NOS PRIMEIROS ANOS DE 1960*

Mestrando: Wilker Dias Postigo

Orientadora Professora Dr^a: Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

RIO DE JANEIRO

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
CURSO DE MESTRADO

Centro Popular de Cultura de Goiás: teatro político nos primeiros anos de 1960

Wilker Dias Postigo

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, linha de pesquisa História e Historiografia do Teatro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Maria de Lourdes Rabetti

RIO DE JANEIRO

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

“Teatro Popular de Cultura de Goiás: Teatro Político nos Primeiros anos de 1960”

por

WILKER DIAS POSTIGO

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. MARIA DE LOURDES RABETTI - Orientadora

Prof. Dra. CARMELINDA SOARES GUIMARÃES (UFG)

Prof. Dr. PAULO RICARDO MERISIO (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 23 de agosto de 2012

Av. Pasteur, 436 - Unca - RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21-2542-2565
<http://www.unirio.br/ppgac>
cla-ppgac@unirio.br

Agradecimentos

Agradeço a Deus por me conduzir por essa jornada acadêmica.

Aos meus pais queridos, Antônio Postigo Garcia e Divina Solon Dias Garcia, meu irmão Wanderson Dias Postigo, minhas tias Cacilda da Silva e Ana Maria da Silva, e a minha avó Maria Garcia, amigos queridos de todas as horas, que muito me ajudaram nestes dois anos de muitos obstáculos vencidos.

Agradeço à professora doutora Maria de Lourdes Rabetti, pela paciência, dedicação e empenho em me orientar.

Agradeço a Paulo Maciel pelas contribuições a este trabalho.

Agradeço a Paulo Merisio e André Gardel, membros da Comissão de Análise de Projeto/Qualificação de Mestrado, por todas as contribuições a este trabalho.

A todos os professores e funcionários do Curso de Mestrado em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Assim como à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES).

Ao Marcus Vinicius Rosas, secretário do PPGAC da UNIRIO.

À professora doutora Carmelinda Guimarães, professora efetiva da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), por orientar minha Monografia de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Cênicas (UFG), projeto que deu origem ao pré-projeto desta Dissertação de Mestrado.

A Elielson Corrêa Barros e Péricles Vanzella Amim e demais colegas mestrandos.

A Alda Maria Borges pela entrevista, documentos e contatos fornecidos, dedicação, carinho e altruísmo sincero.

A Eurípedes Dias, Clarice Dias, Marília Accúrcio, Caio jardim e Hugo Zorzetti pelas contribuições e entrevistas concedidas.

Ao fotógrafo Hélio de Oliveira e sua família.

“A arte, a real, deve mostrar-se à altura de qualquer situação e nela saber basear-se. Não obstante, a arte não deve recuar diante da realidade.”

Erwin Piscator

Resumo

O Centro Popular de Cultura (CPC) de Goiás, grupo teatral criado dentro da estrutura da União Estadual dos Estudantes (UEE), desenvolveu seu trabalho teatral e educacional em um período pré-revolucionário, de junho de 1962 a março de 1964, e deixou de existir imediatamente após o golpe militar de 1964. Esta pesquisa analisa o teatro do CPC de Goiás, assim como analisa a trajetória do grupo e o intercâmbio artístico com grupos teatrais engajados de natureza popular, entre eles o CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife. Um intercâmbio teatral, principalmente de literatura dramática, foi estabelecido entre esses grupos. Para esta análise procuramos considerar seu contexto de grupo teatral engajado dos primeiros anos de 1960. O CPC de Goiás desenvolveu seu trabalho teatral nos moldes do teatro de agitação e propaganda, porém, com uma leitura específica de cultura popular, adotou a cultura do povo, além de inserir pessoas das camadas populares em suas encenações, como foi o caso da montagem de *O boi e o burro a caminho de Belém*, realizada com um elenco formado por 32 operários. Excursionou por diversas cidades do Estado com *Mutirão em Novo Sol*, espetáculo teatral que procurou estimular a formação de sindicatos rurais, além de levar trabalhadores rurais para assisti-lo em Goiânia, a capital do Estado.

Palavras-chave: Centro Popular de Cultura de Goiás, Teatro de Agitação e Propaganda, Cultura Popular, *Mutirão em Novo Sol*.

Abstract

The Center for Popular Culture (CPC) of Goiás, theater group created within the framework of the State Union of Students (UEE), has developed his theater work and educational in a pre-revolutionary period, from June 1962 to March 1964, and left to exist immediately after the 1964 military coup. This research examines the theater of the CPC of Goiás, and analyzes the history of the group and artistic exchanges with theater groups engaged the popular nature, including the CPC National Students Union (UNE) and the Popular Culture Movement (MCP) of Recife. A theatrical exchange, especially of dramatic literature, has been established between these groups. To seek review is to consider its context of theater group engaged early 1960s. The CPC Goiás developed his theater work in the manner of the theater of agitation and propaganda, but with a specific reading of popular culture, adopted the culture of the people, and people entering the lower classes in their performances, as was the case of assembly *The ox and ass on the way to Bethlehem*, performed with a cast made up of 32 workers. Toured several cities in the state with *Task force on New Sun*, theatrical spectacle that sought to stimulate the formation of rural unions, apart from carrying farm workers to attend this show in Goiânia, the capital of this state.

Keywords: Center for Popular Culture of Goiás, Theatre of Agitation and Propaganda, Popular Culture, *Task force on New Sun*.

Lista de abreviações e siglas

Agitprop	- Agitação e Propaganda
AGT	- Agremiação Goiana de Teatro
AP	- Ação Popular
CAPES	- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior
CPC	- Centro Popular de Cultura
CERNE	- Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias do Estado
CNBB	- Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
GO	- Goiás
ICP	- Instituto de Cultura Popular
IDAGO	- Instituto de Desenvolvimento Agrário de Goiás
JUC	- Juventude Universitária Católica
MCP	- Movimento de Cultura Popular
MEB	- Movimento de Educação de Base
MEC	- Ministério da Educação e Cultura
MB	- Mauro Borges
PE	- Pernambuco
PTB	- Partido Trabalhista Brasileiro
PDC	- O Partido da Democracia Cristã
PDS	- Partido Democrático Social
PS	- Partido Socialista
SBAT	- Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SUPRA	- Superintendência de Planejamento e Reforma Agrária
TBC	- Teatro Brasileiro de Comédia
TRAN	- Teatro da Juventude Operária
UCG	- Universidade Católica de Goiás
UFG	- Universidade Federal de Goiás
URSS	- União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
UEE	- União Estadual dos Estudantes
UNE	- União Nacional dos Estudantes

Sumário

Introdução	10
 Capítulo I – Teatro e Política	
1 - Teatro de agitação e propaganda soviético	13
2 - Teatro político e grupos teatrais brasileiros: Teatro de Arena, CPC da UNE e MCP do Recife	17
3 - Breve abordagem de conceitos na história de teatro de grupo nos anos 1970	24
4 - Governo Mauro Borges Teixeira: mobilização social no Estado de Goiás	26
 Capítulo II – Teatro Popular em Goiás	
1 - Origens do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Estadual dos Estudantes (UEE) de Goiás	34
2 - CPC de Goiás: Um projeto de Cultura Popular	35
3 - O teatro do Centro Popular de Cultura de Goiás	41
4 - Grupo de Teatro Popular: uma aliança ICP-CPC de Goiás	47
 Considerações finais	 55
 Bibliografia	 57
 Fontes	 61
 Anexos	 63
Principais notícias em jornais	63

INTRODUÇÃO

Nos primeiros anos de 1960 o teatro ganha força como arma política de transformação social. Diversos grupos teatrais em um estilo de Teatro de Agitação e Propaganda (Agitprop) passam a produzir um teatro engajado, apoiados em determinados conceitos de Cultura Popular. Na tentativa de se aproximar da realidade nacional, e modifica-la, o teatro passa a procurar as massas. Essa matriz teatral é levada para diversos pontos do país, atingindo diversos Estados brasileiros, inclusive o Estado de Goiás.

O objeto central da dissertação é o teatro realizado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) de Goiás; por esse motivo a pesquisa concentrou-se no período de junho de 1962, data de fundação do grupo, a março de 1964, data do fim do CPC de Goiás devido à ascensão nacional de um Governo Militar. Procuramos analisar o teatro engajado encenado pelo grupo. Abordaremos o conceito de cultura popular operado pelo CPC goiano, assim como o intercâmbio, troca de experiências nos campos do Teatro Popular e da Educação Popular, com outros grupos do período: o CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE), (1961-1964), com sede no Rio de Janeiro, e o Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife (1960-1964).

Procuramos abordar ainda esse movimento de Cultura Popular ocorrido no país nos primeiros anos de 1960, contextualizando-o artisticamente e politicamente. E consideramos o contexto político-teatral desse movimento, sem dissociar arte e política.

Ao iniciar o processo de pesquisa, foi constatado um desafio a ser ultrapassado: o CPC/GO não possuía um arquivo constituído, como se pensou inicialmente. A localização de fontes passou a ser então um desafio: localizar, em diferentes locais, possíveis documentos produzidos pelo CPC/GO, ou imediatamente sobre ele, suficientes para sustentar esta pesquisa, no âmbito histórico historiográfico que escolhemos.

Dificuldades foram encontradas, especialmente por falta de documentos, tanto nos arquivos públicos como nos arquivos privados e acervos pessoais. Dificuldade maior foi encontrada no segundo caso, pelo fato de o tratamento documental em arquivos privados ser precário ou inexistente, por falta de conservação e catalogação adequada. Trabalho que coube então ao pesquisador. Além das questões legais que garantem o direito de propriedade dos documentos privados, fato que fez a pesquisa depender de uma relação de confiança entre o proprietário legal e o pesquisador interessado para ter acesso aos arquivos. No entanto, após levantamento exaustivo, acabaram por ser encontradas fontes documentais primárias: documentos produzidos pelo CPC de Goiás, como por exemplo o programa do espetáculo

Mutirão em Novo Sol, o *Livro de alfabetização para adultos* e *CPC/Goiás - Relatório de atividades do período 1962-1963*; e ainda variadas e importantes fontes documentais secundárias relativas ao teatro do CPC de Goiás, tais como as fontes periódicas, além de documentos e entrevistas fornecidas por cinco ex-membros do CPC de Goiás.

A única publicação anterior sobre o teatro do CPC de Goiás, o livro do professor e pesquisador goiano Hugo Zorzetti, *Memória do teatro goiano*, de 2005, no capítulo ‘O teatro engajado em Goiás na década de 1960: O CPC’ (p. 187-193) apresenta duas fotos atribuídas ao espetáculo *Mutirão em Novo Sol*. Uma pesquisa foi feita para encontrar mais fotos. Uma delas, pertencente à referida publicação, que pode ser encontrada no Acervo da Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia, é de autoria do fotógrafo Hélio de Oliveira, que trabalhou no Consórcio de Empresas de Radio difusão do Estado (Cerne), órgão do Governo Mauro Borges, no período de existência do CPC de Goiás. Localizamos em seu acervo de mais de 65.000 fotos, muitas do período pesquisado a aquela relativa a *Mutirão em Novo Sol*, junto a uma sequência de mais de dez fotos que seriam do mesmo espetáculo. Porém, ao analisá-las com a ajuda do fotógrafo e de seu filho, também fotógrafo e responsável pelo acervo, verificamos que elas retratam a peça *Auto da Compadecida*, peça de Ariano Suassuna montada por Otavinho Arantes, da Agremiação Goiana de Teatro (AGT), e não do espetáculo *Mutirão em Novo Sol* do CPC de Goiás. Julgamos que essa pesquisa iconográfica cumpre sua função por proporcionar uma revisão bibliográfica das poucas páginas publicadas sobre o CPC de Goiás, ao constatar que das duas fotos existentes na referida publicação somente uma delas pertence ao espetáculo *Mutirão em Novo Sol*.

Em síntese, no Capítulo I abordamos o teatro de agitação e propaganda soviético, matriz inicial do teatro de agitação e propaganda desenvolvido pelo CPC da UNE. No mesmo sentido abordamos a experiência teatral de grupos brasileiros engajados dos primeiros anos de 1960, quais sejam o Teatro de Arena, o CPC da UNE e o MCP do Recife, abordagem que nos auxiliou na tarefa de analisar o teatro operado pelo Centro Popular de Cultura de Goiás, já que o CPC da UNE, por meio de um processo de multiplicação de seu núcleo central, ajuda a fundar diversos CPCs pelo Brasil, inclusive o de Goiás. Também abordamos nesse capítulo o Governo Mauro Borges (MB), pois segundo Rabelo (2004), o Governador de Goiás Mauro Borges Teixeira, deposto pela Ditadura Militar em 26 de novembro de 1964, promoveu uma política nacionalista/modernizadora com intenções de modernização da estrutura governamental e econômica do estado, estabelecendo alianças com diversos segmentos sociais por intermédio de seus líderes. A aliança entre o CPC de Goiás e o Governo MB, via

Instituto Popular de Cultura (ICP), órgão pertencente ao Cerne, foi de suma importância para analisarmos a trajetória do grupo, pois MB fomentou a estrutura de produção e circulação dos espetáculos pertencentes ao CPC de Goiás.

No Capítulo II, tratamos da trajetória do grupo, com foco no teatro, abordamos os modos e condições de realização dessas montagens, seus agentes, repertório dramático, locais de apresentação e plateia. Analisamos o conceito de cultura popular do CPC de Goiás em relação aos demais grupos teatrais engajados de natureza popular, entre eles o CPC da UNE e o MCP do Recife. O movimento de Goiás desenvolveu seu trabalho teatral nos moldes do teatro de agitação e propaganda, excursionou por diversas cidades do estado com *Mutirão em Novo Sol*, espetáculo teatral que procurou estimular a formação de sindicatos rurais, porém com uma leitura específica de cultura popular, já que adotou a cultura do povo, além de inserir pessoas das camadas populares em suas encenações.

TEATRO E POLÍTICA

1- Teatro de agitação e propaganda soviético

No fim do século XIX e começo do século XX, surgem na Alemanha propostas de “teatro popular”, e em seguida em Paris. Nesse contexto, dá-se o fato de que os atores desses teatros são cidadãos comuns, e em algumas dessas experiências os elencos são formados por operários. Ideias libertárias tomam esse chamado Teatro Popular, tendo o proletariado como interlocutor, tanto no palco como na plateia. Arte e política se unem em favor da construção de um novo ideal de sociedade, em favor do ideal revolucionário do Estado Comunista¹.

Diversos são os grupos de teatro de agitação e propaganda (agitprop), formados e difundidos, na Rússia, após a revolução de 1917, e em outras regiões da Europa, desde o início do século XX. Nesse período, na Rússia os teatros são colocados sob tutela do Estado e órgãos públicos são criados para gerenciar os movimentos artísticos, colocando-os a seu serviço de propaganda e ideologia. Esses grupos, dependentes do Estado, promoveram a mediação entre o governo e o povo, passando a circular pelo país. Surgiram, também, grupos espontâneos de agitprop sem a tutela direta do Estado:

Em 1918, são promovidas excursões artísticas nas unidades do Exército Vermelho, aparecem os primeiros barcos e trens de agitação e as ruas de Moscou e Petrogrado “são inteiramente decoradas pelos pintores abstratos”. Em 1919, A ROSTA, agência telegráfica russa, inaugura suas “vitrines”, onde artistas como Maiakóvski, seu principal animador, expõem cartazes, desenhos e textos de propaganda revolucionária; o PUR, direção política dos soviéticos militares, assume a seção do agitprop do Exército Vermelho e conclama os trabalhadores de teatro para, juntamente com os núcleos espontâneos dos fronts, formar ali grupos fixos e troupes ambulantes; ocorrendo as primeiras festas de massa em Petrogrado. Em 1920, o NARKOMPROS, Comissariado do Povo para a Instrução Pública, dirigido por Lunatcharski, entrega a seção pan-russa de teatro (TOE), responsável por todos os estabelecimentos profissionais de espetáculos, à direção de Meyerhold e colabora com o governo na organização de companhias de agitação, preparando instrutores e formando troupes volantes. (GARCIA, 2004: p.5)

Essas manifestações teatrais partem da ideia de democratizar a arte para uma parcela maior do que a burguesia, estendendo teatro para os trabalhadores, configurando também uma

¹ O estreitamento das relações entre teatro e política não se inicia no século XX, todavia é nele que essas relações ganham volume e Erwin Piscator cunha o termo Teatro Político.

estratégia de fazer a revolução via dessa classe social. Um teatro feito para operários e camponeses.

A necessidade de comunicação direta e objetiva cria o pressuposto de que o espectador deve partilhar das convenções teatrais para melhor apreensão da mensagem. Por esse motivo esse teatro político procurou se comunicar com suas plateias por meio de linguagens teatrais já conhecidas, de alcance popular. As formas teatrais anteriores a esse movimento, como é o caso do melodrama e da revista, influenciaram e criaram bases para a linguagem do teatro de agitprop soviético. O movimento de teatro de vanguarda e seus nomes mais consagrados foram colocados a serviço dessa nova proposta. Um hibridismo entre o profissional e o amador é observado em diversas experiências de teatro popular do período, ao mesmo tempo em que grande parte dos elencos era formada por atores provenientes das camadas populares, os coordenadores e diretores do movimento eram profissionais engajados no ideal revolucionário, intelectuais e artistas ligaram-se a essas camadas sociais para difundir as ideias revolucionárias e impedir a contrarrevolução. Nesse processo, as relações entre palco e plateia são estreitadas, a forma de produção teatral e a própria estética teatral é alterada para melhor servir ao ideal do Estado Comunista:

A proposta de Kerjantsev expressa a esperança de todos os intelectuais e artistas engajados na Revolução de que a construção da nova sociedade traga em seu bojo a oportunidade de se criar uma arte que corresponda ao novo contexto sócio-político e, conseqüentemente, seja capaz de eliminar para sempre as barreiras que se interpõem entre o espaço reservado à criação e aquele reservado à contemplação – no caso do teatro, a supressão dos limites entre o palco e a plateia. Só que no ensaio dessa nova relação, o que se busca de fato é uma arte que sirva à nova força no poder, uma arte de e para os trabalhadores. Em suma, estamos rastreando uma arte que pretende ser popular, identificada com uma classe social determinada, o proletariado. (GARCIA, 2004: p.7)

Nesse jogo de poder não podemos deixar de observar a tentativa de controle do Estado sobre o pensamento do povo; mesmo os grupos auto-ativos, que não estavam ligados ao governo, eram criados e difundidos em muitas das vezes pelo partido, pelos sindicatos e por organismos soviéticos como o Komsomol, União de Jovens Comunistas.

Dentro do movimento auto-ativo podemos destacar o grupo Blusa Azul, formado por estudantes de jornalismo. A rápida multiplicação desses grupos, assim como a quantidade de apresentações, representa a tentativa de atingir o maior número possível de espectadores, números que impressionam:

No entanto, e principalmente na prática, no contato direto com o público, que os principais coletivos “fazem escola”, e seus modelos se multiplicam pelas principais cidades soviéticas em proporções numericamente espantosas. Em 1928, os TRAM em atividade somavam 11; em 1932, esse total tinha se multiplicado para 300. Com o Blusa Azul, esses números são ainda mais impressionantes; em 1928, o coletivo já contava com cinco grupos em seu núcleo central e havia inspirado a organização de 7000 grupos semelhantes por toda a URSS e 80 outros fora do território soviético, resultado de sua excursão pela Alemanha.(...). O Blusa Azul, até 1928, efetuou cerca de 13000 representações em Moscou e pelo menos outras 6000 nas províncias, alcançando dez milhões de espectadores. (GARCIA, 2004: p.23)

Portanto, a multiplicação dos grupos de agitprop, e seus agentes, foi estimulada tanto pelo Estado como por outros organismos soviéticos ligados ao partido, tornando-se uma característica marcante. A ação contundente do Estado sobre a produção artística da época provocou a massificação do teatro de agitprop. Esse mesmo Estado pretendeu controlar não só os meios de produção, mas também as artes, os artistas e o pensamento ideológico popular:

Se o Estado apoiava as iniciativas auto-ativas, por outro lado, via com muita desconfiança o seu desenvolvimento. Na resolução de abril de 1927, inspirada em relatório anterior de Evreinov, o teatro auto-ativo é consagrado como “o meio preponderante de satisfazer a necessidade de espetáculo e de arte da cena no meio das massas laboriosas” e seu “mais importante fator de educação político cultural”. O Teatro de Agitprop explicita nos seus procedimentos seus objetivos: informar e, decorrente da informação, educar e mobilizar para ação. Para tanto, não dissimula a utilização de recursos cênicos – ao contrário, procura torná-los conhecidos e acessíveis – e não esconde sua pretensão de manipular (ou estimular) a vontade do espectador. (GARCIA, 2004: p.7 e 20)

A influência do Estado Soviético foi constante sobre o teatro, existindo grupos auto-ativos que migraram desse movimento para a estrutura oficial, tornando-se Teatro de Agitação do Estado, como um dos grupos auto-ativos mais antigos, o Coletivo de Ferroviários de Leningrado, que passou a se chamar Estúdio Central de Agitação. Isso demonstra que o governo soviético pretendeu utilizar esses movimentos teatrais “espontâneos” integrando parte deles à máquina administrativa do Estado. “O trabalho de agitprop também se desenvolve intensamente no campo, para onde se deslocam troupes volantes – entre elas, representantes do Teatro de Agitação de Leningrado – como parte do empenho político-econômico de implementação de cooperativas” (GARCIA, 2004: p.14). Outro objetivo foi o de combater uma parcela de camponeses ricos contrários ao regime político vigente.

Na experiência desenvolvida pelo Teatro da Juventude Operária (TRAM), grupo oficial ligado ao Estado, observou-se uma atuação artística plural: além do teatro

desenvolveram atividades na música, dança e artes plásticas. As várias frentes de atuação desses grupos possibilitaram atingir uma parcela significativa da população, levando, por meio do teatro e das demais artes, o pensamento ideológico oficial. Por fazer parte da estrutura do Estado, de forma direta ou indireta, difundiram o discurso oficial:

O vínculo direto com o programa político-econômico do Governo – aqui fundido com a figura do partido – e a inserção do movimento operário são os moldes que enformam historicamente o teatro de agitação e propaganda durante essa primeira década da Revolução Russa. Confluem para ele o vigor participativo de uma ampla camada da população até há pouco marginalizada e que busca agora vias próprias de expressão; o comprometimento ideológico de uma nova classe dirigente que autoriza o envolvimento e estimula as iniciativas coletivas, e a adesão criativa de uma vanguarda que confia na possibilidade de uma Renascença de tintas rubras augurando o novo século. (GARCIA, 2004: p.19)

Nas produções dos espetáculos no agitprop soviético, todos deviam participar das diversas fases da confecção. Papéis de direção e dramaturgia poderiam ser desempenhados por um grupo de atores, integrando assim um maior número de pessoas na criação ativa do espetáculo e criando uma capacitação técnica e intelectual de diversos membros do grupo. Não só a motivação de natureza ideológica, mas também “a ausência de uma dramaturgia pronta que sirva a seus propósitos faz com que os grupos em ação na campanha revolucionária saltem da encenação de textos clássicos para sua prática de produção coletiva” (GARCIA, 2004: p.27).

Uma abordagem maniqueísta dos personagens é observada, pois estes ou são bons ou são maus. Os primeiros são oprimidos ou revolucionários, enquanto seus antagonistas são inimigos da nação, sabotadores do ideal revolucionário. O humor é utilizado, característica presente nos gêneros de teatro popular absorvidos pelo teatro de agitprop, assim como o experimentalismo das vanguardas soviéticas, também agregadas a esse gênero. Essas características renderam críticas negativas ao movimento, seja à velocidade de criação e difusão dos espetáculos, seja ao fato de que essa forma teatral se distanciou ainda mais do teatro tradicional do período, do conceito clássico de teatro.

Um paradoxo é observado: as características de objetividade, agilidade e multiplicação, tão importantes nessa primeira fase do movimento de agitprop, contribuem para a desarticulação desses grupos em um segundo momento.

A partir das conferências sobre teatro organizadas pelo Partido em 1927, sob o pretexto de uma censura de conteúdo a serviço da construção do socialismo, o que, de fato, se configura é uma censura de ordem estética que acaba por sufocar as formas combinadas de pequena estatura (GARCIA, 2004: p.43).

Um embate é observado entre as “pequenas formas” ligadas à agitação e propaganda rápida, ágil e direta e as “grandes formas”, compostas por comédias de costumes e textos clássicos. Artistas engajados no agitprop encontram muitas dificuldades de adaptação, pois praticavam um teatro anti-ilusionista e agora se veem pressionados a se inserir em uma estética nova, psicológica, exigindo outro tipo de ator, outro formato dramático. O mesmo Estado Soviético, fomentador do Teatro de Agitprop na primeira década da Revolução, força esse movimento a se enquadrar em outro padrão estético, desarticulando esses grupos. Mais uma vez o Estado Soviético demonstra seu poder e controle sobre essa sociedade e seu teatro.

O modelo adotado pelo CPC da UNE teria se baseado na experiência de agitprop: “foi no CPC que se verificou no Brasil a revolução teatral legitimamente comparável à que se produziu em outros lugares, a começar pela União Soviética” (COSTA, 1998: p.185). Essas palavras de Costa parecem exaltar além da conta o que foi esse movimento, porém temos que concordar que foi o que mais se aproximou da experiência soviética, criando textos com uma linguagem mais ágil, rápida e direta. Nesse teatro a mensagem ganha prioridade frente a outros elementos, utilizando-se do teatro como veículo para “conscientização” do povo brasileiro e para discussão de questões ligadas ao movimento estudantil, como a reforma universitária.

Observamos que essa matriz teatral, teatro de agitprop soviético, mesmo que de forma indireta, influencia o teatro do CPC da UNE, do CPC de Goiás e demais grupos teatrais engajados de natureza popular do início dos anos 60. Um teatro que busca as massas, procurando ser popular na quantidade de apresentações, de espectadores e na inserção da Cultura Popular em seus processos criativos, ampliando sua capacidade de mobilização social e expandindo seus núcleos centrais. Esses grupos procuram revolucionar o conteúdo das peças teatrais, discutindo questões relativas à população brasileira. Inserem gêneros teatrais tradicionais, como o Teatro de Revista, utilizando-se de recursos épicos, já ali encontrados, de forma estética ágil, procurando comunicar uma mensagem ideológica.

2- Teatro político e grupos teatrais brasileiros: Teatro de Arena, CPC da UNE e MCP do Recife

Nos anos cinquenta o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) imprimiu um caráter profissional aos espetáculos nacionais, mas, em grande parte, os temas estrangeiros

dominaram as produções, o que criou um teatro para as elites paulistas², desconsiderando-se, assim, a singularidade nacional. Uma reação politicamente engajada a esse contexto é desencadeada com a criação de um novo grupo, o Teatro de Arena, em 1953, composto por jovens recém-formados da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo.

O Teatro de Arena pretendeu criar no Brasil um teatro engajado com temas brasileiros. Segundo Prado (2001), o espetáculo *Eles não usam Black Tie*, de Guarnieri (1958), é apresentado em um momento de crise do grupo. Seu sucesso de público e crítica fez com que seus membros seguissem um novo rumo de conteúdo e estética. Fala de operários, pessoas comuns que moravam em favelas, sendo que a favela não é mais colocada como exótica, mas sim o local de moradia de pessoas verdadeiras que se reúnem em sindicatos para lutar por melhores salários e condições de vida. Apresenta os indivíduos em relação ao seu meio social, sem perder as reflexões humanas universais.

É a partir do sucesso desse espetáculo que é criado o Seminário de Dramaturgia (1958-1960), de fundamental importância para o desenvolvimento do teatro feito pelo grupo e para a dramaturgia brasileira. Observamos uma criação dramaturgicamente própria, com a finalidade de produzir textos mais próximos da realidade nacional, atendendo assim a necessidades estéticas e ideológicas desse grupo.

A experiência do Seminário de Dramaturgia criado pelo Teatro de Arena e os espetáculos produzidos geram uma matriz que é levada para vários pontos do país, diversas são as cidades visitadas pelo grupo. Se não conseguiram atingir de forma massiva as camadas populares, em contrapartida plantaram a semente do teatro por diversos cantos do Brasil. Suas ações contribuíram para a formação de diversos grupos teatrais e influenciaram muitos outros. As técnicas desenvolvidas pelo Teatro de Arena possibilitaram o avanço do teatro e das manifestações teatrais em diversas regiões:

É preciso não perder de vista que, se o Arena não chegou a transferir para as classes populares os meios de produção do teatro, chegou a transferir para outros grupos de teatro a maior parte de suas aquisições. (...) O teatro feito com uma idéia e poucos recursos, a luz substituindo os objetos de cena, a caracterização social da personagem sobre a caracterização particular, a utilização da música como instrumento narrativo, o compromisso social entre ator e público, todas essas coisas passaram a circular como moeda corrente em incontáveis grupos de teatro. Proposta certamente revolucionária na produção teatral de pequenas comunidades do país, onde o teatro se iniciava apenas como uma das poucas alternativas de lazer. Essas idéias o Arena não só introduziu através dos espetáculos, como através da atividade isolada de seus membros junto a essas comunidades. (LIMA, 1978: *apud* PRADO, 2001: p.77)

² Diretores estrangeiros foram contratados, melhorando a qualidade estética dos espetáculos: figurinos, cenários, iluminação, etc.

No Rio de Janeiro é fundado em 1961 o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), formado por ex-integrantes do Teatro de Arena e por diversos intelectuais e estudantes. Produzem nesse mesmo ano a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, pretendendo levar ao público um teatro didático e marxista, ao discutir de forma sintética o conceito de mais-valia, ou seja, o mecanismo pelo qual o capitalista lucra ao explorar as horas trabalhadas e não remuneradas do trabalhador.

Novamente observamos uma tendência à multiplicação desses grupos, no caso do CPC da UNE de modo bem mais intenso do que com o Teatro de Arena. Utilizando uma estratégia denominada UNE Volante, pretendeu-se levar para diversos estados do país as discussões sobre a reforma universitária. A UNE Volante buscou descentralizar as atividades militantes estudantis e artísticas do CPC, e com isso atingir uma parcela maior do movimento estudantil. Nessas reuniões eram levados espetáculos e novos CPCs eram formados. O CPC da UNE pretendeu levar educação e cultura para o povo, no campo e nas cidades, porém suas ações se concentraram principalmente nas cidades e no próprio movimento estudantil. Os CPCs ganham força em grande parte do país, tornando-se uma frente de resistência ideológica e política, utilizando o teatro como arma de difusão ideológica:

No início dos anos 60, por outro lado, começa a ser testado o teatro como uma arma na luta pelas grandes transformações sociais que as esquerdas reclamavam: no Rio, o Centro Popular de Cultura da UNE, ao qual haviam aderido alguns artistas saídos do Arena, liderados por Oduvaldo Viana Filho, montou um dinâmico esquema de atividades, agit-prop, permitindo preparação de pequenos esquetes circunstanciais para serem encenados em comícios, manifestações de rua, etc. E no nordeste os movimentos de Cultura Popular utilizavam amplamente as técnicas teatrais nas suas campanhas de conscientização e catequização política das populações interioranas. (MICHALSKI, 1985: p. 15)

O fenômeno de multiplicação observado no teatro de agitprop soviético também se faz presente nos grupos teatrais brasileiros do período, porém sem o apoio e interesse direto do Estado. No Brasil esse fenômeno ocorreu em proporções bem mais modestas e independentes, mesmo em Pernambuco e Goiás, em que foi fortemente apoiado pelos respectivos governos locais. Costa (1996) definiu três momentos característicos do teatro de agitprop mundial, “num primeiro estudantes e intelectuais simpatizantes da causa socialista criam organizações como o CPC; no segundo trabalhadores das mais variadas profissões aderem e os grupos se multiplicam geometricamente” (p.96), e no terceiro momento há a derrota do movimento por

governos ditatoriais, como Hitler na Alemanha, Stálin na URSS, e no Brasil a ditadura militar instaurada em 1964. Entretanto, como bem observa o autor, no caso brasileiro não foi observado um segundo momento, em que trabalhadores, operários e camponeses aderem de maneira expressiva à causa revolucionária. Um dos fatores que podem explicar esse fato é que não houve por parte do governo federal apoio amplo, via estrutura do Estado, como ocorreu na URSS. Por aqui, tal apoio só foi observado em experiências regionais, como em Pernambuco e Goiás. Outro ponto é o fato de que a maior parte dos grupos não promoveu de modo ostensivo a adesão de populares aos processos cênicos, inserindo-os como atores, entre outras funções.

Olhando do alto sobre um longo trecho da história, no qual se observam os primeiros esforços de consolidação de um teatro nacional, nos deparamos com um momento de grande ebulição “pré-revolucionária”, que foram os anos imediatamente anteriores ao golpe militar de 1964. Naquele momento, acreditava-se, estávamos a um passo de uma mudança histórica e era preciso usar de todos os recursos para fazer nascer o espírito de luta adormecido na entidade do povo. Com garra e ilusão, os Centros Populares de Cultura se multiplicaram rapidamente em menos de três anos, e quando a mudança se deu na direção não desejada, deixaram no ar uma experiência que hoje volta a ser discutida e avaliada. Efetivado o regime militar, se antes era a euforia, agora se instala uma insatisfação de raízes profundas na própria imobilidade. Se antes era forjar a vitória, agora se trata de preparar a resistência. (GARCIA, 2004: p.89)

Com a tomada de poder pelos militares e a destruição sumária dos CPCs, Vianninha e outros membros do CPC da UNE aliam-se ao Teatro de Arena para a criação de um novo grupo, e o Grupo Opinião surge como o braço carioca do Teatro de Arena. Augusto Boal dirige o *Show Opinião* em 1964, com participação de alguns membros do Teatro de Arena, e nos próximos anos o grupo seguiu com independência e autonomia. Em 1965, o Opinião produz *Liberdade, Liberdade*, uma colagem de textos feita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel. A obra recorre a textos de vários autores sobre o tema, entremeados por musicais. Paulo Autran, Oduvaldo Vianna filho, Tereza Raquel e Nara Leão interpretavam 56 personagens e se revezavam nos papéis. Também cantam 30 canções ligadas ao assunto. Inaugurando o chamado teatro de resistência, um profundo inconformismo é notado nesse espetáculo, que desafia o governo e pretende incitar o público a uma tomada de atitude contra a ditadura militar.

O crítico norte-americano Eric Bentley (1960) aponta para uma literatura da liberdade construída em tempos de guerra e opressão, fato também notado na experiência teatral brasileira do pós-1964. “A literatura da liberdade surgiu como uma reação a uma situação não

muito diferente de hoje. A literatura que reflete aquilo que se afirmava então como uma situação especial se transformou agora na literatura da situação universal” (BENTLEY, 1960: p.35). Essa literatura da liberdade pode ser observada em outros espetáculos produzidos no Brasil, na segunda metade dos anos de 60, além de *Liberdade, Liberdade* (1965) e *Arena conta Zumbi* (1965). É preciso observar que, apesar da mudança de contexto político, o fim dos CPCs e a formação de novos grupos, os agentes continuam praticamente os mesmos, por exemplo, membros do CPC da UNE e do Teatro de Arena formam o Grupo Opinião.

Ao analisar o CPC da UNE, observamos um consenso entre Costa (1996) e Peixoto (1989). Ambos concordam que o processo de autocritica que se seguiu ao fim do CPC da UNE foi muito severo, já que vários membros do grupo passaram a negar o valor daquela experiência.

Não havia exigências em termos da criação estética, e a filosofia dominante no CPC era essa: a forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público, com o nosso público. (...). Foi daí que surgiu essa concepção do CPC de que deveríamos usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo ideológico possível. Isso deixava o pessoal que era artista com mágoa. O Glauber Rocha, por exemplo, não conseguiu se ligar à gente, sua mulher, Helena Ignez, trabalhou em várias peças nossas, ela era membro efetivo do CPC, mas Glauber, que sonhava ser um grande cineasta, não podia aceitar aquela camisa-de-força, uma atividade que, se tivesse algum mérito, seria educacional e político e nunca artístico. O objetivo era educar, via utilização das artes. (PEIXOTO, 1989: p.17)

Observamos uma ideia de Teatro diferente do sublime e contemplativo, diferente da arte feita para o prazer estético. O CPC da UNE se propôs, sem pudor, transformar a arte em veículo ideológico, desagradando correntes puramente estéticas. Fernando Peixoto, também ex-membro do grupo, ao analisar esse movimento em seu livro intitulado *O melhor teatro do CPC da UNE*, no ano de 1989, onze anos depois do depoimento de Carlos Estêvam Martins, faz uma avaliação expondo as contradições desse grupo, sem deixar de contextualizá-lo em um momento e mentalidade pré-revolucionária³. Ajudando a

³ Nesse momento, o mundo vivia a chamada Guerra Fria, a bipolaridade era presente. Ou o país se aliava à União Soviética ou aos Estados Unidos. A influência americana foi clara, os comunistas se tornam verdadeiros inimigos para o Estado. Uma caça aos comunistas, socialistas, enfim, a toda ideologia de esquerda foi promovida. No Brasil o Presidente João Goulart anuncia uma série de mudanças, como a estatização das refinarias de petróleo e a desapropriação, para fins de reforma agrária, de propriedades com mais de 100 hectares, ao longo das rodovias e ferrovias federais. Essas medidas, chamadas de reformas de base, assustaram parte do empresariado nacional e sobretudo os investidores estrangeiros que possuíam grandes investimentos no Brasil. Temerosos com as medidas tomadas, os Estados Unidos decidem apoiar segmentos militares da aeronáutica, marinha e exército brasileiro, e posteriormente, em 1964, apoiam o Golpe Militar.

entender suas ações, Fernando Peixoto não deixa de abordar o maniqueísmo de suas produções ao utilizar a expressão esquematismo, ou seja, uma abordagem superficial do tema, aliado a velocidade e improvisação na produção das obras. Todavia, destaca a literatura dramática como ponto forte do CPC da UNE:

O Centro Popular de Cultura se transformou, em muitas ocasiões, nesta espécie de “pastelaria” de dramaturgia e espetáculos. 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 lúdico e participante. Mas o teatro do CPC não foi apenas isso: alguns textos, hoje praticamente ignorados, revelam uma elaboração mais cuidada, inclusive recuperando e investigando aspectos da revista e da comédia popular, ou chegando mesmo a uma dramaturgia de surpreendente vigor, aprofundando questões de comportamento político mesmo de forma controvertida, fornecendo elementos para uma reflexão dos inesgotáveis sentidos da teatralidade. (PEIXOTO, 1989: p.17)

O teatro de revista, em comum com o teatro de agitprop brasileiro, traz reflexões do presente imediato, crítica social, e apresentam elementos de distanciamento, como os *compères*, uma espécie de apresentador, possuindo a função de ligar cenas independentes para formar o espetáculo. Esses elementos se opõem à estrutura aristotélica do teatro clássico burguês, se ligando a correntes de teatro épico. Esses elementos podem ser encontrados na peça *Revolução na América do Sul*, escrita por Boal, que foi montada pelo Teatro de Arena e pelo CPC da UNE, fez parte da UNE-Volante, sendo apresentada em diversos congressos estudantis, inclusive no Estado de Goiás. Esta peça contém elementos da sátira, da revista e do circo, características já apontadas por Sábato Magaldi em críticas do período (COSTA, 1996: p.59). Porém, o que hoje pode parecer um elogio, para a época, por mais elogiosa que fosse essa comparação, trazia em si um caráter pejorativo à questão, pois naquele período havia um grande pré-conceito contra o gênero e, para piorar ainda mais, o Teatro de Revista encontrava-se agonizante, já no fim de sua existência.

As escassas notícias, em jornais da época, sobre as obras e o movimento teatral produzido pelo CPC da UNE nos ajudam a entender que esse CPC não recebeu apoio consistente de organismos oficiais. O “CPC, que ficou invisível para uma imprensa que não se incomodava com ‘teatro amador’, e conseqüentemente para o ‘grande público’ do teatro convencional” (COSTA, 1998: p.190). Para a imprensa, e para muitos, o teatro do CPC da UNE ganhou o rótulo de “teatro amador”, dificultando a divulgação do movimento. Mas que

isso, para muitos de seus contemporâneos, não se enquadrava sob o conceito de teatro, devido a sua radicalização extrema da linguagem teatral. Entendemos que o CPC estava na contramão do “teatro tradicional”, dificultando ainda mais seu reconhecimento no meio artístico, na imprensa e na sociedade da época. Ao fazer essa afirmação, não desconsideramos os problemas já apontados no processo de produção dos espetáculos do CPC da UNE.

Nesse momento da história teatral do Brasil (1960-1964), os diversos grupos de teatro engajado mantiveram um intercâmbio. O Teatro de Arena, por solicitação do Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, vai até Recife para transmitir suas técnicas teatrais por meio de laboratórios de interpretação e da criação de um Seminário de Dramaturgia, processo dirigido por Augusto Boal, entre outros atores do Teatro de Arena. Nessa oportunidade foi apresentado o espetáculo *Revolução na América do Sul*. É preciso salientar que esse espetáculo, em um período curto de tempo, circulou por diversos estados do país, contribuindo assim para o intercâmbio e aproximação entre esses grupos, não só do ponto de vista da filiação ideológica, por exemplo, o CPC da UNE em relação a alguns CPCs Estaduais, mas também encontramos uma circularidade de técnicas, e principalmente um intercâmbio de literatura dramática, o que pode ser exemplificado não só com *Revolução na América do Sul*, mas também com *Mutirão em Novo Sol*. A peça foi montada pelo Teatro de Arena de São Paulo, MCP de Pernambuco, CPC da Bahia e CPC de Goiás, sendo que no Nordeste o espetáculo ganha o nome de *Julgamento em Novo Sol*.

Devemos entender o intercâmbio desses grupos de maneira dialética, pois ao mesmo tempo em que o Teatro de Arena difundiu diversas técnicas teatrais, se modificou no contato com estes grupos. Pois se o público alcançado na sede do Teatro de Arena era de mais ou menos 150 lugares, essas experiências de teatro popular atingiam centenas, até milhares em uma só apresentação. Esse público popular, formado por camponeses e operários, trazia consigo outro olhar estético, muito diferente do público pagante na sede do Teatro de Arena. Essa troca de experiências entre os grupos pode ser observada pelo fluxo de seus membros; por exemplo, Nelson Xavier, após o contato com o MCP, é convidado a dirigir o espetáculo *Julgamento em Novo Sol*, espetáculo que se tornou o “carro chefe” do grupo, sendo apresentado em Pernambuco, Brasília, Natal e Rio de Janeiro. (SILVA, 1996: p.31)

Diferentemente de outros grupos, o MCP possuiu dois núcleos de trabalho: um de teatro político, com criação de maior fôlego e peças com textos elaborados e extensos; outro voltado para um teatro de agitação e propaganda propriamente dito, “objetivando a denúncia explícita da exploração do povo nordestino. Esses esquetes apresentados nos comícios de Arraes tinham como temas fatos recentes que o grupo trabalhava cenicamente” (SILVA,

1996: p.33). Porém, nem todos os membros do MCP participavam do núcleo de agitação. Arraes deu amplo apoio ao Movimento de Cultura Popular (MCP) de Recife, fato também utilizado contra ele na acusação de ser a principal figura da conspiração comunista no Brasil. Tal acusação foi feita após o golpe de 1964, por integrantes da chamada “linha dura,” integrantes mais conservadores dos segmentos militares.

3 – Breve abordagem de conceitos na história de teatro de grupo nos anos 1970

Para melhor delimitar o pensamento e a estética dos grupos engajados dos primeiros anos da década de 1960, inclusive do CPC de Goiás, aqui faremos uma breve abordagem de conceitos teatrais, ideológicos e estéticos de grupos pertencentes aos anos 70, a partir de estudos de referência sobre o tema.

Os anos 70 no Brasil são caracterizados por novos modos de produção teatral, em que os grupos teatrais partilharam de processos de construção coletiva. Nesses grupos, além da criação artística dos espetáculos ser composta coletivamente, sob a supervisão ou não de um encenador, o figurino, cenários e até mesmo o texto teatral passam a ser compostos coletivamente, e os grupos se tornaram verdadeiras cooperativas de produção:

Unidos por esse elo aparente de semelhanças reuniam-se trabalhos divergentes, movidos por grupos tão distintos quanto seus nomes de batismo. *Mambembe*, *Vento forte*, *Teatro do Ornitorrinco*, *Asdrúbal trouxe o Trombone* pareciam assemelhar-se apenas no desejo de mostrar ao espectador a alteridade de um fazer teatral cooperativo. Mas, sob a aparente diversidade encaixada na forma de organização cooperativada, corria, em nível mais fundo, uma semelhança radical: a produção sustentada por vários sócios vinha, na maioria das vezes, acompanhada de um tendência à coletivização do trabalho teatral. A cooperativa de produção favorecia a produção coletiva dos espetáculos, provocando uma diluição na divisão rígida entre funções artísticas especializadas e uma democrática e exaustiva repartição das tarefas práticas. A maioria das equipes de criação surgidas nos anos 70 acalentava e cultivava o sonho do coletivo, fazendo de seus trabalhos o resultado da escolha, do consenso e da participação de cada um de seus integrantes. (FERNANDES; GINSBURG, 1992: p.26)

Esse elemento de criação coletiva caracterizou grande parte dos grupos dos anos 70, porém, suas linguagens cênicas se diferenciaram em diversos pontos. O Asdrúbal Trouxe o Trombone se caracterizou por uma interpretação que se aproximava das características do intérprete, jogos teatrais eram trabalhados para estimular a espontaneidade e criatividade dos atores. O trabalho central do Asdrúbal estava localizado no poder de criação do ator a partir de suas experiências e características pessoais, cabendo ao diretor gerenciar esse material sem destruir sua particularidade. Já o Teatro do Ornitorrinco buscava outro caminho de

construção, sempre a partir das grandes linhas do Teatro, com forte trabalho de pesquisa prévia, trabalho de mesa, com um caráter de investigação da cena por meio do filtro das grandes teorias do teatro:

O importante a salientar, entretanto, é que o Ornitórrinco, desde o primeiro espetáculo, já partia de alguns procedimentos norteadores: a essencialização, a roteirização, o teatro em progresso, o ator como performer. É bem verdade que, à medida que o trabalho avançava, tais conceitos iam sendo modificados e adaptados à nova realidade dos projetos, sempre determinada, todavia, pela pesquisa e conhecimento do teatro feitos através dos estudos teóricos ou influências teatrais mais recentes que o núcleo teatral da equipe passara a sofrer. Galízia se doutorava em Berkeley, Cacá Rosset, formado pela Escola de Comunicação e Artes, participava de festivais internacionais de teatro, Maria Alice Vergueiro trabalhava com outros diretores ou fazia temporadas teatrais fora do país. (FERNANDES, 2000: p.21)

Essa formação do Ornitórrinco nos ajuda a entender a preocupação em utilizar as teorias teatrais em seu processo de criação. Pensamento não partilhado pelo Asdrúbal, grupo partiu do princípio de que a teorização excessiva atrapalhava o intérprete em seu processo, pois o que se esperava do intérprete do grupo era uma espontaneidade criativa, personagem criada a partir da personalidade e vivências do ator. “O Grupo pretende formular a linguagem teatral através da prática desenvolvida no processo de improvisações e jogos coletivos, que permite a invenção de meios de expressão próprios, não marcados pelo fazer teatral mais institucionalizado” (FERNANDES, 2000: p. 220). Nesse sentido, o Asdrúbal procurou criar uma dramaturgia própria, para auto-expressão, e, quando usou dramaturgia alheia, fez para falar e discutir suas questões e demandas. “Usa, portanto, a dramaturgia alheia para falar de si mesmo, acrescentando-lhe dados que se referem diretamente a seu cotidiano de grupo carioca da década de 70”. (FERNANDES, 2000: p. 223).

Podemos observar que a militância política dos anos 60 é ressignificada, passando a existir um engajamento político diferente, mais atencioso com as demandas e necessidades do próprio fazer teatral. Esses novos grupos estavam mais preocupados em como colocar seus espetáculos em cartaz, consolidar um teatro de grupo a partir da produção e criação coletiva, do que com a melhoria da vida da população brasileira. Um confronto de ideias entre essas duas correntes foi observado durante os anos 70. Os grupos pertencentes aos anos 60, que resistiram ao processo de endurecimento da ditadura militar, por meio do Ato Institucional nº5, são totalmente desarticulados nos anos 70, como o Teatro de Arena em 1972, quando vários membros são obrigados a deixar o país, entre eles Augusto Boal, devido à forte repressão ao teatro brasileiro. Com isso, observamos o fim de um ciclo de grupos engajados com a mentalidade política e estética dos anos 60.

4- Governo Mauro Borges Teixeira: mobilização social no Estado de Goiás

Para melhor entender o objeto central desta pesquisa, o teatro do Centro Popular de Cultura de Goiás, buscaremos explorar as dinâmicas de poder local em que se insere esse grupo. Pois o CPC de Goiás se associa ao governo local representado em sua figura central, o Governador Mauro Borges Teixeira, para combater as antigas estruturas de dominação e exploração do homem do campo, assim como do pequeno operariado urbano do estado, se opondo por consequência aos proprietários de grandes extensões terra, os chamados “coronéis”.

As dinâmicas de poder e divisão nacional e internacional do trabalho levaram o Estado de Goiás a se fortalecer na economia agropecuária. A industrialização do Brasil a partir dos anos 50 levou Goiás a participar desse processo como fornecedor de alimentos para massas trabalhadoras urbanas. Podemos observar uma tentativa de integração nacional, porém mantendo-se uma divisão do Brasil por macrorregiões.

Na conquista do centro e do norte do país o Governo Vargas lançou a chamada “marcha para o oeste” - financiamentos, abertura de novas estradas no centro e norte do Brasil e outras facilidades para a produção agropecuária foram implantadas por parte do Governo Federal com a intenção de promover a integração e o desenvolvimento nacional. De certa forma essa visão também foi adotada por governos desenvolvimentistas que sucederam Vargas.

Para colocar o estado na marcha do desenvolvimento, o interventor do Governo Vargas no Estado de Goiás, Pedro Ludovico Teixeira, decide mudar a capital do estado e construir uma nova cidade. Goiânia nasce do ideal desenvolvimentista, sua construção buscou vencer o “atraso” e colocar Goiás no rumo do desenvolvimento e da modernização: “Os efeitos mais imediatos da ação desenvolvimentista em Goiás estão ligados à apropriação das terras e à intensificação das migrações campo-cidade, por um lado dinamizando as atividades urbanas, e, por outro, expondo a pobreza que anteriormente estivera na zona rural” (AGUIAR, 2007):

Esse modelo dá especial relevância aos centros urbanos que se metropolizam e, conseqüentemente, assumem papel relevante na propagação da informação, tecnologia, nos padrões de consumo, além de concentrarem serviços especializados, e são também divulgadores da ciência, arte, cultura, moda, hábitos de consumo, etc. Tudo isso sem contar com o fato de se constituírem em partes do conjunto de forças político/econômicas, capazes de influenciar os resultados finais. Goiânia aparece

como integrante do “circuito de consumo básico”, juntamente com outras cidades do Centro-Oeste. (AGUIAR, 2007: p.801)

Goiânia, como um dos símbolos desse processo de modernização do Brasil desde o Planalto Central, concentrou grande parte dos processos artísticos do estado. Devido ao seu desenvolvimento econômico dentro de uma nova política nacional, a capital recebeu a visita de grupos teatrais de outros estados, sendo interligada a outras capitais do país; nesse contexto, destaca-se o Teatro Volante da União Nacional dos Estudantes (UNE).

No campo, durante os anos 60, muitas disputas foram travadas. Apesar da construção de Goiânia e Brasília, as questões agrárias eram de grande importância para o Estado de Goiás, junto às questões urbanas e industriais. Em nível nacional, a divisão do trabalho empreendida pelos governos progressistas valorizou a industrialização. Se São Paulo ganha ainda mais destaque no plano econômico brasileiro, os estados de “economia agrária”, dentro dessa nova lógica capitalista, foram forçados a vender seus produtos primários a baixos custos para alimentar a crescente população urbana, industrial, em contrapartida viram-se pressionados a comprar insumos agrícolas industrializados, maquinaria e outros produtos provenientes dos estados mais industrializados. Uma lógica de valorização da industrialização, colocando os estados de produção agropecuária em desvantagem econômica, uma lógica desfavorável ao trabalhador rural, elo mais fraco dessa cadeia produtiva (BORGES, 2000).

Nesse novo sistema é importante ressaltar as relações de trabalho no campo, pois se anteriormente o Governo Vargas desenvolveu uma série de leis trabalhistas, estas não chegaram ao campo, mantendo antigas relações de trabalho no Estado de Goiás, relações de exploração do trabalhador rural em muitos casos. Da mesma forma o Governo Juscelino Kubitschek (JK) pretendeu mudar essa realidade com seu Plano de Metas, porém efetivamente não chegaram a ser realizadas (BORGES, 2000: p.18). Nesse sentido o Governo Mauro Borges (1961-1964) adota um Plano de Desenvolvimento Econômico do Estado de Goiás⁴, baseado no Plano de Metas do Governo JK, com pretensões de desenvolver a economia goiana de maneira moderna e dinâmica. Para isso, na ocupação de cargos em áreas estratégicas da administração pública, não se baseia apenas na estratégia de alianças de poder

⁴ Preocupados com o impacto da construção de Brasília na economia goiana, em 1959 um grupo empresarial goiano, com a presença do economista José de Almeida, cria o I Plano de Desenvolvimento Econômico do Estado de Goiás. Assim a criação do Plano Mauro Borges não foi exclusiva nem a primeira, mas se insere em um contexto de outras tentativas de coordenação econômica e administrativa no Estado de Goiás.

com políticos importantes, contratando também especialistas capazes de colocar o Plano de Desenvolvimento do Estado em ação.

Devido à quantidade de terras devolutas pertencentes ao Governo de Goiás, e à crescente migração de várias partes do país para o Centro-Oeste devido à construção de Brasília, vários posseiros passam a ocupar as terras. Esses migrantes não se inseriram nas tradicionais relações de trabalho e poder, ocupando as terras sem sua posse oficial. Uma nova conjuntura econômica e social se instaura nas relações rurais do Estado de Goiás. O Governo MB observa essa conjuntura e a utiliza em seu Plano de Modernização e Desenvolvimento Econômico do Estado. A mobilização social sobretudo das camadas populares passa a ser a estratégia de implantação do Plano Mauro Borges. É importante ressaltar que Mauro não é o estopim de uma mobilização social, mas apenas se aproveita de um contexto social já em vias de ebulição. Devido à fraqueza da economia e o insuficiente apoio da classe média, o Governo MB se utilizou da mobilização das classes populares para a tentativa de implantação do Plano de Modernização do Estado.

Para isso a ideologia ganha destaque, como mola propulsora dessa mobilização social. Rabelo (2004) demonstra como o Governo de MB se utilizou de alianças com classes populares para sustentar um Plano de Modernização e Desenvolvimento do Estado de Goiás:

Acreditamos que o Governo Mauro Borges se configura como o ponto alto da dinâmica que vinha se tornando cada vez mais efetiva, neste Estado, a partir de 1930, com a ruptura da dominação política oligárquica, quando a intervenção federal colocou no poder Pedro Ludovico Teixeira⁵, em substituição à família Caiado que exercia o poder até então. (RABELO, 2004: p.50).

O Plano Desenvolvimentista de Mauro Borges não encontrou bases de sustentação na classe média das principais cidades do estado, então se propôs a mobilizar as camadas populares. Isso não se configura como uma estratégia nova. É possível observá-la em nível nacional com Getúlio Vargas, um de seus maiores expoentes. Dentro das classes populares, “a classe operária era pequena e o movimento sindical insignificante” (RABELO, 2004: p.52-53). Restava a Mauro Borges a mobilização rural. Porém surge um impasse. Mauro também havia recebido apoio de uma parcela de fazendeiros, e estes certamente se oporiam a este movimento. A solução encontrada foi a aliança com o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), com partidos políticos de esquerda e com outras parcelas da sociedade.

⁵ Pedro Ludovico Teixeira é pai de Mauro Borges Teixeira; Apesar da filiação, a maneira de governar adotada por MB é bem diferente de seu antecessor.

Aqui chegamos ao ponto que interessa imediatamente à presente pesquisa: a aliança do Governo do Estado de Goiás com o movimento estudantil por intermédio da União Estadual dos Estudantes (UEE)⁶ de Goiás.

Observamos aqui uma confluência de objetivos: tanto o governador como o movimento estudantil pretendiam promover uma ampla mobilização social, melhorar o nível escolar da população via o combate ao alto índice de analfabetismo, para a modernização do estado.

O movimento estudantil busca então alianças com diversas organizações, governos municipais, estaduais e com o governo federal. Muitas das vezes não obtiveram sucesso nessa empreitada, como nos coloca o estudante Aron Abend, coordenador nacional da campanha de alfabetização, desenvolvida pela UNE, via os CPCs estaduais, em entrevista ao jornal *4º Poder*, de 31/03/1963, editado pela Universidade Federal de Goiás (UFG):

Apesar de nossa seriedade – continua o estudante – não recebemos um tostão do governo federal. Tentamos entrar em um convênio com o Ministério da Educação, visando fazer uma campanha junto com o MEC, mas nada ficou estabelecido. Isso tudo vem provar nossa disposição de trabalhar em consonância com o MEC ou qualquer organização oficial. (*4º Poder*. Ano 1, Goiânia, 31/03/1963 – N.º 29, p.01)

Isso demonstra a abertura do movimento estudantil para parcerias com organizações públicas por meio dos CPCs estaduais. A observação, por parte de MB e sua equipe, dessa possibilidade de aliança com o movimento estudantil e com outras parcelas da sociedade goiana “remonta aos primórdios da campanha eleitoral, quando Mauro Borges coleta, junto aos órgãos representativos de classes e entidades estudantis, sugestões para a elaboração de seu Plano de Desenvolvimento”. (RABÊLO, 1978: p.111) Por essas razões, Mauro dá amplo apoio à UEE/GO, doando o terreno e uma parte do dinheiro necessário para a construção de sua sede.

Em abril de 1963, Mauro Borges cria o Instituto de Cultura Popular (ICP), pertencente ao Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias do Estado (Cerne),⁷ criado em 1962.

⁶ Nesse período o movimento estudantil procurou formar alianças com organizações públicas para ampliação de suas ações junto às classes populares. “Em julho de 1962, realizou-se o 1º Congresso Operário-Estudantil-Camponês de Goiás, em Goiânia, apoiado por MB, com a participação de 1 200 pessoas, em sua maioria trabalhadores rurais. Atividade nem sempre bem vista pelos líderes camponeses, que em alguns casos não entenderam, ou não aceitaram a militância estudantil em seu meio.” (1º Congresso Operário-Estudantil-Camponês”. *Revista Brasiliense*, 44, p. 98, apud COSTA, C. B da. Posseiros e política – Goiás nos anos 60. In. *Ver.hist.*, São Paulo, n.123, jun. 1996).

Mauro convida o ex-presidente da UEE (1961-1962), em cuja gestão foi criado o CPC da UEE-GO, para presidir o ICP, concretizando essa aliança com o movimento estudantil. Por meio da ampliação dos aparelhos do estado, o Governo MB esgotou as possibilidades de aliança com líderes de diversos segmentos da sociedade:

A tentativa mais concreta de criar um amplo movimento de massa foi a aliança operário-estudantil-camponesa, sobre a qual a influência exercida por Mauro Borges, possivelmente, era canalizada através do movimento estudantil. Sua organização, contudo, estava ainda no início. Outros órgãos do governo também realizaram mobilizações populares, mas, com exceção do Instituto de Cultura Popular (ICP), suas tentativas tiveram pouco alcance. (RABELO, 2004: p.55)

Fato é que, para entendermos a aliança de Mauro Borges com o CPC de Goiás, estrategicamente realizada para uma melhor aproximação das massas, se faz necessário entender seu plano de trabalho dentro de um conceito de capitalismo de periferia. Diferentemente do capitalismo clássico, que absorveu sua periferia, para o capitalismo periférico foi necessário criar sua própria periferia⁸. Não existindo no Estado de Goiás uma diferenciação acentuada de classes, com forte dominação de uma elite rural, sem existência de uma burguesia bem definida, coube ao próprio estado desempenhar essa função (Rabelo, 2004). Foi a partir do Governo de MB que observamos esse fenômeno, não sendo constatado em momentos anteriores na política do Estado de Goiás. Para isso, MB se utiliza de recursos já experimentados em nível nacional, por líderes enquadrados sob o signo do populismo. A aliança com setores progressistas da sociedade, entre eles o movimento estudantil, e a mobilização social das classes populares, principalmente no campo, passam a ser a sustentação do Plano de Desenvolvimento Econômico proposto por esse governo:

Dada a situação estrutural de Goiás, onde não havia uma classe progressista (burguesia) que tomasse a direção do surto do desenvolvimento, o Estado assume a tarefa de desenvolvimento econômico-social através da implantação de um plano; dado que a execução do plano de desenvolvimento econômico implicava na adoção de uma prática administrativa racional, à qual viriam opor-se elementos da força política hegemônica – o PDS – o Governo Mauro Borges busca, para legitimar sua ação administrativa, o apoio político de partidos (PTB, PS, fração do PDC) e setores

⁷ Não se deve esquecer que o estado vivia um processo de propagação do nacionalismo. Foram criadas em novembro de 1961 a Metais de Goiás S.A.(Metago); Companhia de Seguros do Estado de Goiás S.A. (Cosego), maio de 1962; Companhia de Abastecimento do Estado de Goiás S.A. (Ciago), novembro de 1962; Indústria Química do Estado de Goiás S.A. (Iquego), a Indústria de Babaçu de Goiás S.A. (Inbago). Também foram criadas as autarquias: Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias do Estado (Cerne), julho de 1962, Instituto de Desenvolvimento Agrário de Goiás (Idago), julho de 1962; Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado de Goiás (Ipasgo), outubro de 1962; a Caixa Econômica do Estado de Goiás (Caixego), novembro de 1962.

⁸OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*; apud, RABÊLO, 1978: p.43.

progressistas da sociedade (movimento estudantil, grupos de esquerda, sindicatos) e ainda recorre à mobilização das classes populares, recurso que já tinha mostrado, no nível nacional, a sua eficácia, como parceiro político. (RABÊLO, 1978: p.45)

Nesse contexto, não podemos deixar de salientar a importância do sistema propagandista deste governo, principalmente exercido pelo Cerne, que se utiliza de um conjunto ideológico para impulsionar o plano econômico pré-estabelecido, encontrando na propaganda estatal o veículo ideal para apoiar as ações dos órgãos governamentais e seus aliados:

“Todavia, desde cedo foi ativada a propaganda ideológica, utilizada fartamente em seu governo, talvez pela vinculação nacional-desenvolvimentismo/Estado. Goiás foi, sem dúvida, um verdadeiro laboratório para experiências do nacional-desenvolvimentismo, todas orientadas para a construção de um capitalismo nacional de base estatal (RABELO, 2004: p. 79).

Mauro Borges pretendeu estabelecer-se como um grande líder das camadas populares, e “a implantação do Plano implicava a adoção de uma prática administrativa cujo principal traço era a preponderância do Estado, que devia criar e orientar seus aparelhos em função do Plano, o que se contrapunha à política tradicional” (RABELO, 2004: p.77). Entretanto, muitos problemas foram encontrados na implantação do Plano MB, e em muitos pontos não atingiu os objetivos esperados, entre eles o crescimento econômico, que ficou abaixo da meta estabelecida.

MB instaura um governo em moldes muito diferentes de seus antecessores: uma tentativa de reforma agrária foi feita por intermédio da Superintendência de Planejamento e Reforma Agrária (Supra); incentivou a formação de sindicatos rurais; apoiou o movimento estudantil; privatizou e criou empresas públicas; valorizou a qualificação técnica. Essas modificações radicais no modo de administrar o estado, e as alianças com partidos de esquerda e com o movimento estudantil por meio do CPC de Goiás geraram um mal-estar nos setores conservadores da economia goiana, entre eles os grandes latifundiários; na política, udenistas criticavam a ações do Governo MB, acusando-o de promover o comunismo no estado. Esse processo se fortalece com o apoio dos militares após o golpe de 31 de março, o que causou sua derrocada final em 26 de novembro de 1964.

O governo MB procurou alianças não só internas, mas também obteve apoio fora do Estado de Goiás, principalmente no Governo Miguel Arraes de Pernambuco, com o qual manteve relações de amizade e cooperação, entre elas via intercâmbio do CPC-GO/ MCP-PE. MB pretendeu não só modernizar o estado e projetá-lo economicamente no cenário nacional,

mas também lançar sua imagem de líder competente e dinâmico, para participar de forma efetiva da política nacional. A modernização e expansão econômica de Goiás poderiam lançar nacionalmente o nome do governador daquele estado.

Dada a situação nacional de mobilização e da tendência à radicalização ideológica, o Governo Mauro Borges para conseguir e manter o apoio das classes populares e grupos progressistas e, ainda, para concorrer com as lideranças populistas nacionais, necessitou acompanhar aquele processo e concretizá-lo, aumentando a capacidade estatal de intervenção na economia. (RABÊLO, 1978: p.45)

Por essas razões enquadramos o Governo MB sob o signo do populismo, não desconsiderando suas ações para a melhoria econômica e social do estado, assim como não desconsideramos seus interesses políticos.

Para a expansão do capitalismo periférico em Goiás não foi só necessário expandir os aparelhos do estado ao máximo, como fez MB, mas também mudar a relação de poder entre as classes sociais existentes (RABÊLO, 1978: p.43). Inserir classes populares dentro de uma nova relação de poder, combatendo assim o poder rural existente, para o avanço do capitalismo goiano. Na tentativa de cumprir o plano de governo preestabelecido, MB faz aliança de trabalho com o CPC da UEE/GO por intermédio do Instituto de Cultura Popular (ICP)⁹, além de outras alianças com a UEE via o IDAGO¹⁰, fomentando montagens teatrais como *Mutirão em Novo Sol*, e desse modo o CPC se insere na lógica desenvolvimentista do governo MB.

A abordagem realizada neste Capítulo I abrange questões relativas ao teatro e à política, auxiliando-nos na tarefa de analisar o teatro operado pelo CPC de Goiás; questões que envolvem uma matriz teatral de teatro de agitprop que se desenvolve de modo peculiar em Goiás por meio das atividades, teatrais e educacionais, do CPC local. Procuramos entender seu contexto gerador, sua estrutura de funcionamento e objetivos específicos empregados na realização de seu teatro. Pois aqui não discutiremos um contexto de teatro tradicionalmente chamado profissional, em que existe uma remuneração financeira garantida

⁹ As ações teatrais e de alfabetização do ICP em parceria com o CPC da UEE serão abordadas no próximo capítulo: importa dizer agora que essas instituições promoveram o teatro em suas ações.

¹⁰ Em 1963, o Idago instituiu o movimento “Bandeiras Agrárias”, com o apoio da União Estadual dos Estudantes do Estado de Goiás, que tinha como objetivo levar uma educação de base ao homem do campo e coletar informações que seriam utilizadas pelos técnicos do referido instituto. Destinava-se, por outro lado, a aproveitar os universitários goianos em tarefas tais como educação e assistência social ao lavrador e análise de realidade que contribuíssem para aumentar a produtividade. A atuação das “Bandeiras Agrárias” ocorreu no período de férias de julho de 1963 e, provavelmente, de janeiro/fevereiro de 1964. Não foi possível avaliar o alcance dessa iniciativa, que atingiu vários municípios do estado. De qualquer forma, era uma iniciativa oficial que não se vinculava diretamente às tentativas já mencionadas de formação de “Aliança Operário-estudantil-camponesa (RABÊLO, 1978: p.116).

aos participantes. Discutiremos a estruturação de um movimento teatral de cunho nitidamente político e ideológico que inseriu a Cultura Popular de maneira particular em seus processos criativos, ampliando sua capacidade de mobilização social. O CPC de Goiás elege uma estética política específica, para melhor atingir seus objetivos junto às camadas populares: agitação por meio da inserção de membros dessas camadas como espectadores em suas plateias, também os inserindo em cena na função de atores; propaganda de uma ideologia partilhada pelo Estado, aliando-se ao mesmo. Podemos definir este teatro por meio de um termo apresentado neste Capítulo I, Teatro de Agitação e Propaganda (Agitprop), porém sem desconsiderar suas particularidades.

TEATRO POPULAR EM GOIÁS

1- Origens do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Estadual dos Estudantes (UEE) de Goiás

Nesse início dos anos 60 a União Nacional dos Estudantes (UNE) e as UEEs representavam o movimento estudantil. Em 1962 a UEE de Goiás passa a fazer uma campanha de alfabetização, desenvolvida pela UNE, via CPCs estaduais. Devido à passagem da UNE Volante por Goiânia na primeira semana de maio de 1962, é criado o CPC de Goiás em junho de 1962, composto por dois setores: setor de alfabetização¹¹, dirigido por Alda Maria Borges e Maria José Jaime, que passa a realizar a campanha de alfabetização citada anteriormente; setor de teatro, dirigido por Eurípedes Dias e Fausto Ramos de Moraes. A UNE Volante¹² estava alinhada aos objetivos do movimento estudantil da época¹³, promovendo as ferramentas necessárias para a formação do CPC de Goiás. Assembleias gerais, reuniões com autoridades locais e apresentações teatrais foram feitas durante a passagem da UNE Volante por Goiânia, como nos informa Aldo Arantes:

A UNE Volante se voltava para fazer assembleias gerais para discutir com os estudantes a questão da reforma universitária e da luta antiimperialista, então grandes assembleias gerais, reuniões com lideranças estudantis, apresentações de peças de teatro, quer dizer, sobre a reforma universitária, o *Auto dos noventa e nove por cento*, que nós levamos para todo o Brasil, e também a *Revolução na América Latina*,¹⁴ uma peça do Boal que falava da questão da luta antiimperialista. Então, nós tínhamos esse trabalho com os estudantes, e também fazíamos contato com as autoridades, com as lideranças locais, quer dizer, prefeito, governador, autoridades

¹¹ Uma das principais bandeiras do movimento estudantil, partilhada pelo MCP, CPC da UNE e CPC da UEE de Goiás, foi a campanha de alfabetização. Diversos são as instituições públicas e privadas preocupadas com essa questão no início dos anos 60, inclusive o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e a Igreja Católica, por meio do Movimento de Educação de Base (MEB).

¹² Processo de descentralização das atividades da UNE realizado com a ajuda do então Governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, que contrata a Varig, empresa gaúcha, para transportar a caravana da UNE, com isso os integrantes do CPC passam a visitar diversas regiões do país, apresentando espetáculos e fazendo assembleias gerais, e sobretudo leva a semente do Centro Popular de Cultura para vários estados.

¹³ Nesse período o movimento estudantil estava preocupado não só com as questões da universidade, como a reforma universitária, mas também com os rumos da nação, com as questões políticas internas e externas e sobretudo elegeram o povo brasileiro como o representante de uma brasilidade que necessitava de ajuda para melhorar de vida a partir da consciência de sua situação de explorados. O fato é que os analfabetos não tinham direito ao voto, instrumento de poder político e transformação social, 56% da população era analfabeta! Para mudar a estrutura social e eleitoral do país era então necessário alfabetizar em larga escala.

¹⁴ O jornal *O Popular* de 5 de maio de 1962, traz em primeira página uma matéria com Aldo Arantes durante o processo da UNE Volante em Goiânia, na qual o presidente da UNE deixa bem claro os objetivos de expansão do movimento estudantil via dos movimentos estaduais. Nessa matéria é confirmada a apresentação de *Auto dos noventa e nove por cento* e *A miséria ao alcance de todos*, não sendo mencionada a peça *Revolução na América Latina*, apresentação dessa peça em Goiás, porém, foi confirmada por Aldo Arantes em entrevista concedida a mim em 2008. A peça pode ter sido apresentada em outra passagem da UNE-Volante pelo estado, não sendo possível identificar a data exata.

eclesiásticas, então fazíamos uma política bastante ampla com grande repercussão pela imprensa; evidentemente que isso foi ganhando um caráter de massa porque a gente veio primeiro em Porto Alegre, depois Florianópolis, Curitiba. São Paulo a gente não fez porque era uma cidade muito grande, e o Rio de Janeiro era sede da UNE, também não fizemos, e depois fomos para Vitória e todas as capitais do Nordeste, passamos por Goiânia, a única capital que nós não fizemos na verdade foi Cuiabá, na época (...), São Paulo e Rio de Janeiro. Então acontece que a UNE Volante foi ganhando uma envergadura de massa porque havia, digamos assim, uma cobertura da imprensa democrática e uma cobertura da imprensa conservadora. (Aldo Arantes em entrevista concedida ao presente pesquisador, 2008).

Como pode ser observado na fala de Aldo Arantes, o movimento estudantil buscou alianças com diversas organizações, muitas vezes governos municipais, estaduais e o governo federal. Muitas das vezes sem obter sucesso nessa empreitada. No Estado da Guanabara, o CPC da UNE encontra forte resistência por parte do governo estadual. Em Goiás a realidade foi completamente diferente, o CPC de Goiás encontra diversos apoios, entre outros, do governo estadual e da Universidade Federal.

2– CPC de Goiás: um projeto de Cultura Popular

A cultura popular foi vista ao longo do tempo de diversas formas: exaltada como produto autêntico criado pelo povo ou como fruto de elementos impostos pelas classes dominantes, produzindo alienação nas classes populares. Muitas vezes as classes superiores foram vistas como únicas produtoras de cultura, que em raros momentos a transmitem às classes subalternas, que, por sua vez, deformam essa cultura. (GINZBURG, 1987: p.17). De modo geral, vale observar que nos anos 60 o conceito de cultura e suas formas, erudita e popular, foi rediscutido.

O trabalho desenvolvido pelo CPC de Goiás foi norteado por um conceito específico de cultura popular, relacionado à integração de membros das camadas populares por meio de processos de alfabetização e de produções teatrais, inserindo a cultura popular como um elemento de aproximação, organização e politização da população. Adotando um caráter pedagógico, o CPC procurou desenvolver a capacidade de produção intelectual e artística desses alunos provenientes das camadas populares. Do mesmo modo, sua produção de espetáculos contava com elenco composto por membros desses estratos sociais.

Nesse sentido, o CPC de Goiás afasta-se de sua matriz geradora, assim como de seu conceito de cultura popular. O conceito adotado pelo CPC da UNE é bem diferente das

ligações estabelecidas entre esta e o folclore, não pretendendo a entidade manter as manifestações culturais tradicionais brasileiras, julgando-as reflexos da cultura introduzida na colonização. Uma resposta ao dominador que mescla a cultura europeia, indígena e africana. O CPC da UNE, segundo Miliandre Garcia, apesar das boas intenções em ajudar as camadas populares a sair de seu estado de subdesenvolvimento, desconsiderou a cultura popular já existente para levar seu conceito de cultura popular revolucionária (GARCIA, 2004). O CPC da UNE se coloca como “uma vanguarda do povo”, postura que restringe sua aproximação da cultura do mesmo, utilizando essa cultura para a difusão de uma mensagem ideológica:

Os artistas e intelectuais do CPC da UNE assumem a posição explícita de vanguarda: “Os membros do CPC da UNE optaram por ser povo, destacamento do seu exército no front cultural” (idem, p.88). Essa é uma diferença essencial com o grupo cristão, e não consigo escapar de mais uma citação de Marilena Chauí (1983), que afirma, pela negativa, o que poderia caracterizar o compromisso dos agentes do MEB: “Os artistas do CPC não optaram por aquilo que os outros, cristãos, costumam chamar de ‘comunidade de destino’, isto é, a partilha da existência em comum. (...) Optaram por ser a vanguarda do povo, condutores, dirigentes, educadores” (p.85). E creio que posso aplicar ao CPC da UNE a mesma conclusão que ela tira para os *Cadernos do Povo*: essa postura condiciona o estilo pedagógico do CPC: “antes persuasão que discussão e esclarecimento” (idem, p. 83). [FÁVERO, Osmar. *Uma pedagogia da participação popular: Análise da prática educativa do MEB – Movimento de Educação de Base (1961/1966)*. Campinas: Autores Associados, 2006, p.92.. (Coleção Educação Contemporânea)]

Já o CPC de Goiás utiliza o caráter festivo e a diversão, elementos constituintes da sua cultura popular, em seus espetáculos teatrais e, ao mesmo tempo, promove festas populares, entre elas a festa de São Pedro. (Diário de Goiás, 21/06/1963, p.2)

Eurípedes Dias, em entrevista ao jornal *4º Poder* de 13 de janeiro de 1963, em matéria de primeira página intitulada “CPC Goiano (UEE) é dos mais atuantes no País”, apresenta algumas restrições à visão específica de cultura popular promovida pelo CPC da UNE. O fato é que o CPC de Goiás, a partir desse ponto, e durante todo o ano de 1963, deixa de manter maiores contatos com o CPC da UNE, passando a estreitar relações com o MCP do Recife¹⁵, adotando um conceito de cultura popular mais próximo daquele grupo:

A jovem Eurípedes Dias, Diretora do setor Teatro, do Centro Popular de Cultura da UEE, esteve várias semanas no Rio, tendo mantido alguns contatos com a turma do CPC Carioca, que ela classifica como “turma boa” apesar de fazer algumas restrições, dizendo: “Após os contatos que o CPC da UNE-volante fez em vários Estados, inclusive em Goiás, ele passou por uma fase de improvisação. As peças que apresentaram por exemplo, aqui em Goiânia, foram ótimas. Mas, depois, parece que

¹⁵ Possivelmente em decorrência da importância desse movimento de cultura popular no cenário nacional, e também por conta da aliança entre o CPC de Goiás e o Instituto de Cultura Popular (ICP) do Cerne, pertencente ao Governo Mauro Borges.

enfrentaram uma fase de carência de bons textos. Levaram, então, peças de pouca expressão”. A senhorita Eurípedes Dias mencionou que nessa fase de pouca vinculação com a cultura popular, o CPC do Rio deteve-se apenas na divulgação de ideologias, “preocupados mais com política exterior que com as reais finalidades do CPC”. A preocupação atual de Eurípedes é impedir que isto ocorra aqui em Goiás, e, nesse sentido, ela aponta a encenação da peça *O boi e o burro a caminho de Belém*, em Vila Operária, como a maior realização do CPC Goiano, porque todos os 32 atores são operários. (Jornal 4º Poder. Ano 1, Goiânia, 13/01/1963, p.1)

Nessas afirmações, o CPC de Goiás, por intermédio da diretora do setor de teatro, demonstra sua visão de teatro popular, pretendendo construir uma cultura popular elaborada a partir da cultura das camadas populares e juntamente com essas camadas populares, em uma tentativa de politização das massas a partir de sua cultura e com sua participação direta, colocando a população não só como receptor de cultura e espetáculos teatrais, mas também como produtor cultural e teatral. O CPC de Goiás afasta-se da forma de cultura popular promovida pelo CPC da UNE, modelo que, aos olhos do grupo, desconsiderava a participação mais efetiva das camadas populares em suas montagens teatrais.

Nesse sentido, vale ressaltar que o CPC de Goiás surge dentro de um contexto de cristãos engajados. A igreja católica muda sua postura, adotando um novo posicionamento perante as questões sociais, promovido pelo pontífice. João XXIII coloca para a Igreja a missão de se aproximar dos pobres, auxiliando-os em suas dificuldades de forma prática e ativa. Incentivou os bispos a se aproximarem e vivenciarem a realidade social das camadas populares. Incentivou a aliança de cristãos e não cristãos. Essa abertura permitiu aos cristãos que se engajassem nas lutas sociais do período, muitas vezes ao lado de comunistas (FÁVERO, 2006: p.51). Essa postura é adotada por parcela da igreja católica no Brasil, possibilitando que a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) fundasse em 21 de março de 1961 o Movimento de Educação de Base (MEB) – (1961/1966)¹⁶. Muitos dos integrantes do CPC de Goiás fizeram parte do MEB-Goiás, entre outros movimentos ligados à Igreja Católica, entre eles a Juventude Universitária Católica (JUC), simultaneamente. Por consequência, o conceito de cultura popular adotado pelo CPC de Goiás sofre forte influência do conceito de cultura desses movimentos cristãos:

Então nós vamos perceber que é na Vila Operária e no Setor Universitário que tem início o trabalho de alfabetização de adultos. Esse trabalho de alfabetização vai ser a semente do CPC de Goiás, é a partir do curso de alfabetização que se cria um organismo chamado CPC, que na verdade é parte cultural da UEE, portanto do movimento estudantil, abarcando alfabetização. Mas é importante que além da alfabetização haja uma expressão da arte e da cultura do povo dentro disso. E é aí

¹⁶ O MEB é o único movimento de educação popular que consegue sobreviver à ascensão do governo militar em 1964, mantendo suas atividades até 1966, data do fim do movimento no nordeste e em Goiás. Novas frentes do MEB foram criadas na Amazônia, onde os conflitos eram menos radicais.

que nós vamos utilizar o conceito de cultura que é criado no MEB, na JUC, e que é criado no conjunto dessas discussões de caráter sociológico nacional, muito maior que o movimento estudantil, para formar nosso conceito de cultura. Que é a soma de toda a experiência humana, como você pode ver nos jornais da época, mas nós íamos muito além, nós destrinchávamos isso nos textos do pe. Henrique Cláudio de Lima Vaz¹⁷. A uma ligação do homem frente à natureza, isso se traduz em forma de cultura, que é essa experiência dessa transformação que o homem faz da natureza, e é isso que vamos utilizar bastante no Teatro Popular. (Entrevista com Alda Maria Borges, 02/03/2012)

O que pudemos observar é que a arte popular e a cultura popular foram bandeiras de diversos grupos engajados no início dos anos 60, que suas ações e ideias foram consonantes em muitos pontos: estavam em sintonia e partilhavam experiências e saberes em diferentes encontros, seminários, etc. Em Goiás, por exemplo, membros do CPC local fizeram simultaneamente parte de diversos movimentos, com base na cultura popular e na forte ligação com camadas populares, entre eles o MEB-Goiás e o ICP, proporcionando e usufruindo do compartilhamento de ideologias e métodos de ação. O que existiu no início da década de 1960 em Goiás foram redes interligadas, organizações estudantis, organizações públicas, movimentos ligados à Igreja Católica, que partilhavam a busca de uma cultura popular capaz de transformar a realidade das camadas populares brasileiras.

A esse propósito, apresentamos abaixo um quadro, elaborado com o auxílio de Alda Maria Borges, pertencente ao CPC de Goiás, em que se pode visualizar a participação simultânea de membros do CPC de Goiás em outros movimentos análogos à época, entre eles ICP, UEE, JUC, MEB e Ação Popular (AP):

TABELA I: Participantes/Militâncias simultâneas:

Participantes	Curso Universitário	Militâncias simultâneas
Wassy Gomes	Engenharia	UEE/CPC/ICP
Carlos Fernando Magalhães	Medicina	CPC/ ICP/JUC/AP
Solon Amaral	Direito	UEE/ CPC / JUC /ICP
Aparecida Siqueira	Direito	CPC/MEB/JUC/ICP/AP
Elizabeth Hermano (Betinha)	Pedagogia	CPC/ICP/MEB
Eurípedes Dias (Filhinha)	Pedagogia	CPC/ICP/MEB/JUC
Nei Rocha Cunha	Ciências Sociais	CPC/ICP/AP
Ephigênia Jesus	-----	CPC/ICP/AP
Wellington Cortes	-----	CPC/ICP/MEB
Nédio Silva	Engenharia	CPC/ICP/JUC
Odir Matos	-----	CPC/ICP/JUC/AP
Neder Badauy	-----	CPC/ICP/MEB

¹⁷ Henrique Cláudio de Lima Vaz tornou-se mentor intelectual da Juventude Universitária Católica e também da Ação Popular nos anos 60, influenciando o pensamento ideológico desses movimentos cristãos engajados. Entre suas principais publicações está o livro *Cristianismo Hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Universitária, 1962.

Tereza Figueiredo	-----	CPC/ICP/JUC/AP
Alda Maria Borges	Pedagogia	UEE/CPC/ICP/JUC/MEB/AP
Pe. Pereira	-----	Assistente da JUC/ Colaborador do CPC de Goiás
Maria José Jaime	História	CPC/ICP/JUC
Natércia Fonseca	Letras	CPC/ICP/JUC/AP
Oswaldo Rocha	Odontologia	CPC/ICP/JUC/AP

O CPC-GO também contou com o apoio da igreja católica local, utilizando salões paroquiais, salas da Universidade Católica de Goiás, assim como com a cooperação direta de seus membros, como foi o caso do pe. Pereira, que atuou diretamente com o grupo no trabalho desenvolvido na Vila Operária.

Por sua vez, em entrevista ao jornal *4º Poder*, Wassy expõe a visão do Instituto de Cultura Popular (ICP) sobre a cultura popular, e como, por meio dela, pretendia conscientizar, politizar e organizar a população. E ainda, pode-se dizer que o que o ICP-CPC demonstra em entrevistas de seus membros é uma preocupação em partir das experiências e vivências das camadas populares para a partir delas provocar a reflexão e a modificação da sociedade. A observar os seus “discursos oficiais”, o que se depreende é que os membros do grupo não pretendiam impor a essas camadas sociais uma nova cultura, mas sim, por meio da cultura popular existente, buscariam descobrir junto a elas novas formas de organização social. O jornalista Reginaldo Fleury Curado pergunta a Wassy: “O que entende o ICP por cultura popular?”

É a cultura brasileira um simples acúmulo enciclopédico, usado para dominar o homem, colocando-o assim à margem da sociedade, e fazendo dele um simples objeto. Então o ICP do CERNE se propõe a romper todas estas barreiras que falseiam e alienam a cultura. Para que o homem se torne sujeito da história é preciso que elaboremos com o povo a autêntica cultura nacional (Cultura Popular). É por meio dessa cultura popular que o homem se tornará um ser consciente e integrar-se-á no atual momento histórico. Conscientização e integração esta, que o leva à construção da história. Aí então a cultura popular se apresenta sob seus aspectos pessoal, social, histórico e universal, reformulando assim o homem e a sociedade. Sendo a cultura popular elaborada a partir do povo, temos que traduzi-la fielmente, sem atender a qualquer condicionamento político-ideológico. Para isso utilizamos métodos e instrumentos próprios que atendem às diferentes circunstâncias. (Jornal *4º Poder*. Ano 1, Goiânia, 21/07/1963, p.11)

Nesse sentido, nos parece que o MCP do Recife contribuiu para a formação do conceito de cultura popular adotado por parte do CPC de Goiás, e que ambos partilham de forte influência de movimentos cristãos como o MEB. Tal diálogo com o MCP se estreita a partir da aliança do CPC da UEE com o ICP do Cerne. Wassy Gomes, desde o início da

atuação do instituto, faz várias viagens para Pernambuco, levando vários membros do CPC com ele, entre eles Alda Maria Borges e Carlos Fernando Magalhães.

Ao mesmo tempo em que o CPC de Goiás aproxima-se do MCP do Recife, o Governador de Goiás, Mauro Borges, aproxima-se do Governador de Pernambuco, Miguel Arraes, proporcionando ligações que abarcam os campos da Educação Popular¹⁸ e do Teatro Popular¹⁹. São informações que podem ser comprovadas em diversas notícias encontradas no Diário Oficial do Estado: “Arraes diz a Mauro que Quer Cooperação Goiás-Pernambuco” (Diário Oficial do Estado de Goiás 05/02/1963, p.1), “Wassy foi buscar experiências, no nordeste, para organizar Instituto de Cultura Popular” (Diário Oficial do Estado de Goiás 22/02/1963, p.1), “Traçam normas de cooperação as fazendas de Goiás e Pernambuco” (Diário Oficial do Estado de Goiás 09/03/1963, p.1), “Diretor do ICP Retornou dia 9” (Diário Oficial do Estado de Goiás 12/02/1963, p.1), “Cartilha do MCP é introdução à liberdade” (Diário Oficial do Estado de Goiás 31/03/1963, p.1), “ICP alfabetizará goianos pelo método Paulo Freire” (Diário Oficial do Estado de Goiás 23/04/1963, p.1).

Levando-se em conta estratégias de ação, observa-se que, no campo da Cultura Popular, ocorre uma aproximação, por parte do CPC de Goiás, do conceito de cultura popular adotado pelo MCP, e, por consequência, um afastamento do conceito adotado pelo CPC da UNE. Em grande parte o fato se explica pela forte participação de movimentos de cristãos engajados tanto no CPC de Goiás como no MCP do Recife, adotando modos de ação e um conceito de cultura popular diferenciados, valorizando a cultura do povo. Esses grupos se inserem no processo de produção de cultura com uma postura de mediação entre as camadas populares e o conhecimento, utilizando-se do teatro como instrumento de aproximação, interação, organização e politização. Leve-se isso em conta sem desconsiderar a forte ligação desses movimentos com seus respectivos governos estaduais, governos que estabelecem um processo de cooperação, dando apoio ostensivo aos movimentos de natureza popular.

Enfim, pode-se dizer que uma posição diferenciada nos modos de ação pode ser observada entre os grupos engajados dos primeiros anos da década de 1960, inclusive no que se refere a suas ações teatrais. Uma diferença na ação e na ideologia, entre o CPC da UNE e o CPC de Goiás, é observada, apesar das constantes trocas entre os grupos; e uma ação teatral

¹⁸ O método de alfabetização de Paulo Freire foi amplamente utilizado pelo CPC de Goiás, que chegou a produzir uma cartilha de alfabetização de adultos aos moldes do MCP.

¹⁹ Quanto ao Teatro Popular, destaque-se que dois dos mais importantes textos montados pelo CPC de Goiás, *O boi e o burro a caminho de Belém* e *Mutirão em Novo Sol*, também foram montados pelo MCP do Recife em 1961 e 1962.

que corresponde a uma compreensão da cultura popular mais próxima à compreensão do grupo de Recife.

3- O teatro do Centro Popular de Cultura de Goiás

O CPC-GO tem como matriz teatral fundadora o CPC da UNE, e por esse motivo o contato entre as duas entidades foi mantido em maior ou menor grau durante o período de existência do CPC local. Goiás continuou a ser visitado pela UNE, após a primeira passagem da UNE-Volante por Goiânia em maio de 1962, o que teria proporcionado troca de técnicas e ideias e de repertório dramático e circulação de material de divulgação entre os dois CPCs. Tais informações podem ser observadas no jornal *4º Poder*, em matéria de 23/06/1963, de título “Teatro Popular expressão da cultura de um povo”, contendo foto da peça *A besta torta do Pageú*, de Oduvaldo Vianna Filho, que recentemente havia sido apresentada em Goiânia pelo Teatro Volante da UNE.

Para melhor circulação de informação e conteúdo entre os grupos, foi criado dentro do CPC de Goiás, em 1962, um departamento de distribuição, proporcionando a venda do compacto “O povo canta”, produzido e distribuído pela UNE, entre outros produtos:

Outro setor de grande atividade é o de Distribuição das publicações da Editora da UNE e de discos do CPC. Estão à venda, semanalmente, na UEEG, exemplares da revista “Movimento”, da UNE. Dispõe de todos os livros lançados pela Editora. Dia 11 do mês passado foi feito em Goiânia o lançamento do livro *Cristianismo Hoje*, do pe. Henrique Vaz, Frei Tomaz Cardonel e Herbert de Souza. Brevemente estará à venda o disco *Auto dos noventa e nove por cento*. Há em estoque, na UEEG, o disco *O Povo Canta*, que contém as seguintes músicas: *Canção do Trilhãozinho*, *Grileiro vem...*, *Zé da Silva*, *O Subdesenvolvimento* e *João da Silva*. (Jornal *4º Poder*, 17 e 18 de dezembro de 1962, p.7)

“O setor de teatro iniciou suas atividades, em 1963, com apresentações ligeiras (*Zé da Silva*, *Samba RB*, etc.”), isto é, peças que, além de possuírem um curto tempo de duração, utilizavam-se de textos com mensagens diretas e objetivas, em comemoração ao dia do trabalhador, realizadas nos bairros pela UEEG (*4º Poder*, 25/12/1963, p.7). Realizou também a montagem de textos curtos de Oduvaldo Vianna Filho. Realizou no I Seminário Estadual de Reforma Universitária, em abril de 1963, a apresentação da peça *Auto dos noventa e nove por cento*, apresentando uma visão crítica da universidade brasileira (*4º Poder*, 25/12/1963, p.7). Porém, textos provenientes do CPC da UNE não foram os primeiros a serem montados pelo CPC de Goiás, e quando foram montados não obtiveram destaque significativo.

O setor de teatro do CPC-GO fez sua primeira apresentação teatral em setembro de 1962, durante o XIV Congresso Estadual dos Estudantes²⁰ promovido pela UEE-GO. Nessa oportunidade apresentou três montagens realizadas a partir de textos próprios que marcam o surgimento do setor. *Miséria histórica*, de Ney Rocha Cunha, *Samba RB*, de Elisabeth Hermano, e *Carnaval eleitoral*, de Lena Castello Branco. Além das apresentações realizadas naquele congresso, as peças foram apresentadas no Instituto de Educação, no Hospital Evangélico de Anápolis e no Colégio Estadual Liceu de Goiânia, colégio que possuía na época um forte engajamento político (*4º Poder* 03/01/1963, p.03). Caio Jardim, entrevistado para a presente pesquisa, era aluno secundarista do Liceu, quando foi convidado por uma professora para fazer parte da montagem de *Mutirão em Novo Sol*.

Depreendemos que o CPC de Goiás, apesar da influência de movimentos nacionais, tenha se constituído com identidade própria, com três peças escritas por seus integrantes. A realidade sociocultural do Estado de Goiás é posta em questão. Desde o início o grupo procurou se integrar às lutas do movimento estudantil como um todo, porém menos preocupado com o imperialismo norte-americano, e sim já interessado em discutir as questões locais. A realidade carioca é bem diferente da realidade goiana. Enquanto o CPC da UNE atuava em uma realidade predominantemente urbana, sua versão local se inseria em uma realidade predominantemente rural, e não poderia desconsiderar essa diferença crucial.

Clarice Dias é então convidada por sua irmã, Eurípedes Dias, diretora do setor de teatro do CPC de Goiás, para desenvolver o trabalho de direção da peça *Miséria histórica*²¹ de Ney Rocha Cunha, apresentada como um coral falado. Segundo o jornal *4º Poder* (17 e 18/12/1962, p.7), “a peça aborda o problema dos posseiros”, a partir de fatos, disputas de terras ocorridas no norte do Estado de Goiás, na região da cidade de Porangatu. O jornal *Diário de Goiás* de 05 de setembro de 1962 traz, na matéria intitulada “*Miséria histórica* será peça do CPCG”, informações sobre o enredo e elenco²² da peça:

O Centro Popular de Cultura de Goiás, da União Estadual dos Estudantes, continua intensificando os ensaios de seu coral falado, para a apresentação de sua primeira peça a ser encenada em nossa capital, no próximo dia 16 durante as solenidades de abertura do XIV Congresso da UEE no Teatro de Emergência. A primeira

²⁰Durante esse congresso foram homenageadas autoridades estudantis e eclesiásticas, o Governador do Estado Mauro Borges Teixeira, o reitor da Universidade Federal de Goiás (UFG). O CPC em Goiás recebeu apoio de diversas entidades e do Governo do Estado, circunstância comparável apenas ao apoio recebido pelo Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife por parte do Governador Miguel Arraes. Contou também com o apoio da UFG, e seu reitor, obtendo forte divulgação no jornal *4º Poder*, editado pela UFG de 1962 a 1964, extinto após o golpe militar, assim como o CPC de Goiás e os demais movimentos de cultura popular do país.

²¹ O texto da peça não foi encontrado em acervos públicos e privados de Goiás e Rio de Janeiro, não sendo localizado também nenhum exemplar com a família de Nei Rocha Cunha.

²² Entre os atores se encontra Marília Accúrcio, entrevistada para a presente pesquisa.

apresentação do coral falado do CPC de Goiás será a peça do acadêmico Nei Rocha Cunha intitulada *Miséria Histórica*, a qual versa sobre a atual situação da classe média do Brasil. A direção dos ensaios está obedecendo à orientação da professora Clarice Dias e conta com a colaboração voluntária de um grupo de jovens universitários de Goiânia. São os seguintes os universitários que atuarão na peça: Marília Accúrcio, Mogali, Rosamaria Noletto Amorim, Dorothy Teixeira, Ephigênia Maria de Jesus, Natércia Fonseca, Lícia Vasconcelos, Zenaide Margarida da Fonseca, Carlos Fernando Figueiras Magalhães, Diogo Batista Cordeiro, Oswaldo Rocha e Elmo Ramalho Azevedo. A peça permanecerá em cartaz até o próximo dia 21, no Teatro de Emergência. (Diário de Goiás, 05/09/1962, p.1)

A peça musical *Samba RB*, de Elisabeth Hermano, segue uma linha já adotada pelo CPC da UNE, utilizando um texto breve: ao adotar um caráter festivo, com montagem de uma peça curta, poderiam fazer apresentações em diversos locais, sem a necessidade de criação de grandes cenários, ou estruturas a serem transportadas. A peça foi, então, apresentada associada a outras atividades do grupo, em locais públicos variados, salões paroquiais, praças, como, por exemplo, nas comemorações do dia do trabalhador, realizadas nos bairros pela UEE. (*4º Poder*, 25/12/1963, p.7), além dos congressos estudantis e outros locais já citados. Reproduzimos abaixo o poema *Meu Brasil – Sambinha*, escrito por Elisabeth Hermano, durante sua participação no CPC de Goiás, exemplificando os temas discutidos pelo grupo, entre eles o voto do analfabeto:

Meu Brasil analfabeto, meu Brasil de pés descalços
Meu Brasil sofredor
Meu Brasil sem rumo certo
Sem ter quem guie os seus passos
Defendendo seu valor
Meu Brasil, a juventude
Fará com que a coisa mude
Pra que todos tenham pão
Levará você pra frente, convocando toda gente
Pra fazer revolução
Virá o homem do campo, virá o homem da cidade,
Virá o operário, o camponês e o estudante
Juntos pela liberdade
Meu Brasil não quer esmolas, onde o pobre é barrado
Para o rico estudar
Meu Brasil não quer esmolas, de um povo interessado em seu progresso atrasar
E pra toda burguesia, grita João grita Maria
“Chega de exploração!”
Pois a gente brasileira topará essa parada
Fazendo revolução
Virá o homem do campo...
Meu Brasil quer ver a terra
Que tanta riqueza encerra,
Pertencer ao camponês
Meu Brasil quer o operário
Recebendo seu salário
E na empresa tendo vez
Meu Brasil de pés descalços
É uma terra escravizada
Por atroz dominação

Nessa luta decidida
Daremos a própria vida
Em prol da revolução
Virá o homem do campo...
(MEB – 50 anos. Coletânea de textos em homenagem a Elizabeth Hermano,
Goiânia, outubro de 2011)

A peça *Carnaval eleitoral* foi escrita pelo grupo, que, insatisfeito com o resultado, pede a colaboração da historiadora, pesquisadora, professora e contista Lena Castello Branco, que a reescreve. A intervenção de um elemento externo ao grupo, uma contista, possivelmente teria modificado formalmente a estrutura do texto, porém teria mantido seu conteúdo. Lena Castello Branco define assim esse momento:

Quando começaram as primeiras manifestações políticas dos estudantes em apoio a João Goulart e à redemocratização, formou-se no Rio o CPC e, aqui em Goiás, um grupo de teatro com a finalidade de conscientizar a população. Então, fui procurada por um dos participantes desse grupo, Geraldo Alemão, para reescrever um texto, porque estavam com uma peça sem nenhuma densidade. *Carnaval eleitoral* basicamente procurava conscientizar o público de que o voto deveria ser o ponto mais importante das convicções do indivíduo. (*apud* CARDOSO, 2002: p. 83)

*Carnaval eleitoral*²³, além do mote central, a necessidade de um voto consciente, também discutia a questão do posicionamento do estudante perante a sociedade, alertando para o fato de que a parcela da população brasileira fora da universidade era de noventa e nove por cento. O tema é amplamente discutido na peça *Auto dos noventa e nove por cento*, montada pelo CPC de Goiás em abril de 1963 e apresentada em congressos estudantis. *Carnaval eleitoral* utilizou-se da sátira às principais correntes políticas do período por meio do modelo de auto. Trazia reflexões do presente imediato, crítica social, com elementos épicos de distanciamento, entre eles a presença de um narrador-personagem, nos moldes dos já citados *compères*, uma espécie de apresentador com a função de ligar cenas independentes para formar o espetáculo.

Porém, para além de suas características dramáticas e cênicas gerais, acredito que, para melhor discutir as questões relacionadas a esse teatro, devemos entender as categorias sob as quais ele foi enquadrado em seu momento histórico. O CPC, incluindo o de Goiás, foi visto por muitos, como teatro amador, aquém das qualidades artísticas do teatro profissional. Para exemplificar essa afirmação podemos utilizar o posicionamento de João Bênnio, uma das figuras mais importantes do teatro goiano da época. Em entrevista ao jornal *4º Poder* de

²³ Fragmento textual de *Carnaval eleitoral* pode ser encontrado no documento *CPC/Goiás Relatório de atividades do período 1962-1963*. In. http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/cpc.go_0.pdf
Acesso em: 04/07/12.

25/12/1963, em matéria intitulada “Evolução histórica do teatro brasileiro: teatro em Goiás/AGT/Teatro de Emergência/Teatro em 1963”, o ator e diretor teatral expressa sua posição quanto ao teatro feito pelo CPC de Goiás, julgando-o de menor qualidade artística. João Bênnio reforça sua posição ao reconhecer a capacidade de veiculação de ideias do teatro, porém a ele atribuindo, prioritariamente, a capacidade de divertir, colocando a capacidade de comunicação de ideias em segundo plano, numa lógica, pelo que vimos, inversa à utilizada pelo CPC de Goiás:

“Na minha opinião – afirmou João Bênnio – o Teatro em Goiânia está correndo o perigo de cair o nível artístico, de vez que há grupos introduzindo o teatro ideológico, sem cuidar da arte. Um poema revolucionário mal declamado deixa de ser um poema revolucionário para ser apenas um poema mal declamado. O Teatro é o maior veículo de divulgação de ideias, porém, muito antes de ser teatro de pregação, deve ser, também, diversão. Por isso não sou contra o Teatro de Revista”. (4º Poder, 25/12/1963. p.11)

A dificuldade encontrada para realizar a montagem de *Procura-se uma rosa*, peça de Vinícius de Moraes, Pedro Bloch e Gláucio Gil, vetada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que se recusou a liberar o texto para o CPC de Goiás por concebê-lo como teatro amador, parece corroborar a visão que estabelecia essa linha divisória, entre teatro amador e teatro profissional, além de contestar, assim como fez João Bênnio, a qualidade artística do grupo:

Recentemente, o grupo teatral do CPC ensaiou a peça *Procura-se Uma Rosa*, mas foi infeliz, porquanto, com a intenção de apresentar apenas uma parte da peça, que é de três autores, intencionava apresentar a parte de Vinícius de Moraes, foi impedido pelo SBAT, órgão nacional de censura teatral, que não permitiu a partilha, além de alegar que a peça só podia ser apresentada por profissionais. (4º Poder, 17 e 18/12/1962, p.7)

Eurípedes Dias, diretora do setor de teatro do CPC de Goiás, dirigiu então a montagem do texto de Maria Clara Machado, *O boi e burro a caminho de Belém*²⁴, realizada em dezembro de 1962, com 32 operários, alunos do curso de alfabetização de adultos da Vila Operária, em comemoração ao natal dos operários. O texto retrata o nascimento do menino Jesus a partir da visão do boi e do burro, animais presentes na estrebaria. Boi e burro, personagens pouco lembrados, ganham destaque e importância nessa peça, assim como

²⁴ A peça *O boi e burro a caminho de Belém* foi encenada pelo MCP do Recife em dezembro de 1961, e foi um grande sucesso do Teatro Popular do MCP. Em entrevista, a mim concedida para a presente pesquisa, Eurípedes Dias afirma que a escolha do texto não aconteceu devido à bem sucedida montagem do MCP, mas sim por se tratar de um texto muito conhecido na época, que dialogava com a data festiva religiosa tão conhecida e festejada pela população goiana.

operários, gente simples do povo, ganham estatuto de atores na cena de sua montagem pelo grupo de teatro do CPC de Goiás.

Fato é que o CPC de Goiás passou a inserir camponeses e operários nos espetáculos subsequentes, como foi o caso de *Mutirão em Novo Sol*. E em 1963 o CPC desenvolve um curso de formação de atores, só para operários e camponeses, com a finalidade de montar um núcleo de teatro formado por atores provenientes das camadas populares.

De modo geral, nota-se que o CPC de Goiás encenou textos teatrais que também foram levados à cena por outros grupos engajados do período. A peça *O boi e o burro a caminho de Belém* também foi encenada pelo MCP do Recife, *Mutirão em Novo Sol* foi encenado pelo Teatro de Arena, CPC da Bahia e MCP do Recife. *Auto dos noventa e nove por cento* também foi encenado pelo CPC da UNE. Além das peças citadas, o CPC de Goiás produziu pequenas encenações e esquetes, alguns deles pertencentes a Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), seguindo em grande parte uma estrutura de agitprop.

Se, como vimos, esses grupos engajados dos primeiros anos da década de 1960 promoveram uma interação significativa, proporcionando a circulação intensa de literatura dramática entre si, tal fato não impediu que espetáculos como *Auto do Analfabetismo*, *Carnaval Eleitoral*, *Samba RB*, *Miséria Histórica* e *Auto do CPC*²⁵ tivessem se constituído como produções exclusivas do grupo goiano.

Como dissemos inicialmente, o setor teatral do CPC esteve diretamente ligado ao setor de alfabetização, seus membros circulavam, assim ambos mantinham, de maneira integrada, fins de educação, politização, conscientização das massas. A peça *Auto do analfabetismo* foi uma produção do CPC de Goiás, apresentada pelo Conjunto Musical do Grupo de Teatro Popular do CPC de Goiás, com forte apoio do setor de alfabetização. O analfabetismo foi então abordado de maneira clara em uma peça teatral do grupo por meio de números musicais:

A música popular brasileira tem sido através dos tempos, o veículo de expressão dos mais variados sentimentos da nossa gente. Gente que ri... gente que chora... gente que pede liberdade. O conjunto Musical do GTP apresenta para vocês uma:
DEMONSTRAÇÃO DE MÚSICA BRASILEIRA
1ª voz: Brasil! 8 milhões de km2!
2ª voz: E o camponês não tem terra!
1ª voz: Brasil! 70 milhões de habitantes!
2ª voz: 36 milhões de brasileiros não sabem ler!
1ª voz: Brasil! Todo homem tem direito à vida!

²⁵ O CPC da UNE também montou seu próprio auto do relatório, com seu próprio repertório dramático e ações realizadas. “Apresentação do *Auto do Relatório* no Congresso de 25 anos da UNE no Hotel Quitandinha, em 1962, último congresso legal da entidade antes do golpe” (PEIXOTO, 1989: p.15).

(CPC/Goiás. *Relatório de atividades do período 1962 – 1963*, p. 16. O documento é o relatório escrito como auto e na forma de jogral)

Disponível em:

http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/cpc.go_0.pdf (Acesso em: 06/06/2011)

Apenas este fragmento da peça *Auto do analfabetismo* foi encontrado no Relatório de Atividades do Período 1962 – 1963, documento importante, formado pelos seguintes fragmentos textuais: *Carnaval eleitoral*; *O boi e o burro a caminho de Belém*; *Auto dos noventa e nove por cento*; *Mutirão em Novo Sol* e *Auto do analfabetismo*, todos montados na íntegra anteriormente pelo CPC de Goiás.

Questão fundamental é que esse relatório de atividades constituiu um novo texto teatral, encenado em 1963, sob o título *Auto do CPC*. Provavelmente a peça *Auto do analfabetismo* foi montada após *Mutirão em Novo Sol*, uma vez que a disposição dos fragmentos textuais no documento seguiam uma sequência cronológica. Segundo o jornal *4º Poder* de 22/09/1963, p. 07, “o espetáculo *Auto do CPC* foi apresentado abrindo as atividades do XVº Congresso da UEE, realizado em Goiânia no período de 21 a 29 de setembro de 1963”.

4– Grupo de Teatro Popular: uma aliança ICP-CPC de Goiás

O governador do Estado de Goiás Mauro Borges Teixeira cria o Instituto de Cultura Popular (ICP) em abril de 1963, nos moldes ideológicos e estruturais do CPC de Goiás, dentro da estrutura do Consórcio de Empresas Radiodifusão e Notícias do Estado (Cerne), órgão criado por ele em 1962. Para a concretização desse órgão, convida Wassy Gomes, ex-presidente da UEE, para dirigir e estruturar o mesmo, consolidando assim uma aliança do Governo Mauro Borges Teixeira com o movimento estudantil e com o teatro engajado goiano. Com essa aliança surge o ICP-CPC, como foi relatado anteriormente, e em decorrência dessa aliança é criado o Grupo de Teatro Popular (GTP) do ICP-CPC. Podemos observar alguns objetivos dessa aliança no programa da primeira peça montada pelo GTP, o espetáculo *Mutirão em Novo Sol*, de 25 de maio de 1963, realizado no Teatro de Emergência em Goiânia:

O instituto de Cultura Popular (ICP) é um Órgão Consórcio de Radiodifusão e Notícias do Estado (Cerne), que se propõe a romper as barreiras que separam o povo da cultura. O CPC é Centro Popular de Cultura, autarquia da União Estadual dos Estudantes (UEE), é entidade que se propõe a localizar os valores culturais do povo, explicitando-os com um sentido de conscientização desse povo. A identificação de fins entre as duas entidades, ICP e CPC, na formulação de um trabalho que leve o

homem a um processo de libertação dos condicionamentos que lhe são impostos pela estrutura atual, levou-as à formalização de um convênio que as obriga a uma atuação conjunta para fazer a cultura popular mais eficaz nesse sentido de libertação. (Programa do espetáculo *Mutirão em Novo Sol*, CPC-ICP, 25/05/1963, p.4)

O CPC de Goiás contava com apoio de grande parte da imprensa do estado até a aliança entre o CPC da UEE e o ICP do Governo MB, sendo coberto o processo da UNE-Volante no estado pelos principais jornais locais, assim como o processo de formação e as primeiras peças montadas pelo grupo. Esse apoio na imprensa deixou de existir após a aliança, pois o grupo passa de uma atuação predominantemente sustentada pelos meios e recursos da UEE para uma ação mais ampla integrando-se à estrutura do governo local. Após esse período as matérias jornalísticas sobre o teatro do CPC concentram-se no já citado *4º Poder*.²⁶ Editado pela Universidade Federal de Goiás (UFG) de 1962 a 1964, esse jornal se alinhava a ideias democráticas, simpatizando com o movimento estudantil e proporcionando uma cobertura ampla do CPC de Goiás, inclusive de seu teatro, com total apoio de Colemar Natal e Silva, reitor da UFG. O *Diário Oficial do Estado de Goiás*²⁷, pertencente à imprensa oficial do Governo Mauro Borges Teixeira, passa a publicar no período de 1962 e 1963 diversas notícias de cunho jornalístico, inclusive sobre o teatro do CPC de Goiás, entre outras notícias administrativas e de interesse direto, passando a veicular a propaganda do Governo.

O presidente do ICP, o estudante Wassy Gomes, define os objetivos ideológicos, a estruturação do ICP e as apresentações do espetáculo *Mutirão em Novo Sol* no jornal *4º Poder*, de 21/07/1963, matéria intitulada *Conscientizar, politizar e organizar: tarefa do I.C.P.:*

O Instituto de Cultura Popular do CERNE, do Governo do Estado, se apresenta como um órgão dos mais necessários e válidos, porque visando a conscientização, politização e organização do povo, se propõe a trazer à tona os valores do povo e suas necessidades, ainda latentes e bloqueadas; e elaborar cultura popular que, nascida do povo, proporciona sua libertação. O ICP contará inicialmente com a seguinte estruturação: direção e departamentos: A direção foi confiada à minha pessoa. Os departamentos são em número de três: departamento cultural, de promoção, e esportivo. Departamento estes, compostos por uma equipe especializada. O departamento cultural conta com dois setores: Setor de educação docente, pedagógico, e artes plásticas, setor de arte popular, jornal rádio e TV, teatro e cinema. O departamento de promoção: com os setores capital e interior. O departamento esportivo: com os setores capital e interior. O ICP começou a funcionar em abril deste ano. Inicialmente, elaboramos o planejamento do ICP. Em abril foi apresentada, em Jaraguá a peça *Mutirão em novo sol*. Neste mesmo mês,

²⁶ . O jornal *4º Poder* foi fornecido pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC), pertencente à Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás), e também pelo Centro de Informação, Documentação e Arquivo (Cidarq), pertencente à Universidade Federal de Goiás (UFG).

²⁷ O *Diário Oficial do Estado de Goiás* foi localizado no “Arquivo Morto” da Agência Goiana de Comunicação (Agecom), material que pode ser acessado e copiado no local mediante autorização especial da agência, órgão pertencente ao Estado de Goiás.

cinco elementos do ICP foram a Recife, para especializarem-se no sistema Paulo Freire. Em maio a peça apresentada em Jaraguá foi levada seis vezes consecutivas em Goiânia, marcando a criação do Teatro Popular em nosso Estado. Em junho a mesma foi apresentada em Catalão e em Anápolis. (Jornal 4º Poder, Ano 1, Goiânia, 21/07/1963, p.11)

Em *Mutirão em Novo Sol*²⁸, texto escrito por Augusto Boal, Nelson Xavier, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo, os camponeses liderados por Roque Santelmo Filho decidem se revoltar contra a opressão do coronel Mariano, e este por sua vez se utiliza de seus jagunços, do delegado e soldados da cidade para intimidá-los pela demonstração de força. A composição dos personagens no texto é feita de modo a expor lados antagônicos, opressores e oprimidos, e principalmente expor os mecanismos de opressão instituídos nas relações sociais, mecanismos esses sustentados pela lei. O texto procura demonstrar que o objetivo do sistema não é destruir Roque e os camponeses de Novo Sol, mais sim perpetuar sua condição de explorados. O texto é construído exaltando-se as qualidades de Roque e seu povo em detrimento do Coronel Mariano, do delegado, do juiz, entre outros representantes da lei. Roque não desiste diante da situação adversa e se torna um “mártir” ao ser preso e condenado, um “herói” que inspira os camponeses a destruírem o capim para o cultivo da terra. Uma empatia é construída por intermédio do “herói”: seu exemplo é exaltado para conscientizar e mobilizar o espectador a uma tomada de ação política, à criação de um sindicato; por meio da identificação.

A montagem de *Mutirão em Novo Sol* foi dirigida por Lazaro Silva (Lazinho). Segundo o jornal *4º Poder*, de 23/06/1963, p.12, Lazaro Silva, nascido em Morrinhos, em 1937, terminou o curso clássico no Colégio Ateneu Dom Bosco, em Goiânia. cursou Arte Dramática em São Paulo, cursou especialização em direção de teatro na Bahia, bolsista do governo italiano para um curso de cinema e teatro. Lazaro Silva foi premiado como melhor amador em Londrina, Paraná, em *Os namorados*,²⁹ peça escrita por Carlo Goldoni, e também militou no teatro profissional em São Paulo, onde foi candidato ao “SACI” pela atuação em “Plantão 21”, na Cia. Maria Dela Costa.

Se o CPC, com o auxílio financeiro do ICP do Cerne, passava a buscar pessoas capacitadas para ocupar pontos estratégicos, Lazaro Silva é contratado, recebendo salário como funcionário do Cerne, atuando no ICP-ICP como diretor do setor de arte popular.

²⁸ Fragmento textual de *Mutirão em Novo Sol* pode ser encontrado no documento *CPC/Goiás Relatório de atividades do período 1962-1963*. In. http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/cpc.go_0.pdf Acesso em: 04/07/12. Além dos fragmentos textuais dessa peça, proveniente da montagem do MCP do Recife, fornecido pela SBAT.

²⁹ Título original *Gl'innamorati*.

Mutirão em Novo Sol foi montada em apenas 23 dias, e se tornou o grande sucesso do CPC de Goiás. A peça possui uma temática que fala diretamente ao homem do campo, da sua jornada de trabalho, suas dificuldades em fazer a terra produzir, e principalmente da exploração que sofre, e da miséria em que se vê obrigado a viver, apresentando sempre uma estrutura dramática que estimula a identificação do espectador com a obra teatral apresentada. No jornal *4º Poder* de 23 de junho de 1963, em matéria intitulada “CPC aplaudido em Catalão”, pode-se observar a receptividade com que o público de Catalão, interior de Goiás, recebeu a peça:

Mais de duas mil pessoas lotaram as dependências do Clube Recreativo Atlético de Catalão, domingo último, para assistir a apresentação do grupo do Teatro Popular, do Instituto de Cultura Popular, do CERNE, com a peça “Mutirão em Novo Sol”. Os integrantes do Teatro Popular, após apresentada a referida peça, receberam entusiásticos aplausos dos espectadores, além de cumprimentos pessoais. O CPC encenará a mencionada peça ainda em várias cidades do interior. (Jornal *4º Poder* Ano 1, Goiânia, 23/06/1963, p.11)

Sucesso, diga-se de passagem, observado também na montagem de Pernambuco. E foi então que, após o fracasso de várias outras peças, o MCP leva aos palcos a peça *Julgamento em Novo Sol*³⁰, sucesso como o foi em Goiás.

Como nos relata Luiz Marinho, diretor da peça, mesmo sem possuir números variados e cômicos, como o público do interior do Brasil estava acostumado a assistir nos circos que excursionavam pelas diversas regiões interioranas; mesmo possuindo um caráter dramático, sem a presença de um final feliz ou alegre como nos espetáculos de variedades; mesmo assim *Julgamento em Novo Sol* foi bem sucedida (Teatro é festa para o povo: Experiência do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. Depoimento de Luiz Marinho sobre a experiência do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco, p.06. Reproduzido de *Arte em Revista*, ano 2, n.3, 1964. Disponível em: <http://forumeja.org.br/brasil>. Acesso em: 10/01/2012).

Os relatos dos atores demonstram que essa montagem feita pelo CPC de Goiás sempre agitava o público, causando diversas intervenções durante o decorrer do espetáculo: o público torcia por seus heróis e vaiava seus opressores ali representados por atores. Como nos relata Aldair Aires, ator que interpretou o Coronel Mariano de *Mutirão em Novo Sol* na montagem goiana³¹:

Então começa minha fase no CPC, que era um trabalho em um teatro realmente político, foi uma experiência fantástica. Eu me lembro de nós montarmos alguns textos de Augusto Boal e pequenos textos do Oduvaldo Vianna Filho, dirigidos

³⁰ A peça *Mutirão em Novo Sol* foi intitulada *Julgamento em Novo Sol* em todo o nordeste brasileiro.

³¹ Aldair Aires já havia trabalhado anteriormente com Otavinho Arantes.

diretamente para os CPCs, nós levávamos os espetáculos para os bairros. Aí veio a revolução, vários de nós fomos presos e o CPC acabou. Mas eu me lembro que nos apresentamos três noites no Teatro de Emergência, que tinha sido inaugurado naquela época, e os caminhões chegavam das fazendas; é que a proposta do *Mutirão em Novo Sol* era criar um sindicato dos lavradores que eram explorados. O Governador Mauro Borges nos ajudava muito, nos dava apoio no transporte para buscar colonos agrícolas, gente que trabalhava com terra em toda a redondeza. Depois nós partimos para Jaraguá, porque eles estavam pretendendo criar lá um sindicato dos trabalhadores. Eu fazia o coronel dono das terras. Lá em Jaraguá eu levei uma pedrada, uma buchada na cara, quando estávamos apresentando em um campo de basquete; todo mundo em volta, e me xingavam tanto. No Teatro de Emergência também teve um cara que levantou a faca e me xingou. *Eu fiz um coronel pra valer*, eu tinha prazer, a platéia estava ligada, querendo tomar uma posição. E a gente cantava a música *Arranca Capim*³², era emocionante demais. Teve uma cidade também do interior que todo mundo foi para o jantar, que o prefeito oferecia, e eu tive que ficar trancado no hotel e levaram comida lá pra mim, porque tinha gente me esperando do lado de fora. Então eu esperei todo mundo jantar, passaram no hotel e eu entrei no ônibus correndo e fomos embora. Em Anápolis teve uma recepção para os atores e um grupo de pessoas chegou perto de mim e falou “Oh, eu sei que isso aí é teatro, moço, mas eu tô com tanto nojo da sua cara que é bom o senhor ficar longe de mim, se não eu lhe dou uma porrada”, *aquilo pra mim era a glória, atingiu o objetivo do grupo*. Nós íamos lá e fazíamos mesmo *e a coisa era feita pra valer*. A nossa plateia era uma plateia dirigida, agente queria acordar aquela gente que estava sendo massacrada, espezinhada pelo poder agrícola da época. Depois veio o maldito 1964, acabou tudo e o Mauro Borges foi deposto, pagou o preço por ter dado apoio ao CPC. Depois o grupo se dispersou e eu voltei para a AGT. (Aldair Aires em entrevista concedida ao diretor, professor e pesquisador teatral Hugo Zorzetti, em 2005. Entrevista fornecida por Hugo Zorzetti a esta pesquisa; grifos nossos).

Estas palavras de um dos principais atores do grupo demonstra, além do poder de identificação teatral produzida pela estrutura dramática da peça, o sucesso do espetáculo, como os jornais da época publicaram: “Mutirão continua com absoluto sucesso no TE” (Diário Oficial, 29/05/1963, p.1); “Mauro viu e aplaudiu Mutirão em Novo Sol” (Diário Oficial, 05/06/1963, p.1); “CPC aplaudido em Catalão” (4º Poder, 23/06/1963, p.11); “Camponeses aplaudiram Mutirão em Novo Sol” (Diário Oficial, 30/10/1963, p.2) entre outras manchetes e reportagens.

Esse espetáculo contou com a presença de atores amadores, universitários membros do CPC de Goiás, como é o caso de Aldair Aires, que interpretou o Coronel Mariano, dono das terras, e Carlos Fernando Magalhães, que interpretou o líder camponês Roque Santelmo Filho, e Marília Accúrcio (estes já haviam trabalhado com Otavinho Arantes); secundaristas, como é o caso de Caio Jardim, entrevistado para a presente pesquisa, e membros provenientes

³² Basta de sim / chegou enfim / a hora do Não / Chegou a hora / da gente ser gente / da fome acabar / que a terra não mente / responde a semente / se agente plantar / se agente plantar / tornando bem forte a união / Chegou a hora / da casa do pobre / ser pouco mais nobre, / de ter a palavra / o homem que lavra / do amor sendo nosso / ser nossa também a canção / Chegou a hora / da gente ser livre / sou eu quem labuto / é meu o produto / sou eu quem opino / é meu o destino / é nosso bem nosso esse chão
(Programa do espetáculo *Mutirão em novo sol*, CPC-ICP, 25/05/1963, p.6)

das camadas sociais populares. Esse núcleo de teatro do CPC contava também com a direção de Lazaro Silva, profissional de teatro:

Programa do espetáculo “Mutirão em Novo Sol”:

Personagens:	Intérpretes:
Juiz	Ronaldo Aspesi
Coronel Mariano Matias.....	Aldair Aires
Roque Santelmo Filho.....	Carlos Fernando Magalhães
Baiano.....	Osdir Matos
Honório.....	Osvaldo Silveira
Representante do Governo.....	Nédio Silva
Aurora.....	Gláucia Ferreira
Liodoro.....	Enauro Freitas
Maneco.....	Neder Badauy
Quincão.....	William Sandes
Dito Maria.....	Willington Côrtes
Anjo (1º Jagunço).....	Aluísio Silva
Delegado.....	David Veloso
Cruz.....	Edgard
2º Jagunço.....	Messias Jabur
Lavradores.....	José Ribeiro
	Evandro Lima
	Nilton Januário
	Caio Jardim
	Marília Accúrcio
	Itamar Aguiar
	Rosemary Ramos
Soldados.....	José Ivan
	Ricardo Castanheira
Direção e Iluminação.....	Lázaro Silva
Assistente de Direção.....	Eurípedes Dias
Cenário.....	(não consta)
Contra-regra.....	Cardeque Borges
Guardaroupa.....	Tereza Figueiredo
Músicas e Letras: Compostas por Nelson Xavier, José Wilker e Delmiro do MCP do Recife. Participação especial do Coral do Conservatório de Música da UFG. (Programa do espetáculo “Mutirão em novo sol”, CPC-ICP, 25/05/1963, p.2-3)	

O CPC de Goiás também faz “apresentação do Grupo de Teatro Popular, com *Mutirão em Novo Sol* no palco do parque-feira (Rua 82)” (Estado de Goiás, Secretaria do Governo, Serviço de Relações Públicas. Programa do 30.º Aniversário da Cidade de Goiânia, p.2), local com palco provisório montado para as festividades programadas pelo Governo do Estado de Goiás em comemoração ao 30º aniversário de Goiânia, apresentação realizada no dia 20 de outubro de 1963. Como nos fala o integrante do CPC Caio Jardim, entrevistado para essa pesquisa em 03 de maio de 2012, o público dessa apresentação em comemoração à “inauguração de Goiânia era plateia de quem vai em festa pública, para assistir fogos de artifício, já em Jaraguá era povo”.

Ao mesmo tempo em que o CPC local aproveita as vantagens obtidas em parceria com o governo estadual - auxílio para transporte do grupo ao interior do estado, transporte de espectadores para assistirem seus espetáculos em Goiânia, contratação de um profissional de teatro para dirigir o setor de teatro, dirigindo a montagem dos espetáculos, e apoio financeiro, ainda que insuficiente, para a realização das montagens, e larga divulgação do grupo no *Diário Oficial do Estado de Goiás*, entre outras publicações pertencentes à Imprensa Oficial - em contrapartida, é inserido na máquina propagandista desse mesmo governo.

Otavinho Arantes, diretor da Agremiação Goiana de Teatro (AGT), e João Bênnio eram as principais figuras do teatro goiano do início dos anos 60; construíram um repertório teatral com textos variados, assim como eram variadas as pessoas que constituíam suas plateias. A AGT sob a direção de Otavinho Arantes em 1963 encenou inúmeras peças: em fevereiro, foi encenado *O pagador de promessas*, já no palco do Teatro Inacabado da AGT, em junho, *Câmara escura*, de Oswaldo Leituga e *Cena a quatro*, de Eugène Ionesco, outubro, *Graças e desgraças na casa do engole cabras*, de Francisco Pereira da Silva e *História do zoológico*, de Edward Albee. Comemorando o terceiro aniversário da Universidade Federal de Goiás, a AGT encenou o Auto de natal *O menino nos foi dado*, de D. Marcos Barbosa, no Conservatório de Música. João Bênnio ao longo de sua carreira também montou peças variadas: *As mãos de Eurídice e Irene*, de Pedro Bloch; *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes; *Colégio interno*, de Ladislav Fodor; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna; *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues; *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida (Jornal *4º Poder*: 25/12/1963, p.11).

O CPC de Goiás se insere na contramão do ainda jovem movimento teatral goiano, quando a capital, Goiânia, local da sede do CPC, possuía apenas três décadas de existência, contudo já havia um público variado na cidade que frequentava o teatro, principalmente os espetáculos dos já citados Otavinho Arantes e João Bênnio. Entretanto, o público do CPC se diferenciava; na fase inicial foi composto principalmente por estudantes, pois as apresentações eram feitas sobretudo em encontros e congressos estudantis. Quando o CPC de Goiás funda, entre outras escolas, “uma em Jataí, uma em Vila Operária, uma no Bairro Universitário e uma no Sindicato dos Trabalhadores na Indústria da Construção Civil” (*4º Poder*, 25/12/1963, p.7), e nelas passa a ministrar cursos de alfabetização para adultos, esses espetáculos passam a ter como público moradores desses bairros, compostos principalmente por operários. Posteriormente, com a aliança feita com o Instituto de Cultura Popular (ICP) do Cerne, e a montagem da peça *Mutirão em Novo Sol*, o grupo amplia suas incursões ao interior

do estado, passando a fazer apresentações com foco na parcela camponesa, com o intuito de organizá-los em torno da formação de sindicatos rurais.

O braço goiano do CPC levou a arte dramática a inúmeros cantos, fazendo um teatro que falasse às massas e principalmente ao homem do campo, devido à característica agrária da economia e modo de vida da maior parte da população do estado na época. Contou com o apoio do governador Mauro Borges, importante personalidade política. Seu apoio ao CPC era claro e esse fato teria contribuído para a derrubada de seu governo por parte do golpe militar de abril de 1964, e o imediato fim do CPC de Goiás, quando muitos membros do ICP-CPC-GO foram presos, como foi o caso de Lazaro Silva, diretor teatral do grupo (ZORZETTI: 2005).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Teatro de Agitação e Propaganda (Agitprop) soviético se caracterizou por ser didático, pois levava uma mensagem clara e objetiva, pretendendo ensinar algo pré-estabelecido, cabendo ao espectador receber a mensagem e refletir sobre ela. Assim, essa forma teatral, especificamente desenvolvida na URSS, não pretendia estimular a população a encontrar soluções para seus problemas, mas, sim, levar o ideal da Revolução. Observamos na experiência teatral do CPC da UNE algo similar, um teatro feito para as camadas sociais populares, cabendo ao grupo a tarefa de porta-voz destas camadas sociais. Nesse sentido, o termo didático não é equivalente ao termo pedagógico, este pressupõe que o sujeito aprenda algo a partir de um pensamento autônomo e livre, porém sem descartar um interlocutor ou mediador para o conhecimento ou para a criação desse conhecimento. Já o CPC de Goiás, influenciado por grupos engajados cristãos, adota uma postura diferente, mais pedagógica do que didática, procurando em suas atividades, educacionais e teatrais, inserir a cultura das camadas sociais populares em seus processos criativos. Adotou uma postura de mediador, entre a população e o conhecimento, promoveu cursos de alfabetização de adultos, organizou festas populares típicas da região, estimulou as práticas artísticas regionais, inseriu membros das camadas sociais populares, camponeses e operários, em montagens teatrais, como foi o caso de *O boi e o burro a caminho de Belém*, peça interpretada por 32 operários da Vila Operária. O teatro do CPC de Goiás passa a adotar uma postura de mediação, e segue essa postura até sua fase final, quando promove um curso de interpretação teatral só para camponeses e operários, com intenção de montar um núcleo teatral popular, projeto que não foi concluído devido à extinção do grupo por conta do governo militar instaurado em 31 de março de 1964.

Mauro Borges, ao fomentar espetáculos do CPC-GO, sua produção e circulação, inseriu-o nas relações de poder do estado, fato que agravou a situação do grupo, e do próprio governador do estado perante o governo militar, provocando a extinção do grupo, de forma imediata, e posteriormente a deposição deste Mauro Borges em novembro de 1964. Essa interrupção brusca cessa um processo de pesquisa teatral de um grupo jovem, no início de seu trabalho, pois o CPC-GO, de sua formação em junho de 1962 até seu fim em março de 1964, contabilizou apenas um ano e dez meses de existência, não possuindo tempo para um maior amadurecimento de sua linguagem teatral. Assim como todos os CPCs do país, o de Goiás foi obrigado a interromper seu trabalho antes do tempo, de forma brusca e violenta. Nesse

sentido, muitos dos documentos relativos ao CPC de Goiás foram destruídos. Percebemos uma tentativa de apagamento da memória do grupo.

O grupo adota uma “estética pobre” em seus espetáculos, no sentido de não fazer grandes cenários, devido à necessidade de se apresentar em espaços diversificados. Um teatro que se afasta da caixa cênica e começa a tomar as ruas, ginásios de esportes, carroceria de caminhão, sindicatos, entre outros espaços diversos até então não utilizados em Goiás para fazer teatro. Montagens feitas por atores amadores e não atores para um público popular, formado principalmente por camponeses e operários. Algo inédito na história do teatro goiano. Um teatro que prioriza claramente uma mensagem ideológica. Por esses motivos o texto ganha destaque em relação aos demais elementos cênicos, como iluminação, cenários e figurinos, que muitas vezes eram confeccionados pelos próprios membros do grupo.

Podemos identificar a importância do CPC de Goiás em seu contexto de grupo engajado dos primeiros anos da década de 1960, com montagens teatrais como *Mutirão em Novo Sol*, apresentada pelo grupo em diversos pontos do estado. O movimento engajado em Goiás foi o mais importante, senão o único realizado no começo daquela década no Centro-Oeste Brasileiro. O CPC de Goiás utilizou o teatro como ferramenta, na tentativa de transformação da realidade social, sem desconsiderar a cultura local. Esse momento singular é de grande importância para a história do teatro no Estado de Goiás e para a História do Teatro Brasileiro, pois demonstra como o interior do Brasil estava alinhado aos movimentos teatrais do eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco, constituindo assim uma realidade nacional, ao mesmo tempo em que construiu uma identidade particular, influenciando a modificação dos modos de fazer teatro no estado.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, M. A. A. Integração das terras do centro-oeste: caso de Goiás. *In. Revista Estudos*, Goiânia, v. 34, n. 9/10, p.801, set./out. 2007.

ALBERTI, Verena. Além das versões: possibilidades da narrativa em entrevistas da história oral. *In Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV-1990.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História In: *Magia e Técnica*. Arte Política - Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1960.

BELLOTO, Heloísa Liberalli. Temas introdutórios, Temas centrais, Temas complementares. In: *Arquivos permanentes: tratamento documental* São Paulo: T.A. Queiroz, 1991, p.5-78, 147-184.

BORGES, B. G. *Goiás nos quadros da economia nacional: 1930-1960*. Goiânia: Ed. UFG, 2000.

BRECHT, B. Teatro recreativo ou teatro didático?; A dialética no teatro. *In. Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.63-74, 167-202.

BRUSTEIN, R. O teatro de protesto. *In. O teatro de protesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 17-50.

BORGES, B. G. Integração capitalista do Brasil Central. *In. Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás*, vol. 13, n.1, 2008. Disponível em: <http://www.revista.ufg.br/index.pdf/historia/article/view/5411>. Acesso em: 20/05/2011.

BRAGA, H. DAC; ALMEIDA, M. G de. Tradição e modernidade em Goiás. Uma breve reflexão sobre sua dimensão cultural. Disponível em: www.geografia.ufpr.br/.../Microsoft%20Word%20-%20HelainedaCostaBraga.ED3II.pdf Acesso em: 20/05/2011.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CAMARGO, C.R. e MOLINA, T.S. O patrimônio arquivístico: acervos privados e interesse público. Rio de Janeiro: XIV Encontro Regional Anpuh, 19 a 23 de julho de 2010. In: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276714107_ARQUIVO_Resumopa-raapresentarRio.pdf Acesso em: 11/04/2011.

- CARDOSO, Maria Divina Costa. *Movimento estudantil em Goiânia: 1960 a 1964*. Dissertação. Mestrado em História, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes. (Parte 2)*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, C. B da. Posseiros e política – Goiás nos anos 60. In. Ver. hist., São Paulo, n.123, jun. 1996. Disponível:
<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.pdf?pid=s003483091996000100005&script=sciarttext> Acesso em: 06/06/2011. (2)
- COSTA, I. C. Teatro e revolução no anos 60. In. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 183-191.
- DALLAGO, S.G.S. O cenário: breve contextualização político-cultural; Teatro exercício: um exercício de expressão de seu meio. In. *A Palavra e o ato: memórias teatrais em Goiânia*. Goiânia: UFG/FCHF, 2007, p 26-34, p.63-113. Dissertação (Mestrado) – UFG/Departamento de história/ Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, 2007. Disponível em:
http://bdtd.ufg.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.pdf?codArquivo=109 Acesso em: 06/06/2011.
- DIONYSOS. Número especial sobre o Teatro de Arena. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. 1978.
- DIONYSOS. Especial: Teatro Brasileiro de Comédia. MEC/SEAC/FUNARTE/SNT, nº 25, p. 21-29, setembro de 1980.
- FÁVEIRO, Osmar. *Uma pedagogia da participação popular: análise da prática educativa do MEB – Movimento de Educação de Base (1961/1966)*. Campinas: Autores Associados, 2006, p.92. (Coleção Educação Contemporânea)
- FERNANDES, S. Panorama dos grupos teatrais na década de 70: recorte de tendências. In. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000, p.21-33, p. 219-239.
- FERNANDES, S; GUINSBURG, J. O trombone do Asdrúbal e as atrações do ornitorrinco. In. GUINSBURG, J; SILVA, A. S. da (Orgs). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 25-34.
- FERREIRA GULLAR. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, vol. 24, nº 47. São Paulo, 2004, p. 127-162.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. A intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GINZBURG, Carlo. Prefácio à edição italiana; *In: O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, A.C. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *In: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998, p. 121-127.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: Iuperj. Ucam,1999.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo. Global, 1997.

MENESES, U. T. B. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *In: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998, p.89-103.

MARINHO, Marcelo Bonfica. Projeto de modernização de Goiás e construção de identidades. Disponível em: <http://mirante.110mb.com/3ed/291120073.pdf>. Acesso em: 20/05/2011.

MEICHES, Mauro e FERNANDES, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

PEIXOTO, Fernando. *O Melhor Teatro do CPC da UNE* [org.]. São Paulo: Global, 1989.

PEREIRA, P. P. G. O sertão dilacerado: outras histórias de deus e o diabo na terra do sol. *Lua nova*, n. 74, 2008, pp.11-34. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/673/67313615002.pdf>. Acesso em: 20/05/2011.

PISCATOR, E. Da arte à política; Para a história do teatro político. *In. Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 21-40, 41-47.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PROCHASSON, Christophe. “Atenção:Verdade! Arquivos Privados e Renovação das Práticas Historiográficas”. *In. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998. p.105-117.

RABELO, Francisco Chagas E. Mobilização social e tradicionalismo político em Goiás (Governo Mauro Borges, 1961- 1964). *In. Goiás, sociedade e estado*. Dalva Borges Souza (org.). Goiânia: Cãnone Editorial, 2004. p. 49 -84.

RABÊLO, Francisco Chagas Evangelista. Governo Mauro Borges: tradicionalismo, planejamento e mobilização social em Goiás. Dissertação. Mestrado em Ciência Política, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Ciência Política, Belo Horizonte. 1978.

- RICOEUR, Paul. Pierre Nora: Insólitos lugares de memória. *In. A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- RODRIGUES, Maria Emilia de Castro. *Enraizamento de esperança: As bases teóricas do Movimento de Educação de Base em Goiás*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. *Arquivos modernos; princípios e técnicas*. Trad. de Nilza Teixeira Soares. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, Serv. De publicações, 1973.
- SILVA, A. S. da (orgs). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992, p.93-113.
- SILVA, Narciso Larangeira Telles da. *Teatro é festa para o povo : um estudo sobre o Teatro de Cultura Popular de Pernambuco (1960 – 1964)*. Monografia de conclusão de curso (Graduação em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Departamento de História. Rio de Janeiro, 1996.
- ZORZETTI, Hugo. O teatro engajado em Goiás na década de 1960: O CPC. *In. Memória do Teatro Goiano*. Goiânia: Ed. UCG, 2005, p. 187-193.

FONTES

FONTES DOCUMENTAIS

PRIMÁRIAS

As produzidas pelo próprio CPC de Goiás:

Os documentos: *Livro de alfabetização para adultos* e *CPC/Goiás e Relatório de atividades do período 1962-1963* podem ser encontrados no site do Fórum Eja Nacional (<http://forumeja.org.br/brasil>). Todos os documentos existentes no site se encontram em excelente estado de conservação.

Programa do espetáculo *Mutirão em Novo Sol*, fornecido por Marília Accúrcio.

O livro do professor e pesquisador goiano Hugo Zorzetti, *Memória do Teatro Goiano* de 2005, no capítulo O Teatro Engajado em Goiás na Década de 1960: O CPC (p.187-193), publica, em parte, o programa do espetáculo *Mutirão em Novo Sol*: ficha técnica completa, letra da música “Canção do Arranca-Capim” na íntegra e duas fotos atribuídas ao espetáculo.

Os textos dramáticos montados pelo CPC de Goiás:

Auto do CPC: CPC/Goiás relatório de atividades do período 1962 – 1963 In: (<http://forumeja.org.br/brasil>), além de relatar as diversas atividades do período, entre elas a promoção de festas populares, o documento é formado por um conjunto de fragmentos textuais: *Carnaval Eleitoral; O Boi e o Burro a Caminho de Belém; Auto dos noventa e nove por cento; Auto do Analfabetismo* e *Mutirão em Novo Sol*, todos montados individualmente pelo CPC de Goiás. Este relatório de atividades constitui um novo texto teatral, pois foi encenado em 1963, intitulado “*Auto do CPC*”. Segundo o jornal *4º Poder* (22/09/1963, p.07), o espetáculo foi apresentado iniciando as atividades do XVº Congresso da UEE, realizado em Goiânia no período de 21 a 29 de setembro de 1963 (RODRIGUES, 2008).

Mutirão em Novo Sol: Proveniente da montagem do MCP do Recife, fornecido pela SBAT.

Auto dos noventa e nove por cento: Este texto pode ser encontrado no livro de Fernando Peixoto e no site do Fórum Eja Nacional (<http://forumeja.org.br/brasil>), ou na publicação PEIXOTO, Fernando. *Auto dos noventa e Nove Por Cento* In: *O melhor teatro do CPC da UNE* [organizador]. – São Paulo: Global, 1989, p. 101-135.

O boi e o burro no caminho de Belém: MACHADO, Maria Clara. O boi e o burro no caminho de Belém In: *Teatro I / Maria Clara Machado*. Rio de Janeiro: Agir, 1998, p.223-261. (18 ed.)

SECUNDÁRIAS

A presença do CPC nos jornais do Estado:

O jornal *4º PODER* foi fornecido pelo Centro de Informação, Documentação e Arquivo (CIDARQ) da Universidade Federal de Goiás (UFG) em 16/06/2011. Esse jornal foi editado pela Universidade Federal de Goiás (UFG) de 1962 a 1964 e seus exemplares podem ser consultados no CIDARQ da UFG; encontram-se em bom estado de conservação na forma de microfilme:

Jornal *4º PODER*. Ano 1 – Goiânia - 1963, 13 de janeiro; 31 de março, p-01; 23 de junho, p.12; 25 de agosto, p.01; 21 de julho de 1963, p.11; 21 de julho de 1963, p.11; 01 de setembro de 1963, p.01-02.

Diário Oficial do Estado de Goiás foi encontrado no “Arquivo Morto” da Agência Goiana de Comunicação (AGECOM), órgão pertencente ao Estado de Goiás. O material pesquisado, apesar da forma de conservação inadequada, pode ser acessado e copiado no local mediante autorização da agência, sendo encontrado em bom estado e existindo mais de um exemplar do documento. O Diário Oficial passou, em 1962, a publicar não só notas curtas sobre a administração pública, contratação de funcionários, por exemplo, mas a publicar notícias

detalhadas dessa administração, funcionando como um jornal do governo Mauro Borges. Essa função e esse formato desapareceram em 1964. Devido a esse fator, podemos acompanhar a implementação do Plano de Desenvolvimento do Estado promovido pelo referido governador, plano no qual o CPC de Goiás foi inserido.

DIÁRIO OFICIAL. 1962. 5 de setembro, página 01; 10 de setembro, página 01; 17 de setembro, página 01; 24 de setembro, página 01; 29 de dezembro, página 01.

DIÁRIO OFICIAL. 1963. 5 de fevereiro; 19 de fevereiro; 22 de fevereiro; 5 de abril; 6 de abril, página 01; 17 de maio, p. 01; 28 de maio, p. 01; 29 de maio, p. 01; 30 de maio, p. 01; 1 de junho, p. 01; 5 de junho, p. 01; 7 de junho; 21 de junho; 28 de junho; 15 de agosto, p. 01; 27 de agosto, p. 01; 29 de agosto, p. 01; 20 de outubro, p. 01; 26 de outubro, p. 11; 30 de outubro, p. 02; 19 de novembro.

Outros: informações não diretamente ligadas ao CPG/GO, mas pertinentes ao assunto:

JORNAL 4º PODER. 1963, 20 de janeiro, p. 01; 31 de março, p. 06; 28 de julho, p. 01.

DIÁRIO OFICIAL. 1962. 11 de setembro, p. 01; 3 de outubro, p. 01; 12 de outubro p. 01; 23 de outubro, p. 01; 6 de dezembro, p. 01; 20 de dezembro, p. 01; 28 de dezembro, p. 01.

DIÁRIO OFICIAL. 1963. 5 de fevereiro, página 01; 9 de março, página 01; 12 de março, página 01; 13 de março, p. 01; 21 de março, p. 01; 23 de abril; 11 de maio, p. 01; 18 de maio, p. 01; 22 de maio, p. 01; 5 de junho, p. 01; 8 de junho; 12 de junho; 15 de junho, p. 01; 19 de junho; 20 de junho; 22 de junho; 25 de junho, p. 01; 26 de junho, p. 01; 2 de julho; 10 de julho, p. 01; 13 de julho, p. 01; 17 de julho; 18 de julho; 23 de julho; 25 de julho, p. 02; 22 de agosto p. 01; 29 de agosto, p. 01; 31 de agosto, p. 01; 22 de outubro, p. 02; 13 de novembro; 15 de novembro; 20 de novembro; 12 de dezembro.

Entrevistas:

I – Aldo Arantes – ex-presidente da UNE no período de criação do CPC Carioca. Entrevistado em momento anterior à presente pesquisa de mestrado, em 02/06/2008.

II – Hugo Zorzetti – pesquisador e professor de teatro. Entrevista colhida para esta pesquisa de mestrado em 04/03/2011.

III – Aldair Aires – ex-membro do CPC de Goiás. Entrevistado por Hugo Zorzetti no ano de 2005.

IV – Entrevista com Alda Maria Borges – ex-membro do CPC de Goiás.

V – Entrevista com Eurípedes Dias – ex-membro do CPC de Goiás.

VI – Entrevista com Caio Jardim – ex-membro do CPC de Goiás.

VII – Entrevista com Marília Accúrcio – ex-membro do CPC de Goiás.

VIII – Entrevista com Clarice Dias – ex-membro do CPC de Goiás.

ANEXOS

Principais notícias em jornais: