

Carlos Estevam Martins e a Arte Popular Revolucionária

Carla Michele Ramos Torres¹

Resumo: Os primeiros anos da década de 1960 foram marcados por intensas agitações populares em prol de reformas políticas e sociais e essa efervescência pode ser compreendida tanto no campo científico quanto no ambiente cultural. As mudanças de pensamento que se processavam neste contexto histórico produziram ideologias em torno de questões voltadas para o nacional e popular, principalmente em relação à função da arte e do papel do intelectual nos rumos do Brasil. Deste modo Carlos Estevam Martins, funcionário do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) em 1960 e primeiro presidente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) em 1961 e 1962, elaborou teses acerca da cultura popular considerando esta um possível meio para a politização do povo. Com o propósito de analisar o seu conceito de arte popular revolucionária e como esta se processaria diante da problemática social brasileira, buscamos utilizar como fontes textos publicados em periódicos, na época que Martins esteve à frente das duas entidades citadas, excertos de seu livro *A Questão da Cultura Popular* e entrevistas concedidas no momento de revisão do passado. Em relação às críticas dirigidas à sua ideologia constante no texto intitulado *Manifesto*, e a relação desta com as práticas cepecistas, procuramos focalizar os autores da década de 1960 e 1980 e outros que ao darem vozes a diversas fontes e sujeitos ampliaram espaços de discussões. As considerações do intelectual em pauta, parte da ideia da cultura como lugar de transformação e isso permite pensar nas expressões artísticas como instrumentos de conscientização e nesse sentido a mensagem é priorizada. A arte passa ser uma forma de levar ao público informações capaz de lançar reflexões de como funciona a estrutura econômica vigente e também as articulações necessárias para se produzir a extinção desta e conseqüentemente uma nova realidade, onde as classes menos favorecidas teriam suas conquistas garantidas. As considerações produzidas neste momento são frutos da renovação da linguagem teatral, que vinha ganhando força entre os movimentos estudantis e de artistas amadores, bem como as pesquisas e obras dos intelectuais isebianos que fundamentaram as atividades de cunho político que marcaram os governos dos presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart. Portanto, por mais que as definições deste sociólogo sejam avaliadas como dogmáticas para os que se debruçam em analisar a arte do povo é fundamental destacar que esse discurso só pode ser compreendido à luz do contexto político da época e qualquer análise que tende a dar preferência ao um único texto para caracterizar uma entidade se torna superficial e tendenciosa.

Palavras-chave: Carlos Estevam Martins; Centro Popular de Cultura; Arte Popular.

O papel dos intelectuais na sociedade é algo que suscita muitas discussões, principalmente quando o debate se porta a relação entre esse grupo e a política². Trazer a tona o pensamento de um intelectual pode contribuir no sentido de verificar a relação entre teorias e práticas sociais, permitindo dar vozes aos inúmeros sujeitos de nossa história. Embora, temos consciência que a análise histórica é mais completa quando se faz essa relação, o presente trabalho pretende verificar exclusivamente o conceito de arte popular revolucionária, defendido pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, durante os primeiros anos de 1960.

O intelectual Carlos Estevam Martins em 1961 trabalhava no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)³, como assistente de Álvaro Pinto que naquela ocasião atuava como chefe do departamento de Filosofia. Com formação em ciências sociais fez parte do processo que deu origem ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) em 1961. Nesta entidade foi o primeiro presidente e elaborou algumas produções como as peças teatrais *A vez da Recusa* e *Petróleo e Guerra na Argélia* e o texto intitulado *Manifesto do CPC*. Por causa de suas concepções sobre cultura popular passou a ser polemizado por representantes de diversos setores políticos e midiáticos, na época da elaboração do documento citado, e por pesquisadores que revisaram as práticas cepecistas.

O fato de estar diretamente ligado ao ISEB permitiu que Martins defendesse uma arte estritamente política, portanto, para uma maior compreensão de suas teses é preciso expor algumas considerações presentes nos discursos isebianos, principalmente às que fazem referência a Álvaro Pinto, “pois no interior do instituto, foi um daqueles que mais intensamente apostou no engajamento cultural como mecanismo de transformação da realidade brasileira, senão o principal expoente desta concepção” (MARTINI, 2009, p.59).

Os intelectuais do ISEB pensavam a cultura não somente como expressão popular, mas sim como elemento de transformação social a ser concretizado. Com base em conceitos como cultura alienada e colonialismo, a instituição procurou definir a cultura como “um espaço privilegiado onde se processa a tomada de consciência dos indivíduos e se trava a luta política” (ORTIZ, 1994, p.56). Essa ideologia pode ser vista nas ações que geraram a criação da organização cepecista e em suas produções artísticas, especialmente se levarmos em consideração que Carlos Estevam Martins, enquanto diretor do CPC da UNE, possuía uma relação direta com os isebianos e sua formação teórica, por ter sido assistente de Álvaro Pinto, acabou sendo influenciada por suas teses.

Sendo a cultura um instrumento de mudança, caberia ao intelectual, segundo o pensamento isebio, uma postura ativa diante dos novos rumos a serem seguidos. Ortiz ao analisar a relação entre intelectual e função social afirma:

Para o ISEB os intelectuais têm um papel fundamental na elaboração e na concretização de uma ideologia no desenvolvimento; são eles que devem explicitar o processo de tomada de consciência, e, por conseguinte, viabilizar o projeto de transformação do país[...]Isto permite ao CPC desenvolver toda uma ideologia a respeito da vanguarda artística, e compreender o tema da tomada da consciência dentro de uma ação politicamente orientada à esquerda (1994, p.68-69).

Diante do exposto o discurso procura evidenciar a urgência do posicionamento do intelectual frente à necessidade de organização popular. Em entrevista ao Projeto Memória do Movimento Estudantil, Carlos Estevam Martins ao ser indagado sobre a problemática das diferenças entre intelectual e povo, revelou que o fato dos cepecistas serem de classe média e terem tido a oportunidade de estudo acreditavam no dever de transmitir os conhecimentos apreendidos para os que não tiveram a mesma chance.

Nós achávamos que era nosso dever retransmitir o que a gente sabia. Nós não tínhamos idéias próprias, isso é muito importante ressaltar. Porque você só é autoritário e está querendo empurrar as coisas de cima para baixo, pela goela das pessoas, se você tem as suas idéias e vai defendê-las. Nós não tínhamos as nossas

idéias. Estávamos defendendo as teses e os trabalhos feitos pelos sociólogos, pelos economistas, historiadores etc. Nós só retransmitíamos. (2005, p.5).

Apesar de se fazer povo, os intelectuais e artistas, consideravam-se uma parte privilegiada por terem tido acesso à formação acadêmica. Em sua fala podemos identificar o discurso de militância da classe intelectual, visto que o papel a ser executado é a politização das massas que conscientes de sua realidade social promoveriam modificações na estrutura do país. Ao se associar com Oduvaldo Vianna Filho e Leon Hirszman, durante os ensaios da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* no teatro de arena da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro em 1961⁴, o intelectual percebeu um momento de intensa efervescência política e cultural e a possibilidade de colocar em prática a ideologia da transformação social via expressão artística.

Devemos salientar que como pensador, Carlos Estevam Martins, antes mesmo de dirigir o CPC da UNE já produzia debates em periódicos acerca da cultura popular. Na edição de doze de março de 1961 do jornal *O Metropolitano*, publicou algumas considerações sobre o teatro popular. Para ele a inquietação existente entre alguns setores teatrais, naquele momento, era a necessidade de deslocar a relação espetáculo-público do seu eixo tradicional, atingindo a massa popular e fazer um teatro que fosse dela. Esse projeto, na sua visão, esbarrava na falta de uma fórmula e de meios capazes de consolidar tal proposta, por isso a exigência naquele instante era sistematizar e organizar esses meios. Porém, a tarefa não era tão fácil e entre os obstáculos a serem enfrentados estavam: a questão do repertório, do espetáculo e da estrutura econômica do grupo teatral.

Em relação ao texto teatral, chegou a afirmar que tudo quanto fosse realizado sob o título de teatro popular seria sempre uma decorrência inelutável da própria definição de povo. Ao revelar que só o teatro revolucionário não era antipopular e que fora do teatro político não haveria teatro especificamente popular, acaba por elaborar a tese de que o teatro popular deveria atender essencialmente ao projeto de existência do povo, pois:

Na ação revolucionária o povo adquire a condição de sujeito de seu próprio drama e aí está, sem mais, o verdadeiro personagem do teatro popular. O ser do povo e o próprio conteúdo do teatro do povo. Será popular o teatro em cujos palcos se desenrola o processo de superação do povo por si mesmo e que tem por tecido a elaboração de um destino coletivo (ESTEVAM, 12 Mar. 1961).

A teoria, em pauta, revela que esse intelectual definiu o povo como algo universal e o ser humano como homem massa, teorização considerada incompleta, por ainda não dizer o que deveria ser o teatro popular com respeito à relação homem-mundo. Mas o evidente era o fato de defender que o teatro deveria estar atrelado aos interesses políticos, com a finalidade de levar às pessoas o sentimento de pertencimento a uma classe, transformando os espectadores em agentes sociais e defensores dos interesses coletivos.

Em outra edição do periódico *O Metropolitano*, do dia dezoito de março de 1961, o cepecista destacou que o teatro popular deveria apresentar o petróleo e o aço, os partidos políticos e as associações de classe, os índices de produção e os mecanismos financeiros, permitindo que o homem do povo se transformasse em vontade revolucionária, capaz de romper com as estruturas vigentes. Conseqüentemente, o teatro passaria a proporcionar ao povo um maior entendimento sobre a realidade social e a partir dessa aquisição de consciência o público lutaria por mudanças. O popular, para ele, passou a representar a busca pela transformação e pela libertação daqueles que estariam alienados e subordinados ao sistema de opressão ditado por uma minoria elitista e defensora do imperialismo.

O teatro popular ao apresentar o homem limitado e determinado pelo envolvimento das circunstâncias adversas, opera no sentido de produzir, na consciência coletiva, uma transfiguração de inestimável valia. Dirigindo-se a investigar, analisar, devassar o mundo objetivo, o teatro popular inculcará no espectador uma compreensão

radical nova: a descoisificação de exterioridade, a dissolução da naturalidade das coisas (ESTEVAM, 19 Mar. 1961).

Para Martins, a arte teatral deveria fazer com que o espectador compreendesse com mais clareza o funcionamento da sociedade e os fatores que determinavam a estrutura sócio-econômica. Assim, o teatro é compreendido, como um meio de comunicação e através dessa arte seria possível denunciar situações, problematizar questões e incitar mobilizações. Essa concepção artística esteve presente em seus textos teóricos, bem como em suas peças teatrais, enquanto membro do CPC da UNE. É importante salientar que as duas matérias constantes no jornal *O Metropolitano*, citados anteriormente, foram produzidas alguns meses antes de sua ligação direta com Vianna e Hirszman, fato este ocorrido “em fins de 1961, mas precisamente em agosto de 1961, logo após a queda de Jânio” (MARTINS, 1980, p.77).

O artigo do diretor cepecista, mais conhecido entre os pesquisadores como *Anteprojetado Manifesto do CPC*⁵, publicado em 1962, constrói uma análise sobre duas formas de arte que estariam ligadas ao povo, mas que teriam sido descartadas pelo CPC na sua produção artística: a ‘arte do povo’ e a ‘arte popular’. A primeira se constituía através da afinidade entre o artista e a massa consumidora, sendo esta arte um produto de comunidades economicamente atrasadas. A segunda foi definida como arte de passatempo e o artista estaria numa outra realidade social se diferenciando do público. Na concepção do sociólogo, essas duas formas artísticas não mereciam usar os termos ‘povo’ e ‘popular’, pois tais comunicações não expressavam o povo na sua essência, conformando-se e atuando passivamente ao lado de uma arte destinada aos círculos culturais não populares, cujo interesse era manter a população imobilizada e inconsciente. Sendo essas artes rejeitadas pelo CPC, o caminho era encontrar uma forma de expressão cultural identificada com o povo e que ao mesmo tempo designasse uma posição para o artista ao lado dessa massa. Com base nesses ideais o caminho encontrado foi o da ‘arte popular revolucionária’.

A arte, na visão deste intelectual, deveria incitar no espectador o desejo de lutar por profundas transformações sociais, portanto, o conteúdo e a forma teriam que ser eficazes na comunicação com o público, pois por meio destes o povo passaria a ter conhecimento da sua verdadeira realidade e das condições que lhe causavam opressão. Ao enfatizar que fora do teatro político não havia teatro popular, Martins determinava sua linha de atuação teatral, defendendo uma dramaturgia que falasse das questões humanas a partir de uma perspectiva política e revolucionária, contribuindo para a vitória do povo sob as condições que o cercava na miséria.

Aí está porque afirmamos a necessidade de centralizarmos nossa arte na situação do homem brasileiro posto diante do duplo desafio de entender urgentemente o mundo em que vive, o ser objetivo da nação em suas estruturas, em seus movimentos, em suas tendências e virtualidades, e de munir-se da vontade, dos valores e dos sentimentos revolucionários e de todos os elementos subjetivos que o habitem a romper os limites da presente situação material opressora (MARTINS, 1962).

No que diz respeito à função do artista e do intelectual, Martins destacou as suas posições de vanguarda ao propor que esta criasse estratégias para instruir o público acerca dos problemas que atingiam a sociedade brasileira. Logo a missão da classe intelectualizada seria educar o povo e apesar de não pertencer necessariamente aos quadros da classe explorada, deveria optar por ser povo. A arte popular revolucionária, tinha como proposta educar, conscientizar e iluminar o público, transformando-o num sujeito politizado.

Em que consiste a popularidade por meio da qual se salva a nossa arte? Nossa arte se populariza porque repudia a métrica e a ótica do ego da arte alienada e ambiciona, ao contrário, intensificar em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social; busca investi-lo na posse dos valores comuns e das aspirações coletivas, consolidando assim sua inserção espiritual no conjunto dos interesses comunitários.

A popularidade de nossa arte consiste por isso em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que a produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo, por fim, o autor politizado da pólis (MARTINS, 1962).

É importante ressaltar que em vários momentos desse artigo, o dirigente cepecista empregou termos que transferia a fala à entidade e não para si mesmo, como por exemplo: “As posições assumidas pelo Centro Popular de Cultura”, “Os membros do CPC optaram por ser povo”, “Para os artistas do CPC”, “do ponto de vista do CPC”, como se estivesse discursando em nome do grupo. Vale ressaltar que na época da elaboração e publicação do texto citado, o intelectual era diretor do grupo, portanto, nada mais natural do que se colocar como porta-voz dele. Indagado por entrevistadores sobre os motivos de lançar o manifesto, respondeu:

Foi para dar uma unidade ao movimento. Porque muita gente entrava no CPC por causa do entusiasmo. Gostava de cantar, então ia. O outro queria representar e ia para lá. Estávamos a fim de politizar os nossos próprios quadros. Foi também para poder botar algumas idéias na cabeça das pessoas que estavam lá, porque estavam entusiasmadas com as coisas, mas não tinham ainda uma formação política suficiente para entender quais eram os nossos objetivos, o nosso modo de trabalhar (MARTINS, 2005, p.18).

Conforme suas considerações, a arte deveria ser colocada a serviço da luta revolucionária, por isso a mensagem deveria ser priorizada, uma vez que esta teria o intuito de transformar o espectador num militante político. Com a pretensão de iluminar e mobilizar o público, as expressões culturais deveriam provocar no indivíduo um espírito de coletividade gerando alianças entre grupos estudantis, operários e camponeses em prol da chamada revolução.

Em 1963, na ocasião como ex-diretor do CPC da UNE, publicou o livro *A questão da cultura popular*, onde afirma que a “cultura popular é uma forma legítima de trabalho revolucionário na medida em que tem por objetivo acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade” (ESTEVAM Apud FÁVERO, 1983, p.34-35). Ao atribuir um valor revolucionário à cultura popular, destacou que sua finalidade seria aumentar o nível de compreensão da massa, possibilitando uma atuação política dos cidadãos em busca da justiça comum. Aquilo que ele chamou de consciência revolucionária permitiria unir em torno de uma mesma luta, interesses de diferentes grupos sociais.

Por conseguinte, para este intelectual, a obra de arte atuaria no povo como instrumento de emancipação e nesse contexto o termo politização ganhou espaço nos discursos construídos pelos movimentos artísticos da época, pois politizar os setores populacionais era oferecer-lhes consciência política e incitar neles um espírito de coletividade. Assim sendo, a finalidade da cultura popular era unificar os interesses imediatos do trabalhador individual com os da classe operária e nessa mesma dialética unificar as aspirações da classe operária com as de todo o povo (ESTEVAM Apud FÁVERO, 1983, p.40-41).

Martins concebia a arte como um instrumento de transmissão de informações, por este motivo deveria estar a serviço de um projeto político. Embora artistas como Vianinha, João das Neves, Francisco de Assis e Ferreira Gullar fossem contrários a essa ideia, pois apesar de pensarem o teatro como meio de levar consciência, não se limitavam a realizar isso somente no sentido de agitação política. As atividades culturais praticadas durante o período que esteve à frente da organização cepecista foram direta e indiretamente influenciadas por essa concepção. Entre os trabalhos realizados em 1962 e que corroboram com a visão de Martins, em relação à função da arte, podemos citar a Caravana UNE-Volante; a Campanha pela Reforma Universitária, a qual consistiu na apresentação da peça *Auto dos 99%* em faculdades do estado da Guanabara na época da deflagração da greve; e o Esclarecimento Popular, mobilização ocorrida em setembro e outubro no qual o CPC da UNE através de espetáculos,

músicas, livros e debates levou ao povo da Guanabara às teses nacionalistas e democráticas formuladas nos congressos estudantis. O referido momento foi, ainda, marcado pela mobilização da intelectualidade por meio de discussões editadas na Revista *Movimento* e no jornal *O Metropolitano* e pela difusão de centros culturais nos espaços acadêmicos.

Após um ano da instalação da ditadura militar no Brasil, Sebastião Uchoa Leite, ao se referir as opiniões de Martins, revelou que esse intelectual analisou o problema da cultura popular em si mesmo, enquadrando-o em suas limitações históricas e em sua localização existencial, destacando ainda o fato do teórico se prender de maneira obsessiva ao conceito de alienação, o que acabou gerando uma alienação à teoria da arte popular revolucionária. A grande crítica às concepções do cepecista é que o mesmo desconsidera a validade das obras realizadas por artistas populares, por acreditar que o conteúdo destas é alienado.

Quando Carlos Estevam chega à conclusão de que não pode haver cultura popular sem que haja intenções políticas, chega a uma visão, digamos, stalinística, do problema, e a uma visão que apesar de sua coerência formal apresenta um fundo contraditório. A contradição está em que para se fazer uma arte não só para o povo como *a favor do povo* seja preciso negar a validade da arte que vem desse mesmo povo. O que implica em negar que haja nos produtores dessa arte a possibilidade de uma abertura para uma consciência maior de sua própria situação. Também o método de se utilizar das formas artísticas populares para nelas se introduzir um conteúdo politizante, é ainda uma solução contraditória. Se se entende que a *politização* é uma maneira de abrir a consciência popular e dar condições ao povo (no sentido, é óbvio, de classes proletárias) de escolher o seu caminho político, então, aposar-se de suas formas artísticas para lhe oferecer um novo *conteúdo* político será implicitamente uma negação de sua capacidade de arbítrio. A não ser que não haja, como pensamos, uma correlação entre os termos *conscientização* e *politização*, que não se considere esses termos como etapa de um mesmo processo. Mas se esta correlação é admitida, torna-se contraditório oferecer ao povo condições para uma opção política e ao mesmo tempo negar-lhe o arbítrio da criação estética. Deste modo, não se justifica a criação de substitutivos para impor um novo conteúdo (LEITE, 1965, p.278-279).

A intenção do autor em pauta não é negar o aspecto positivo das aspirações da entidade cepecista, porém deseja mostrar as contradições presentes em suas propostas, uma vez que para ele a contradição poderia desaparecer se os artistas proporcionassem ao povo, meios culturais para que os conteúdos de suas produções artísticas se enriquecessem, a partir de uma nova postura da própria população.

No início dos anos de 1980 a historiografia passou a revisar as ações do CPC da UNE à luz do *Manifesto do CPC*, e entre os principais autores estão Heloisa Buarque de Holanda, Marilena Chauí e José Arrabal. Para estes, o artigo publicado por Martins em 1962 na *Revista Movimento* representou um manifesto em defesa da politização da arte. Assim, o documento que era uma redação individual passou a ser compreendido como um texto coletivo representante das teses da entidade, o que acabou por homogeneizar o pensamento cultural dos integrantes cepecistas.

Ao tecer ideias sobre as formas artísticas expostas no *Manifesto*, Holanda assevera que a ação do CPC da UNE ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo se faz paternalista, pois ocorre uma transmissão de valores que não fazem parte da essência da massa popular. O fato de não incluir em sua análise que as teorias presentes neste documento eram exclusivamente de Martins, comungadas por uma parte da entidade e contrariadas por outros integrantes, acaba ocultando a diversidade de ideologias existentes no interior do grupo cepecista. A autora define a organização cepecista por meio do discurso, o que no nosso entender possibilitou um campo frutífero para o surgimento de críticas a um dos pensamentos que existia no interior do grupo.

Ainda sobre o *Manifesto*, Chauí assinala que o mesmo se apresentava como uma declaração de princípios da vanguarda popular revolucionária no campo da cultura e os seus destinatários seriam o intelectual e o artista alienados, uma vez que o texto estaria montado sobre três traços principais: polêmica autojustificadora, caráter missionário do artista popular revolucionário e polêmica estética. Para a autora, as oposições que cercam o texto – arte alienada x arte popular revolucionária – revelam além de um maniqueísmo “um objetivismo artístico que redundava em subjetivismo do criador” (CHAUI, 1983, p.92), fazendo desse artigo exemplo de construção de um imaginário político. A intenção de Martins em mostrar a superioridade da arte popular revolucionária, os deveres do artista e a sua opção em ser povo foram definidos como uma estratégia de construir a única imagem que interessava: o heroísmo do CPC. Ao privilegiar esse artigo, Chauí contribuiu para uma reflexão sobre uma das visões presentes no interior do grupo cepecista, embora tenha tratado o texto como um manifesto, favorecendo uma compreensão homogênea da entidade.

Entre as publicações que procurou analisar as práticas cepecistas sem conferir ao *Manifesto* a fonte de maior relevância podemos citar o livro de Berlinck. Nela o pesquisador elaborou um capítulo em que apresenta uma síntese do livro *A Questão da Cultura Popular* e chega a revelar que as atividades da organização cepecista eram elaboradas a partir de algumas fundamentações teórico-metodológicas e sua escolha pela obra de Martins ocorreu “devido à sua originalidade e o seu caráter polêmico. Estavam é, ao meu ver, o grande teórico da questão” (1984, p.43). Consideramos seu trabalho de extrema importância por expor um CPC além das concepções presentes no *Manifesto* e por indicar a existência de divergências ideológicas em suas ações.

Carlos Estevam Martins, em seus textos e depoimentos, salientou por várias vezes a importância do conteúdo, chegando a revelar que a filosofia dominante no CPC era que a forma não interessava enquanto expressão do artista, mas enquanto possibilidade de comunicação efetiva com o público ao qual se dirigia. Como não considerava exigências em termos de criação estética, o que se esperava dos artistas, na sua concepção, era a criação artística como meio de comunicação e politização, o “que lhe importa é dizer e expressar, não importa como” (ARRABAL, 1983, p.132). Por isso uma das maiores críticas dirigidas à entidade foi à ênfase ao conteúdo da obra artística. É preciso enfatizar que a ideia de arte popular revolucionária, era uma das várias abordagens sobre cultura popular existente no interior da entidade cepecista, como nos revelou João das Neves:

É importante que se desfaça um grande equívoco. Normalmente, as pessoas avaliam o CPC a partir de um documento escrito por Carlos Estevam Martins, em que ele coloca a sua posição e a da corrente que ele liderava, no que diz respeito à arte popular revolucionária etc. Ora, esse documento era para discussão interna e nunca pretendeu ser um manifesto do CPC. Mas, como a maioria dos documentos foram queimados, os ‘pesquisadores’ passaram a tirar ilações apenas dali. Veja bem: eu, particularmente, sempre achei meio furada aquela visão de arte popular. Quer dizer, era a visão de um homem profundamente inteligente, mas um intelectual de gabinete, que via as coisas de fora para dentro, sem mergulhar nos acontecimentos, sem tirar deduções mais ricas e mais profundas (BARCELLOS, 1994, pp.262-263).

O depoimento do artista Neves é um dos vários que se encontram na obra de Jalusa Barcellos, publicada em 1994, e que procurou dar vozes aos sujeitos ligados direta e indiretamente à entidade cepecista. Neste livro é possível conhecer as teorias e ações do Centro Popular de Cultura através da memória de seus integrantes e por essa razão também avaliamos a leitura como obrigatória para os investigadores do assunto.

Ao expressar que fora da arte política não há arte popular, Martins marcou os debates em torno da linguagem artística processado no início da década de 1960. Em síntese o trabalho que o intelectual militante precisaria realizar era levar informações, gerar

conscientização e posicionamentos transformadores em grupos sociais considerados alienados, pela ausência de conhecimentos críticos, e ao mesmo tempo incapazes de se auto-rebelar. Por isso a forma era popular, mas a mensagem era dos intelectuais engajados na luta pela politização, teoria que mais se aproxima de um projeto de reforma e não de uma revolução.

Por mais que suas teses sejam polêmicas para os que se debruçam em analisar a arte do povo é fundamental destacar que esse discurso só pode ser compreendido à luz do contexto político da época, marcado por intensas reivindicações sociais e renovação da linguagem teatral. Acreditamos que a compreensão do passado deve ser realizada a partir das diversas fontes e de uma conexão entre elas, deste modo, qualquer tentativa de estudo sobre a entidade cepecista que não leve em consideração sua heterogeneidade ideológica bem como suas ações torna-se superficial e tendencioso.

As teses de Carlos Estevam Martins, analisadas neste trabalho, foram construídas a partir dos estudos que se processavam no interior do ISEB, dos discursos provenientes da militância de esquerda e da renovação da expressão teatral que marcaram o período de governo dos presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart. Além da formação acadêmica e das experiências em militância estudantil, esse intelectual circulava em espaços científicos e culturais o que, em nossa visão, acabou por influenciar sua postura diante daquele contexto histórico. Apesar do conceito de arte popular revolucionária ser considerado, por muitos pesquisadores, como dogmático não podemos desconsiderar que este introduziu novos elementos de discussão e suscitou profundas abordagens científicas, o que já pode ser considerado algo de grande importância.

Referências Bibliográficas

ARRABAL, José. *O CPC da UNE (notas sem nostalgia)*. In: ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves de. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

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

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

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

ESTEVAM, Carlos. *Teatro popular. O Metropolitano*, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 19 Mar. 1961, p.3.

ESTEVAM, Carlos. *Teatro popular depois de um bilhete. O Metropolitano*, Rio de Janeiro: Órgão da União Metropolitana dos Estudantes, 12 Mar. 1961, p.3.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Cultura popular: esboço de uma resenha crítica*. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano 1, n.4, p.269-289, Set. 1965.

MARTINI, Renato Ramos. *Os intelectuais do ISEB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta*. *Aurora*. Marília-São Paulo, Ano III, n.5, p.56-67, Dez. 2009. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/MARTINI.pdf>>. Acesso em 27 Jul. 2011.

MARTINS, Carlos Estevam. *Entrevista concedida a Angélica Muller e a Ana Paula Goulart. Projeto Memória do Movimento Estudantil*, 13 Jun. 2005. Disponível em: <<http://www.mme.org.br>>. Acesso em: 27 Jun. 2011.

MARTINS, Carlos Estevam. *História do CPC (depoimento)*. *Arte em Revista*, 2.ed., São Paulo: Kairós, n.3, p.77-82, 1980.

MARTINS, Carlos Estevam. *Por uma arte popular revolucionária*. *Movimento*, Rio de Janeiro, n°2, Encarte 1, Maio, p.121-144, 1962.

¹ Mestre em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná; Professora da Rede Particular de Ensino; Professora Colaboradora da Faculdade Estadual de Ciências Econômicas de Apucarana.

² Ver BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

³ Instituto Superior de Estudos Brasileiros, vinculado ao ministério da Educação, formado por sociólogos, cientistas políticos, economistas e filósofos que debatiam questões acerca dos rumos a serem tomados para o desenvolvimento nacional. Funcionava como uma agência de pesquisas, financiadas por fundos federais e formada por profissionais progressistas, que ofereciam cursos, publicavam livros e desenvolviam teses. Iniciou suas atividades em 1955, por meio do Decreto nº 37.608 durante o governo de Café Filho, e foi fechado em 1964 com o golpe militar.

⁴ Foi durante os ensaios e a encenação da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* de Oduvaldo Vianna Filho que a ideia de se criar uma experiência cultural voltada à politização das grandes massas foi ganhando força. Ver VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: Teatro-Televisão-Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.174.

⁵ O artigo original, redigido por Carlos Estevam Martins, foi publicado na revista *Movimento*, Rio de Janeiro, n°2, Encarte 1, maio, 1962, com o título *Por uma arte popular revolucionária*. O texto está transcrito nas seguintes obras: OSMAR, Fávero (org.). *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Edições Graall, 1983. HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.