



ALICERCES POLIFÔNICOS: um diálogo entre Bakhtin e o CPC

CARLUCE COUTO

Desenvolve pesquisa no Mestrado em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, sob orientação do Prof. Dr. Gil Vicente Tavares; é bolsista da FAPESB. Possui graduação em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, pela UFBA (2018), e é bacharel em Direito pela Universidade Católica de Salvador – UCSAL (2011).

RESUMO

Este artigo considera que o Centro Popular de Cultura (CPC) foi um movimento cultural cujas bases estruturantes eram alicerçadas pela *polifonia*, no sentido estabelecido pela obra de Mikhail Bakhtin. Isso decorreu, principalmente, da coesão e colisão entre diversas vozes sociais, que colaboraram para construir um discurso artístico que refletisse objetivamente as condições sociais e históricas da época, o que culminou em uma vasta gama de expressões artísticas, evidenciando a notável diversidade de linguagens presentes em suas obras.

PALAVRAS-CHAVE:

Centro Popular de Cultura. Polifonia. Bakhtin. Teatro político.

POLYPHONIC UNDERPINNINGS: a dialogue between Bakhtin and the CPC

ABSTRACT

This article aims to demonstrate that the Centro Popular de Cultura (CPC) was a cultural movement whose structuring bases were grounded in polyphony (in the sense established by Mikhail Bakhtin's work). This stems mainly from the cohesion and collision of diverse social voices, which collaborated to build an artistic discourse that objectively reflected the social and historical conditions of the time, which culminated in a wide range of artistic expressions, evidencing the remarkable diversity of languages present in their works.

KEYWORDS:

Popular Culture Center. Polyphony. Bakhtin. Political theater.



INTRODUÇÃO

Em dezembro de 1961, era criado um movimento artístico-cultural composto por jovens artistas e estudantes de áreas diversas, tendo à frente o dramaturgo e ator Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), o sociólogo Carlos Estevam Martins e o cineasta Leon Hirszman: o Centro Popular de Cultura (CPC).

Logo após a sua formação, o CPC vai se vincular à União Nacional dos Estudantes (UNE), constituindo-se como uma entidade autônoma. E, através das caravanas da UNE-Volante, que percorreram quase todas as capitais do Brasil discutindo reformas universitárias e de base, o CPC vai propagar seus ideais e criar as condições para a formação de novos Centros Populares de Cultura.

Quando Aldo Arantes, aluno da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro e membro da Juventude Universitária Católica (JUC) – que viria a ser um dos alicerces da Ação Popular (AP) –, foi eleito presidente da UNE, com ostensivo apoio do Partido Comunista, abriram possibilidades objetivas de ampliação do movimento estudantil em todo o território nacional. Estando na ordem do dia a discussão da reforma universitária, a direção da entidade, tocada pelo entusiasmo do seu novo presidente, decide ir debatê-la em toda a parte, diretamente com as bases, constituídas pelos diretórios acadêmicos estaduais. Foi o que se chamou de UNE Volante, tendo premissa básica a tese de que a reforma universitária passava necessariamente pela reforma das instituições nacionais como um todo. [...] O objetivo básico do CPC era agitar a massa universitária e conscientizá-la dos grandes desafios que tinha diante de si para acordar a nação (SILVEIRA. *In*: BARCELLOS, 1994, p. 8)

O desejo norteador do Centro Popular de Cultura era o de fazer um teatro eminentemente popular, tendo em vista que o público majoritário ainda era constituído por uma classe social e economicamente privilegiada. Embora o Teatro de Arena também tenha surgido com a intenção original de promover um teatro popular, o público que frequentava os seus espetáculos continuava sendo predominantemente composto por jovens universitários. A classe popular à qual os espetáculos, em tese, eram destinados, não estava acostumada àquela linguagem, nem a sair de suas casas



para frequentar teatros. Na visão de Vianinha, um membro dissidente do grupo, o Arena deveria mudar o seu modelo de administração e aproximar-se das camadas populares da sociedade.



IMAGEM 1

Estudantes, nos preparativos para a caravana da UNE-Volante. Foto disponível no site: <https://vermelho.org.br/2015/06/03/do-centro-popular-de-cultura-ao-cuca-da-une-uma-longa-trajetoria/>.

Os desentendimentos entre o diretor do Arena, Zé Renato, e Vianinha desempenharam um papel determinante na saída deste último e, conseqüentemente, na formação do Centro Popular de Cultura.



Para o Arena (tal como concebia o Vianinha, em 1962), viver verdadeiramente o teatro era constituir de dentro dele, ensaiando uma dramaturgia brasileira, procurando incorporar o patrimônio artístico e cultural brasileiro, uma dramaturgia que tinha a sua espinha dorsal na política, para tornar 'revelado' o teatro ao povo, que dele se aproximaria para refletir com ele sobre a realidade candentemente contemporânea; para Vianinha, esse era um esforço inócuo. As limitações do mercado, o tipo de público que consumia teatro, as possibilidades de criação que um meio social acanhado proporcionava, o desamparo oficial do teatro, fizeram do Arena um teatro meramente 'inconformado'. Nas condições do caso brasileiro, a conquista de um teatro nacional estaria imbricada no político, na medida em que só a luta política poderia implantar os fatores favoráveis ao seu surto. O teatro tinha de servir à luta do povo, como instrumento de sua conscientização e meio de sua organização (BERLINCK, 1984, p. 21).

Em sua breve existência, que foi interrompida pelo golpe militar de 1964, o Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro publicou diversas revistas e livros, produziu dois discos, realizou um documentário e um longa-metragem, produziu vários festivais de cultura popular e de Música Popular Brasileira (MPB) e criou e produziu dezenas de peças que foram apresentadas em sindicatos, assembleias estudantis, comícios políticos, nas ruas, ou seja, em qualquer ambiente capaz de reunir espectadores.

O Centro Popular de Cultura da Bahia, tema da minha pesquisa de mestrado ainda em andamento, também teve uma existência profícua. Composto igualmente por pessoas de áreas diversificadas, o CPC baiano encenou peças que iriam lotar a Concha Acústica do Teatro Castro Alves – *como Bumba meu boi*, com texto de Capinan e música de Tom Zé; realizaram um filme para *Rebelião em Novo Sol*, feito por Orlando Sena, Geraldo Sarno e Valdemar Lima; também fizeram uma campanha de alfabetização no interior do Estado e o próprio Paulo Freire veio à Bahia para ministrar seu curso de preparação para os educadores.

Os CPCs eram estruturados através de vários departamentos: teatro, cinema, música, artes plásticas, literatura e alfabetização para adultos. Essa junção de indivíduos provenientes das mais diversas áreas trabalhando com o mesmo objetivo – o de constituir uma cultura nacional e



popular voltada para o “povo” –¹ é o que fundamenta e dá suporte às suas atividades, ou seja, é um atributo estruturante do próprio Centro Popular de Cultura. Por esse motivo, denominei tais entrelaçamentos de “alicerces polifônicos”.

DIALOGANDO COM BAKHTIN

No sentido do discurso musical, polifonia quer dizer muitos sons sendo executados simultaneamente. Esse conceito, entretanto, foi assimilado por outras áreas do conhecimento e, dessa forma, não está mais relacionado exclusivamente à sonoridade, já que também foi apreendido como manifestação de opinião (MALETTA *apud* GARCIA, 2017).

Segundo o filósofo russo Mikhail Bakhtin, os críticos da obra literária de Dostoiévski não teriam sido capazes de enxergar aquilo que realmente poderia distingui-la e que seria a sua grande contribuição para a arte do romance e para a teoria da linguagem: a polifonia, nome que tomou emprestado da música para nomear a inovação na relação autor/herói presente na obra de Dostoiévski (FARACO *apud* MARCUZZO, 2008)

Dessa forma, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin vai desenvolver o conceito de polifonia na literatura, mais particularmente na obra do romancista russo. Ele vai dividir a prosa romanesca em duas modalidades: a monológica e a polifônica. Enquanto, na primeira categoria, o romance se apresenta associado aos conceitos de monologismo, autoritarismo e acabamento, na última, observam-se as seguintes características: realidade em formação; inconclusibilidade; não acabamento; dialogismo; e polifonia (BEZERRA, 2005).

O romance monológico conserva verdades inquestionáveis veiculadas a um discurso (autoritarismo); e um apagamento dos universos individuais das personagens, subordinando-o ao pensamento do autor (acabamento). “Segundo Bakhtin, no monologismo o autor concentra em si todo o processo de criação, é o único centro de irradiação da consciência, das vozes, imagens e

¹ Dado que o termo “povo” pode suscitar diversas interpretações, apresento aqui o conceito empregado pelo intelectual comunista Nelson Werneck Sodré, amplamente compartilhado pela esquerda progressista da época, em seu livro *Quem é povo no Brasil?* Segundo ele, “povo” seria “o conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário em que vive” (Sodré, 2019, p. 48).



pontos de vista do romance” (BEZERRA, 2005, p. 192). Na polifonia, entretanto, as personagens estão em constante evolução.

A polifonia pode ser entendida como “a multiplicidade de vozes equipolentes, as quais expressam diferentes pontos de vista acerca de um mesmo assunto” (BAKHTIN, *apud* MARCUZZO, 2008, p. 6). Dessa forma, a polifonia pode ser entendida como:

Um termo emprestado da música e que se refere aos discursos que incorporam dialogicamente muitos pontos de vistas diferentes, apropriando-se deles. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Em outros termos, a polifonia refere-se à qualidade de um discurso incorporar e estar tecido pelos discursos – ou pelas vozes – de outros, apropriando-se deles de forma a criar, então, um discurso polifônico (MALETTA, 2005, p. 46-47).

O dialogismo e a polifonia estão ligados a um universo extenso e plural, bem como ao grande número de personagens habitando universos diferentes e dispondo, portanto, de múltiplas vozes no âmbito material, ou seja, retiradas da vida social, cultural e ideológica.

Bakhtin, portanto, não formula suas ideias sobre monologismo, dialogismo e polifonia como conceitos abstratos sem ligação com contextos histórico-sociais e ideológicos. Na visão desse autor, Dostoiévski não encontrou a multiplicidade de planos “no espírito, mas no universo social objetivo” que, sendo inconcluso e não acabado, está sujeito a novas mudanças e, dessa forma, as personagens serão representadas em um processo de evolução.

Aplica ao processo de construção do romance monológico o conceito de reificação, usado por Marx para analisar, no sistema de produção capitalista, a relação entre a produção da mercadoria e seu produtor, no qual a produção submete de fora o homem a uma metamorfose que o reduz a coisa, a objeto do processo, a mero reproduzidor de papéis. Para Bakhtin, a reificação do homem surge com a sociedade de classes e chega no limite com o capitalismo. É levada a efeito por forças externas ao indivíduo, que agem sobre ele de fora e de dentro, sujeitando-o às mais variadas formas de violência – econômica, política e ideológica; essa violência só



pode ser enfrentada por outras formas de violência, inclusive a violência revolucionária, e o objetivo de tudo isso é o indivíduo.

Mas, se por um lado, o capitalismo reduz os indivíduos à condição de objetos, por outro também provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução. E Bakhtin afirma que o romance polifônico só pôde realizar-se na era capitalista, e justamente na Rússia, onde uma diversidade de universos e grupos sociais nitidamente individualizados e conflituosos havia rompido o equilíbrio ideológico, criando as premissas objetivas dos múltiplos planos e as múltiplas vozes da existência, indicando que a essência conflituosa da vida social em formação não cabia nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa e requeria outro método de representação. Estavam criadas as condições objetivas para o surgimento do romance polifônico. E ele reitera o caráter objetivo da multiplicidade de planos 'no espírito, mas no universo social objetivo' onde 'as relações contraditórias entre eles não são um caminho ascendente ou descendente do indivíduo, mas um estado da sociedade', e a 'multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social eram dados como fato objetivo da época' (BEZERRA, 2005, p. 192 e 193).

POLIFONIA CEPECISTA

No começo dos anos 60, o Teatro Arena (sediado em São Paulo), fez uma temporada de um ano e meio no Rio de Janeiro, onde apresentaram as peças *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*. Após o término da temporada, os dramaturgos Vianinha e Chico de Assis tomaram a decisão de permanecer no Rio de Janeiro. Segundo Vera Gertel, atriz do Teatro de Arena:



O Rio na época era muito mais ainda a capital cultural. Então, nós viajamos muito pelo Brasil inteiro. Aqui no Rio, começou a haver uma procura de gente que fazia cinema, que começou a se vincular, gente também ligada ao Partido [Comunista Brasileiro], gente de jornal. Aqui a efervescência política e cultural na época era maior do que em São Paulo. [...] A efervescência era geral no país. A gente ia discutir as reformas de base, tinha-se a impressão de que o país ia mudar, as reformas iam ser feitas. Enfim, a vida era muito diferente: você não tinha carro, indústria automobilística [e sociedade de consumo desenvolvida]. A criatividade era muito grande. [...] Terminada essa temporada de um ano e meio, o Arena volta para São Paulo. Mas o Vianna e o Chico de Assis resolvem ficar no Rio, para fundar o CPC (RIDENTI, 2000, p. 106).

Vianinha havia acabado de escrever a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgard*, em que utilizava uma abordagem direta, apoiando-se em cartazes, slides e números musicais para facilitar a compreensão dos conceitos marxistas pelo público, antecipando um formato de apresentação que seria adotado posteriormente pelo Centro Popular de Cultura.

Após o sucesso da peça, várias pessoas identificadas com o grupo que a encenou se aproximaram. Após o término da temporada, Carlos Estevam Martins, Vianinha e Leon Hirszman procuraram os membros da diretoria da União Nacional dos Estudantes (UNE) e sugeriram a realização de um curso de História da Filosofia² no auditório da entidade para dar continuidade à experiência iniciada com *A mais-valia*. A proposta do curso foi aprovada e acabou atraindo cerca de 800 alunos.

A partir da diversidade desse público que frequentava as sessões da peça e, posteriormente, o curso, surgiu a ideia de criar um projeto de arte popular que englobasse várias áreas, como teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas. Assim, Carlos Estevam, Vianinha e Leon Hirszman começaram a estabelecer contatos para a fundação do Centro Popular de Cultura com o apoio da UNE, que disponibilizou uma sala e permitiu o uso de seu auditório para as atividades da nova entidade. De acordo com Carlos Estevam Martins, a ideia de criar o CPC surgiu:

[...] de uma reflexão sobre a **heterogeneidade artística e cultural** daquelas pessoas que frequentavam *A mais-valia* e que, depois, passaram a fazer o curso de filosofia. Foi feita a seguinte constatação: aqui tem gente de artes plásticas,

² Ministrado pelo filósofo José Américo Peçanha.



de música, de cinema, de teatro... gente que quer fazer tudo isso. Então nós temos que manter essas pessoas unidas e criar condições de esse pessoal poder produzir. [...] Já que há uma situação de heterogeneidade, vamos fazer um negócio multidisciplinar com as várias artes possíveis e, ao mesmo tempo, vamos dizer que isso é um centro popular de cultura, de cultura para o povo. Então combinavam-se as duas coisas: o objetivo inicial deles, que era ir buscar plateias populares, e a possibilidade de chegar às classes populares através de vários instrumentos, que seriam o cinema, a música, as artes plásticas etc. (BARCELLOS, 1994, p. 77-78, grifo nosso).

Devido ao seu envolvimento em múltiplas áreas artísticas, o CPC optou por se organizar por meio de departamentos. Inicialmente, foram criados os departamentos de teatro e cinema. Com o tempo, o departamento de teatro se desdobrou em dois setores: teatro convencional e teatro de rua. Posteriormente, surgiram os departamentos de música, arquitetura, artes plásticas, administração, literatura e alfabetização de adultos e, após a realização da primeira edição da UNE-Volante, foi instituído o departamento de Relações (cuja função era estabelecer e manter uma comunicação sistemática e contínua com diferentes Centros Populares de Cultura) e a PRODAC (responsável pela distribuição dos livros e discos produzidos pelo CPC). A PRODAC estabeleceu uma rede de correspondentes em diversas cidades do Brasil. Estes correspondentes, em sua maioria estudantes universitários, faziam uso dos recursos locais para comercializar as publicações do CPC e, posteriormente, de outras editoras com as quais o CPC mantinha acordos de distribuição, como a Civilização Brasileira, a Universitária e a Fulgor.

Como resultado dessa heterogeneidade, variadas formas de expressão artística, além das campanhas de alfabetização foram realizadas. Afora a produção e montagem de espetáculos teatrais (*Os Azeredos mais os Benevides; Brasil – versão brasileira; O auto dos 99%; A mais valia vai acabar, Seu Edgar; O filho da besta torta do Pajeú; Mistério do Saci ;Triste história do candidato cordato; Miséria ao alcance de todos; O auto do tutu tá no fim; e Auto dos Cassetetes*, entre outros), ainda constam como produções do CPC da UNE a realização do filme em longa-metragem *Cinco vezes favela*, com direção de Leon Hirszman, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e Joaquim Pedro, distribuído em todo o Brasil; a gravação e a distribuição dos discos *O povo canta* e *Cantigas de eleição*; a publicação de vários volumes da coleção de livros *Cadernos do Povo Brasileiro*; a publicação de revistas de cordel, entre outros.



À semelhança do CPC do Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura da Bahia também possuía uma estrutura organizacional dividida em departamentos, a saber: teatro; educação; música; textos e publicações; arquitetura; cinema; artes plásticas; e PRODAC. Como resultado, o CPC baiano desenvolveu uma intensa atividade criativa nestas áreas.

Dentre as realizações do departamento de textos e publicações, incluem-se:³ *Arroz, feijão e simpatia; Invasão de Amaralina; Auto dos 400 sem-terra; Episódio da Samba; Conferência do Petróleo; Cuba; Textos fantoches; Canções para peças; Jogralesca; Desventura de um operário; Desventura de um jornalista; Canção de Arquitetura; e Bumba-meu boi*. Esta última, que figura entre as produções mais influentes do CPC da Bahia, é uma peça que aborda a temática da colonização econômica e cultural, resultante da união entre a poesia de Capinan e a música de Tom Zé.



IMAGEM 2

Cartaz do filme *Cinco Vezes Favela*, disponível no site: <https://horadopovo.com.br/augusto-buonicore-centro-popular-de-cultura-da-une-critica-a-uma-critica-2/>.

Bumba-meu-boi também foi um sucesso incrível. A gente viajava... Não [apresentamos] só na Concha, como fizemos também na Escola de Teatro, nas praças públicas... No interior, a gente chegou a fazer em Sergipe, me lembro muito bem desse momento (CAPINAN, 2023).⁴

³ Informações retiradas da edição de 2011 de *Bumba-meu-boi*.

⁴ Entrevista concedida à autora.



IMAGEM 3

O poeta José Carlos Capinan em apresentação no CPC baiano (1964). Acervo pessoal de Capinan. Retirado do site: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/02/quem-e-o-poeta-baiano-jose-carlos-capinan-que-aparece-na-capa-do-album-tropicalia.shtml>>.

No que diz respeito ao setor de música, diversas composições foram produzidas. Essas canções, geralmente concebidas para acompanhar as peças (tal qual no caso de *Bumba-meu-boi*), também poderiam ser criadas com outros propósitos, como o apoio de movimentos grevistas, por exemplo.

Capinam, Emanuel Araújo, Geraldo Fidélis Sarno, eu e muitos amigos fazíamos uma pluralidade de tarefas: cantávamos nas escolas, nos sindicatos, nas festas da cidade de Salvador. Lembro-me que numa greve dos bancários, moramos no sindicato da classe por três semanas. Para motivar a vigília da paralisação, compusemos músicas com as reivindicações; eram cantadas nas passeatas. Fazíamos *shows* diários, à tarde e à noite. Com bonecos de Emanuel Araújo, Fidélis Sarno e Capinam escreveram uma peça de teatro de títeres que, musicada por mim, representávamos no sindicato e em qualquer lugar que o movimento atuasse. Algumas dessas canções fizeram parte, em 1965, do meu primeiro compacto pela RCA e do elepê de estreia, *Grande Liquidação*, de 68 (ZÉ, 2003, p. 49).



Também é válido destacar o filme feito para *Rebelião em novo Sol*.⁵ Antes da representação do espetáculo, era exibido um documentário de aproximadamente trinta minutos sobre as Ligas Camponesas. Durante a apresentação da peça em si, pequenas cenas, conhecidas como *inserts*, eram projetadas no telão localizado atrás do palco. Havia um momento em que o vídeo mostrava um homem disparando uma espingarda contra o personagem camponês que estava em cena, por exemplo. Era um espetáculo multimídia, portanto, antes mesmo de o termo ser criado. Infelizmente, não há registro desse filme, pois, como explica o cineasta Orlando Senna:⁶



IMAGEM 4

Capa do primeiro compacto *São Benedito* (1965), de Tom Zé (1968). Ele diz que algumas músicas compostas para o CPC da Bahia fizeram parte deste disco. Retirado do site <https://www.discogs.com/pt_BR/release/4612047-Tom-Z%C3%A9-S%C3%A3o-Benedito-Maria-Col%C3%A9gio-Da-Bahia/image/SW1hZ2U6MjQ0NDkxNDk=>>.

Como tínhamos pouco tempo para entregar a encomenda ao Chico de Assis (no CPC tudo era feito com muita rapidez) e aconselhados por Roberto Pires, filmamos em película reversível, que grava diretamente em positivo (não passa pelo negativo e é uma cópia só). Sob a orientação de Roberto revelamos o filme lá mesmo em Salvador, outra proeza tecnológica na província. Depois, com calma, poderíamos fazer um contratipo, um negativo, para perenizar a obra. *Rebelião em Novo Sol* foi o espetáculo de maior público e de maior impacto nos dois anos e meio de existência do CPC da Bahia. Glauber ficou tão tocado com o documentário que abria o espetáculo que diria sobre ele, tempos depois, em seu livro *Revolução do Cinema Novo*: montado em estilo eisensteniano-vertoviano, o filme influenciaria a epicidade de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. [...] Em um dos interrogatórios, o tenente exibiu na parede a cena de *Rebelião em Novo Sol* em que eu atirava com um rifle, como prova irrefutável da minha atividade subversiva. Em seguida tirou do projetor a cópia única do documentário que eu fizera com Geraldo Sarno e começou a destruir o filme, partia a película e jogava os pedaços no lixo, o que nós estamos fazendo é jogar seus filmes e vocês todos no lixo da História e depois vamos jogar o lixo

⁵ Adaptação da peça *Mutirão em Novo Sol*, escrita por Nelson Xavier e Augusto Boal.

⁶ Ex-integrante do CPC baiano, participava do departamento de cinema.



no incinerador. Eu disse que ele estava destruindo uma obra de arte e isso era crime, que ele estava cometendo um crime. O tenente ficou vermelho de raiva, desfez o rolo do filme, partiu-o em grandes pedaços e jogou tudo no lixo enquanto gritava que o criminoso era eu, que tinha tentado vender a Pátria aos soviéticos, que recebia dinheiro de Moscou para subverter a ordem e enganar o povo. Eu insisti: destruir livros, pinturas e filmes é crime contra a humanidade e a inteligência. Ele ficou calado um tempo, me fixando, controlando-se, e me mandou sair. Eu tinha perdido um pedaço de mim, doía muito, Rebelião em Novo Sol não existia mais (LEAL, 2008, p. 129 e 130).



IMAGEM 5

O cineasta Orlando Senna e a atriz e cineasta Conceição Senna, em Salvador (1962). Ambos participaram do CPC baiano. Arquivo pessoal de Orlando Senna, retirado do livro: LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (autoria da fotografia desconhecida)

Miliandre Garcia faz um paralelo entre música popular brasileira (MPB) e teatro engajado como resultado da polifonia, para compreender o teatro como expressão artística que dialoga com outras linguagens. A autora sustenta que, nesse processo de interação entre linguagens distintas, especialmente no contexto do papel da canção popular da cena cultural brasileira, emergem grupos teatrais como o Teatro de Arena, o CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes), o Teatro Opinião, o Teatro Oficina, entre outras experiências (GARCIA, 2017).



Garcia explica que a aproximação do teatro com a canção popular é uma tendência do teatro engajado e que disso resultou a renovação da cena brasileira e a ampliação do público. Segundo a autora, canção e teatro estavam entrelaçados e influenciavam-se mutuamente, o que resultaria em um discurso polifônico caracterizado por afinidades eletivas⁷ (GARCIA, 2017). Tal aproximação entre linguagens não foi exclusividade do teatro nem da música, mas diz respeito a toda e qualquer expressão artística.

A VONTADE DO ACONTECIMENTO

No sentido tradicional, polifonia refere-se a múltiplos sons e diversas vozes. Quando aplicado ao campo musical, passou a descrever a execução literal de vários sons ao mesmo tempo. No entanto, essa ideia foi incorporada por diferentes áreas do conhecimento e, a partir desse momento, deixou de estar restrita apenas ao contexto sonoro. Ela também passou a ser entendida como uma expressão de opiniões e visões (MALETTA, 2005).

Ao ser incorporado por diferentes campos acadêmicos, o conceito de polifonia foi amplamente explorado. Na literatura, figuras como Mikhail Bakhtin contribuíram para isso, e na linguística, autores como Osvaldo Ducrot e Eddy Roulet foram influenciados por essa abordagem. Quando Bakhtin aplicou a noção de polifonia à obra de Dostoiévski, ele se aproximou da definição musical ao descrevê-la como “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN *apud* MALETTA, 2005, p. 46).

Mesmo com as várias interpretações distintas, a ideia de diversidade é uma constante em todas as abordagens sobre polifonia.

[...] é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de

⁷ Partindo da concepção de Max Weber, Michael Löwy resumiu a afinidade eletiva como sendo “o processo pelo qual duas formas culturais – religiosas, intelectuais, políticas e econômicas – entram, a partir de determinadas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentidos, em uma relação de atração e influências recíprocas, escolha mútua, convergência ativa e reforço mútuo” (LOWY *apud* GARCIA, 2017, p. 269).



combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN *apud* MARCUZZO, 2008, p. 7).

O Centro Popular de Cultura da UNE surgiu como uma reação ao Arena, pois, na visão do grupo, o Teatro de Arena era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês. Para Vianinha, o Arena contentou-se com a produção de cultura popular, mas não assumiu a responsabilidade de divulgação e de massificação. Dessa forma, o Arena criou um teatro que denunciava os vícios do capitalismo, mas que não denunciava o capitalismo propriamente dito (VIANNA FILHO. *In*: PEIXOTO, 1983).

O grupo, além de promover espetáculos fora dos teatros ditos convencionais, apresentando-se em praças públicas, nas ruas, em sindicatos, em feiras etc., ou seja, indo ao encontro da classe trabalhadora, tinha todo um trabalho de pesquisa teórica que instruía os seus integrantes. Além disso, existia um cuidado no sentido de apresentar uma dramaturgia que estivesse diretamente ligada ao objetivo do movimento, qual seja, uma dramaturgia em que o homem e a mulher comuns se vissem representados; uma dramaturgia nacional e popular.

A direção do CPC e a maioria de seus membros originavam-se de uma formação educacional marcada pelo pensamento marxista e, desta forma, empregavam o materialismo histórico-dialético como ferramenta de análise da sociedade.

O materialismo histórico-dialético é um método que busca entender e guiar a ação na realidade, reconhecendo que os seres humanos existem dentro de um contexto histórico e são influenciados pelas relações materiais presentes na sociedade. Nessa abordagem, o desenvolvimento do indivíduo e suas conexões são moldados pelas circunstâncias materiais nas quais ele vive. Até mesmo as emoções e pensamentos mais profundos são forjados através das interações tangíveis entre o indivíduo e o mundo ao seu redor. Nesse sentido, a matéria precede a ideia. Como disse Marx e Engels, “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (Marx; Engels, 1979, p. 37).

Bakhtin, por sua vez, enfatiza que a linguagem é impregnada pelas condições sociais e históricas. As vozes e perspectivas presentes em uma obra refletem as posições e as relações sociais que permeiam seu contexto. De maneira análoga, o materialismo histórico de Marx destaca a



relevância das condições históricas e sociais. Este analisa como as forças produtivas, as relações de produção e as contradições de classe guiam a evolução das sociedades ao longo do tempo.

A noção de polifonia implica que as interações entre vozes e perspectivas podem gerar transformações e modificações nas formas de comunicação e cultura. A diversidade de vozes proporciona espaço para novas modalidades de expressão e significado. Paralelamente, o materialismo histórico-dialético ressalta que as contradições e os conflitos sociais intrínsecos ao sistema capitalista impulsionam mudanças revolucionárias. A luta de classes e as contradições entre as forças produtivas e as relações de produção engendram transformações nas estruturas sociais.

Utilizando-se de uma estrutura que permite a expressão de múltiplas vozes dispostas nos chamados “departamentos”, culminando em uma vasta produção artística que abrange uma variedade de linguagens, e com o desejo de compreender a realidade brasileira para transformá-la, podemos concluir que os Centros Populares de Cultura são inerentemente polifônicos.

Realizar um trabalho artístico, por si só, exige um trabalho maciço geralmente feito a várias mãos. Planejar uma revolução cultural demandou dos membros do CPC um esforço que, na minha opinião, foi ainda mais desafiador. Para aspirações tão atrevidas, o CPC contou com a heterogeneidade de seus integrantes, bem como com a utilização de diversas linguagens. Na base das manifestações políticas e artísticas do CPC, portanto, vigorou um encadeamento de vozes polifônicas a fim de transformar o modo como se fazia teatro à época e visando à criação de “um teatro otimista, direto, violento, satírico e revoltado, como precisa ser o povo brasileiro” (VIANNA FILHO. *In*: PEIXOTO, 1983, p. 95).

REFERÊNCIAS

- » BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- » BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.



- » BEZERRA, Paulo. *Polifonia*. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. P. 191-200.
- » CAPINAN, José Carlos; ZÉ, Tom. *Bumba-meu-boi*. [s.l.]. Quality Cultural/Grupo Aldeia e Idea Design, 2011.
- » GARCIA, Miliandre. Entre o palco e a canção: Afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 264–283, 2017. DOI: 10.24978/mod.v1i3.892. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662233>>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- » LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- » MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.
- » MARCUZZO, Patrícia. *Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin*. Cadernos do IL, [S. l.], v. 1, n. 36, p. 2–10, 2008. DOI: 10.22456/2236-6385.18908. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/18908>>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- » MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã: crítica da mais recente Filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845–1846)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- » PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- » RIDENTI, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- » SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é povo no Brasil?* Marília: Lutas Anticapital, 2019.