

IARA CÁSSIA DE CASTRO

**RASGA CORAÇÃO:
TEATRO E MILITÂNCIA POLÍTICA EM DISCUSSÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL

2017

Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa

T

C355r Castro, Iara Cassia de, 1989-
2017 Rasga coração : teatro e militância política em discussão /
Iara Cassia de Castro. – Viçosa, MG, 2017.
ix, 98f. ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Joelma Santana Siqueira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.87-91.

1. Teatro - Aspectos políticos. 2. Vianna Filho, Oduvaldo,
1936-1974. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de
Letras. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Título.

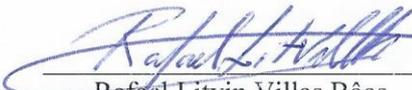
CDD 22 ed. 792

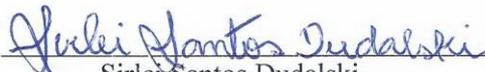
IARA CÁSSIA DE CASTRO

**RASGA CORAÇÃO:
TEATRO E MILITÂNCIA POLÍTICA EM DISCUSSÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 19 de abril de 2017.


Rafael Litvin Villas Bóas


Sirlei Santos Dudalski


Joelma Santana Siqueira
(Orientadora)

Às minhas mães Vaninha e Maria

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Deus libertador a quem devo a vida e a fé em uma sociedade mais justa e fraterna.

Às minhas mães Vaninha e Maria que me possibilitaram poder estudar e que me alimentaram com o exemplo de força e o afeto de suas lutas cotidianas.

Ao Emilio pelo amor e pela luta que dividimos e pela fé que deposita em mim enquanto educadora e militante.

Ao Joaquim que chegou renovando a minha vida e me fazendo acreditar ainda mais que desejo um presente e um futuro menos desigual para ele e para os que virão.

À Adriana Gonçalves, pelo cuidado, atenção e dedicação com que nos acolhe no mestrado, cumprindo um papel importante na nossa formação enquanto educadoras.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Viçosa, Angelo Assis, Francis Paulina, Gerson Roani, Gracia Gonçalves e Nilson Aduino pela oportunidade e pelo conhecimento compartilhado.

À minha orientadora, professora Joelma Santana Siqueira que me ensinou com sua prática o que significa ser uma orientadora comprometida, aberta a ensinar e a aprender com seus educandos.

Aos professores no seminário de qualificação, Diogo Taurino e Dirceu Magri pelas contribuições valiosas acerca do trabalho. Agradeço também aos professores integrantes da banca de defesa, Rafael Villas Bôas e Sirlei Dudalski, pelas importantes contribuições ao trabalho e por reafirmarem em suas práticas a necessidade do diálogo do trabalho com o teatro, a academia e a sociedade.

Às colegas da turma do mestrado que me acolheram e me mostraram as diferentes possibilidades e saberes da Literatura. Agradeço principalmente à Camila, pela troca de saberes, pelos momentos de tensão e alegrias divididos.

Ao Levante, ao NIEG, a Casa das Mulheres e ao MST pelas aprendizagens vivenciadas na luta cotidiana e no trabalho com o teatro.

À CAPES/CNPq pelo financiamento da pesquisa, em que sem ele a mesma não seria possível.

À todos que contribuíram de alguma forma para o trabalho: muito obrigada!

Quero fazer um teatro que pretende enriquecer o instrumento do homem, com que ele enfrenta a realidade, permitindo-lhe uma intervenção direta no seio mesmo das próprias condições que originam sua trágica existência – necessariamente trágica pelas condições, não porque suas vontades formam condições, porque as condições formam vontades. Um teatro que distinga a realidade da representação e dos valores que o homem dela tira para a modificação destes mesmos valores, mais aptos para enfrentar as condições que a originaram.

Oduvaldo Vianna Filho, 1960.

SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS.....	vi
RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
APRESENTAÇÃO.....	1
MOVIMENTOS SOCIAIS NO BRASIL E O TEATRO POLÍTICO: O MOVIMENTO SEM TERRA E O LEVANTE POPULAR DA JUVENTUDE.....	6
EXPERIÊNCIAS PESSOAIS E COLETIVAS COM O TEATRO POLÍTICO EM VIÇOSA E REGIÃO.....	16
A CULTURA EM DISPUTA: O TEATRO E A POLÍTICA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO.....	25
A TRAJETÓRIA DO ARTISTA EM DIÁLOGO COM A HISTÓRIA.....	45
A PEÇA RASGA CORAÇÃO.....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87
ANEXOS.....	92
1- Fotografias do trabalho com o teatro na Pastoral da Juventude.....	92.
2- Fotografias do trabalho com o teatro no NIEG e na rede protetiva Casa das Mulheres.....	93.
3- Fotografias do trabalho com o teatro no Levante Popular da Juventude.....	94.

LISTA DE SIGLAS

ACS - Agente Comunitária de Saúde
 AGITPROP – Agitação e Propaganda
 AIB – Ação Integralista Brasileira
 AI-5 – Ato Institucional nº 5
 ALN - Aliança de Libertação Nacional
 ANL – Aliança Nacional Libertadora
 AP - Ação Popular
 APOV- Associação Assistencial e Promocional da Pastoral da Oração de Viçosa
 CEBs - Comunidades Eclesiais de Base
 CESE – Coordenadoria Ecumênica de Serviço
 CIA – Agência Central de Inteligência
 CIE – Centro de Informações do Exército
 CGT – Comando de Greve Geral dos Trabalhadores
 COLINA - Comando de Libertação Nacional
 CP – Consulta Popular
 CPC – Centro Popular de Cultura
 CPT - Comissão da Pastoral da Terra
 CTI – Comando dos Trabalhadores Intelectuais
 CTO - Centro de Teatro do Oprimido
 DOOPS - Departamento de Ordem Política e Social
 DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
 EIV – Estágio Interdisciplinar de Estudos de Vivência
 EUA – Estados Unidos da América
 GRJ - Grupo Revolução Jovem
 FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
 IBAD – Instituto Brasileiro para a Ação Democrática
 IC – Indústria Cultural
 IPES – Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
 ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros
 JUC – Juventude Universitária Católica
 LGBTs – Movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis e Transgêneros.
 MAB – Movimento dos Atingidos por Barragens
 MCP – Movimento de Cultura Popular
 MST – Movimento Sem Terra
 MR-8 - Movimento Revolucionário 8 de Outubro
 NIEG - Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Gênero
 ORM-Polop - Organização Revolucionária Marxista – Política Operária
 PCBR - Partido Comunista Brasileiro Revolucionário
 PCB – Partido Comunista Brasileiro
 PC do B – Partido Comunista do Brasil
 PCR - Partido Comunista Revolucionário
 PIBEX - Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária
 PJ – Pastoral da Juventude
 POC - Partido Operário Comunista
 POR(T) - Partido Operário Revolucionário
 PSF – Programa Saúde da Família

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
TO - Teatro do Oprimido
TPE– Teatro Paulista do Estudante
TUCA – Teatro da Universidade Católica
TV – Televisão
UDN - União Democrática Nacional
UJC – União da Juventude Comunista
UFV – Universidade Federal de Viçosa
UNE – União Nacional dos Estudantes
URSS - União Soviética
VPR - Vanguarda Revolucionária

RESUMO

CASTRO, Iara C. de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, abril de 2017. **Rasga Coração: Teatro e militância política em discussão.** Orientadora: Joelma Santana Siqueira.

O diálogo entre o teatro e a política se fez presente em diferentes momentos na história do Brasil, principalmente nas décadas de 60 e 70. Neste período, uma das contribuições políticas e artísticas que pode ser ressaltada é a escrita da peça *Rasga Coração (1974)*, de Oduvaldo Vianna Filho. Essa peça marca diretamente a trajetória do autor, por ser a última peça escrita antes de vir a falecer e por trazer ao palco reflexões sobre os conflitos de gerações entre pais e filhos, bem como de movimentos e disputas políticas organizadas, no Brasil, durante diferentes períodos históricos. A análise de *Rasga Coração* repercutiu quando estreada em 1979, após cinco anos de censura de seu texto, e ainda traz, atualmente, contribuições importantes para os sujeitos e movimentos sociais que visualizam no teatro um instrumento de enfrentamento das diferentes situações de desigualdade vivenciadas pelo povo brasileiro. Nesse sentido, a presente pesquisa procura, a partir da análise de *Rasga Coração*, amparada no diálogo com a história e a política, colaborar para um melhor entendimento de Vianinha enquanto um intelectual e artista de seu tempo, assim como discutir em que medida suas reflexões e práticas contribuem para a reflexão sobre a atuação política dos movimentos sociais, principalmente do Movimento Sem Terra e do Levante Popular da Juventude.

ABSTRACT

CASTRO, Iara C. de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, April, 2017. “**Rasga Coração**”: **Theater and political militancy under discussion**. Advisor: Joelma Santana Siqueira.

The dialogue between the theater and the politics has been present in different moments in the history of Brazil, mainly in the decades of 60 and 70. In this period, one of the political and artistic contributions that could be emphasized is the writing of the play *Rasga Coração (1974)* by Oduvaldo Vianna Filho. This play marks directly the trajectory of the author, because it is his last written piece before he died and for bringing reflections on the conflicts of generations between parents and children, as well as movements and political disputes organized in Brazil during different historical periods of the country. The analysis of *Rasga Coração* had a positive repercussion in the artistic and political milieu when it was first published in 1979, after five years of censorship. It currently brings practical and theoretical contributions to for the subjects and social movements that see the theater as an instrument of coping with the different situations of inequality experienced by the Brazilian people. Given it, the present research seeks from the analysis of *Tear Heart*, supported by the dialogue with history and politics, to collaborate for a better understanding of Vianinha as an intellectual and artist of his time, as well as to analyze to what extent his reflections and practices contribute (and can improve) the political activities of social movements, especially the Brazil's Landless Worker's Movement and the Popular Youth Movement.

APRESENTAÇÃO

Nenhuma forma de saber é neutra, mesmo a arte, pois envolve historicamente diferentes discursos e práticas, que são, por sua vez, apropriados e ressignificados por diferentes sujeitos e grupos sociais, usados com objetivos estéticos, mas, também, políticos e sociais.

Em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Augusto Boal (1991) afirma que a política é uma arte maior, nada escapa à política porque nada é alheio a essa arte que rege as relações de todos os homens. O teatro, assim como outros campos do saber, é permeado pela política e através de ações humanas pode contribuir para a reflexão sobre as relações de poder, seja para a manutenção destas ou o rompimento das desigualdades.

No livro *Estética do Oprimido*, Boal (2009) reflete sobre o teatro enquanto um instrumento político que esteve historicamente nas mãos da elite econômica, sendo usado como ferramenta para a manutenção das relações de poder. Ele atualiza essa discussão ao exemplificar que, nos dias atuais, o uso do som, da imagem e da palavra são controlados por quem tem poder aquisitivo e político no mundo. Isso pode ser evidenciado pelo controle e monopólio dos veículos de comunicação de massa¹, como a televisão e a rádio.

Para a manutenção do monopólio do som, da imagem e da palavra foi necessário criar e manter relações de dominação e opressão. Associada à concentração de riquezas nas mãos de poucos, em que a comunicação é essencialmente mercadoria. Além disso, foi necessária a construção de espaços de manutenção do poder, do que Antônio Gramsci (1982) chamou de hegemonia, onde o controle não acontece apenas pela força física, mas pela construção do consenso. Essa produção do consenso pode ser entendida pela lógica do conceito de Educação Bancária proposta por Paulo Freire (1980). O autor explica que o depósito de conteúdos nos sujeitos, sem diálogo, é um ato opressor, tratando-se de uma educação bancária, em que são impostos comportamentos, valores e ideias sem que os sujeitos possam refletir e se contrapor aos mesmos.

¹Essa realidade do monopólio dos veículos de comunicação pode ser percebida pela fala da cientista social e integrante do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), Florence Poznanski, que afirmou, em audiência pública em Uberlândia, que apenas 11 famílias controlam os principais meios de comunicação brasileiros. Além disso, 25% dos senadores e 10% dos deputados são donos de concessões de rádio e televisão. Com base nessa realidade, diferentes organizações sociais compõem o FNDC, exigem que sejam feitas leis e outras medidas que promovam de fato a democratização dos meios de comunicação.

A construção da manutenção do poder através dos veículos de comunicação é apenas uma das dimensões da construção da hegemonia. No teatro essas relações de poder também se reproduzem. Boal (2009) propõe como a ação para o enfrentamento a essa realidade que os/as oprimidos/as se organizem e retomem seus direitos negados. Os/as oprimidos devem lutar pelo direito à imagem, ao som e a palavra. Para isso, ele cria o conceito da Estética do Oprimido (que compõe o uso desses direitos e sua ressignificação em produções artísticas), em que a arte, principalmente o teatro, são usados para dar visibilidade às relações de desigualdade e contribuir para a construção de alternativas de enfrentamento a estas.

É importante ressaltar que evidenciar e problematizar relações sociais, econômicas e políticas que possuem interferência na realidade brasileira se faz necessário para o entendimento do diálogo entre teatro e política. Isso porque entender o contexto em que obras foram escritas é tão importante quanto compreender os objetivos e vivências políticas de autores e as recepções de seus trabalhos. Quando o/a pesquisador/a em análise de uma obra teatral leva em consideração o processo e o contexto de construção da mesma, a vivência do escritor, o público a que se dirige e o efeito que produz, ele/a conseguirá levantar diferentes elementos (formais, estéticos, culturais, sociais e políticos) que a constituem enquanto obra e, assim poderá compreender ou discutir a importância da mesma para a história da cultura brasileira.

Na teoria da literatura, o teatro insere-se nos estudos do gênero dramático, definido por Hênio Tavares (1981, p.127) como “o gênero representativo ou figurativo por excelência”. É inegável portanto o que escreveu Stéphane Santerres-Sarkany (1990): o “Teatro é espetáculo”. Dessa forma, inserida nos estudos da teoria da literatura a peça teatral é um dos elementos mais importantes do teatro, no entanto, como destacou Anatol Rosenfel (1993), ela não é condição indispensável para que este aconteça. Isso porque o teatro possui outras dimensões que independem do texto. O autor exemplifica sua afirmação ao relatar que alguns espetáculos não se apoiam em textos fixos e há também outros que sequer recorrem à palavra. Rosenfeld observa que

a base do teatro é a fusão do ator com a personagem, a identificação de um eu com outro eu – fato que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva (literatura) ao domínio de uma arte espaço-temporal ou áudio-visual. O *status* da palavra modifica-se radicalmente. Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra (ROSENFELD, 1993, p.22).

A Literatura e o Teatro constituem campos distintos de produção de conhecimento (prático e teórico), no entanto, complementares e dialógicos. Ambos podem ser instrumentos pedagógicos de (re)humanização dos sujeitos. A leitura e análise de textos teatrais (considerados como obras literárias) podem trazer contribuições importantes para o entendimento da realidade social, cultural e política, assim como a montagem e apresentação de peças teatrais através da releitura de textos literários. Nesta perspectiva, a Literatura e o Teatro possuem suas especificidades enquanto campos epistemológicos e artísticos, mas que em diálogo, podem ajudar os sujeitos a fazerem melhores análises sobre determinadas questões presentes no meio social.

Ao entender que existem especificidades entre as áreas do teatro e da literatura, em que ambas possuem diferentes possibilidades de entendimentos e de recortes de estudos, foi realizada a opção nesse estudo de fazer um recorte de análise optando pelo enfoque no diálogo entre o teatro e a política a partir da análise da peça *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha).

Essa obra foi escolhida por ter marcado diretamente a trajetória de Vianinha, sendo sua última peça, escrita antes de vir a falecer. Entende-se que o foco na análise desta obra, amparada pelo diálogo com a história e a política, pode colaborar para um melhor entendimento de Vianinha enquanto um intelectual e artista de seu tempo, assim como para analisar em que medida suas reflexões e práticas podem contribuir para a atuação política dos movimentos sociais, principalmente do movimento social Levante Popular da Juventude. Esse movimento foi escolhido por ser uma organização política que usa a arte enquanto instrumento político e pedagógico em seus trabalhos, sendo que o teatro é um desses instrumentos. Além disso, o interesse em conseguir analisar as contribuições práticas de Vianinha para esse movimento advém também da autora dessa pesquisa ser uma militante dessa organização. Ela buscará usar de sua experiência no movimento como mais uma contribuição para as análises a serem feitas no decorrer do trabalho.

Desde a sua fundação, o Levante Popular da Juventude tem trabalhado com a utilização do teatro enquanto um instrumento político. No entanto, tem realizado isso a partir das demandas que identifica como necessárias para as intervenções a serem realizadas de acordo com a conjuntura que vivencia. O processo artístico, apesar de qualificado politicamente, tem se mostrado frágil, visto que, se faz necessário o avanço no trabalho dramaturgico e estético de suas produções teatrais. Isso tem sido avaliado

pela organização e, para mudar esse quadro, o Levante tem participado de espaços de formação e discussão, dentre eles com o Movimento Sem Terra sobre o Teatro Político. Esses espaços tem favorecido a formação de militantes multiplicadores do Teatro Político dentro do Levante. É diante desse quadro que se faz necessário, constantemente, revisitar a prática realizada, refletindo e propondo novas ações a partir dela. Com isso, a produção e leituras de textos (teóricos e de relatos de experiências) são importantes estratégias, tanto nas organizações e movimentos sociais quanto nas universidades.

Nesse sentido, pretende-se realizar esse trabalho de dissertação a partir da organização de quatro capítulos, sendo o primeiro capítulo sobre os movimentos sociais e o trabalho com o teatro político, em que será procurado resgatar e analisar as experiências vivenciadas e refletidas pelos mesmos no Brasil. Para isso, será apresentada a história de trabalho com o teatro político de dois movimentos sociais, o Movimento Sem Terra e o Levante Popular da Juventude. Foram consultados documentos internos desses movimentos bem como as publicações sobre o trabalho com o teatro e a cultura política, feitos por estudiosos/as como Iná Camargo Costa, Douglas Estevam, Rafael Villas Bôas, e Rayssa Aguiar Borges.

Além disso, a abordagem crítica desta pesquisa parte do lugar da experiência da autora que é militante, mas também Pedagoga. Enquanto educadora, há a procura em entender como os processos pedagógicos com o teatro político, realizado por diferentes gerações e sujeitos, podem ser retomados enquanto experiências importantes para o trabalho de enfrentamento das desigualdades sociais junto à atuação dos movimentos sociais.

Com esta reflexão entende-se nesta pesquisa a importância de resgate da memória coletiva, visualizada na experiência dos movimentos sociais citados, ao mesmo tempo que de igual importância é o resgate da própria trajetória, que pode possibilitar a realização de avaliações e proposições de intervenções na realidade, que por sua vez podem ser realizadas concretamente (se pensadas a partir do “chão em que se pisa” e, assim, do local em que se atua). Neste sentido, avaliou-se a necessidade de trazer para o texto dessa pesquisa também, no primeiro capítulo, o relato e a análise da experiência da autora enquanto educadora/artista e militante.

O segundo capítulo aborda as relações entre cultura, teatro e política, procurando evidenciar como estes espaços são marcados por relações de poder e resistências. Para isso, será feito o debate sobre o teatro enquanto um direito de expressão, crítica e

organização humana. Será recordada como a cultura foi (e é) produzida no Brasil e como o teatro se insere enquanto produção da cultura popular e política dos/as artistas e intelectuais brasileiros. Serão utilizados trabalhos dos estudiosos como Carlos Nelson Coutinho, Alfredo Bosi, Roque de Barros Larraia, Paulo Freire e Roberto Schwarz.

O terceiro capítulo será sobre a trajetória de Oduvaldo Vianna Filho em diálogo com a história política, econômica e social do Brasil. Nesse capítulo será buscado relatar e analisar como aconteceu a participação e reflexão política de Vianinha em diferentes espaços políticos como o Teatro Paulista do Estudante (TPE), o Teatro Arena, os Centros Populares de Cultura (CPCs) e o Show Opinião. Para isso, serão relatadas situações que o autor vivenciou e refletiu junto aos grupos que participou e a partir dos textos que escreveu. Serão utilizados como apoio os textos de autores que conviveram com Vianinha, que o entrevistaram e textos de análise do próprio dramaturgo. Entre os autores estudados, destacamos: Maria Silvia Betti, Fernando Peixoto, Augusto Boal, Sabáto Magaldi, Zuenir Ventura, Dênis Moraes e Leandro Konder.

Já o quarto capítulo será sobre a peça *Rasga Coração*. Nesse capítulo pretende-se historicizar o período e o contexto político e cultural em que a peça foi escrita bem como os fatores que podem ter motivado o autor na escrita dessa peça. Mais do que isso, pretende-se discutir o enredo de *Rasga Coração* e analisá-lo, procurando perceber quais elementos e discussões estéticas e políticas o autor provoca com a leitura dessa peça e que podem ser refletidas para problematizar a realidade política do Brasil atualmente. Para isso, será necessário o conhecimento da recepção crítica da peça a partir da leitura dos trabalhos, entrevistas e prefácios de autores/as como Maria Silvia Betti, Iná Camargo Costa, Sabáto Magaldi e Yan Michalsky.

MOVIMENTOS SOCIAIS NO BRASIL E O TEATRO POLÍTICO: O MOVIMENTO SEM TERRA E O LEVANTE POPULAR DA JUVENTUDE

O Movimento Sem Terra (MST), segundo a cartilha *História do MST A gente cultiva a terra e ela cultiva a gente*, começa a ser gestado na década de 70, em um contexto político de movimentos de ocupações de terras, de greves operárias, da campanha pela Anistia geral e irrestrita, do aparecimento de novos movimentos sociais urbanos, das Diretas-Já, e da organização das Comunidades Eclesiais de Base (CEB's) e da Comissão da Pastoral da Terra (CPT). Na sua criação estiveram envolvidos diferentes sujeitos do campo (posseiros, trabalhadores atingidos por barragens, migrantes, meeiros, parceiros, camponeses) que tinham em comum a identidade de serem sem terra e assim a ausência do direito de produzirem alimentos. Nesse período, o discurso de modernização junto à constituição histórica dos grandes latifúndios estimulava o uso massivo de agrotóxicos e da mecanização da produção, que ampliava o controle da agricultura para as mãos dos grandes conglomerados industriais. Além disso, o processo da Revolução Verde fez com que acontecesse um grande deslocamento das populações do campo para a cidade, o que contribuiu para o processo do êxodo rural no Brasil.

Esse contexto de luta política e social junto à demanda da luta pela terra fez com que em 1984 fosse fundado o Movimento Sem Terra (MST), cuja bandeira central é a Reforma Agrária. Apesar dessa pauta ser central para o movimento ele reflete o diálogo e a inserção da mesma nas diferentes dimensões de organização da sociedade, como a educação e a cultura. O MST pauta a Reforma Agrária inserida na construção de um projeto de sociedade para o Brasil, em que as diferentes desigualdades (sociais, econômicas e culturais) vivenciadas pelo povo brasileiro necessitam ser enfrentadas e superadas. Em 2016, o MST completou 30 anos. Para seus/suas militantes:

resistir à três décadas do poder econômico e político do latifúndio, isto por si só já seria um feito. Mas há outros méritos que enaltecem nossa resistência: em 30 anos, conquistamos a terra para mais de 350 mil famílias assentadas em todo o país. Terra liberta do latifúndio e que estimulou o desenvolvimento local. Em cada latifúndio, onde viviam poucas pessoas, agora vivem 100, 200, 300... que exigem a construção de centenas de casas, da compra da mesma centena de ferramentas, eletrodomésticos, insumos, etc. Áreas que foram tomadas das mãos do latifúndio pelos trabalhadores e trabalhadoras Sem Terra [...] E demandam novas lutas e formas de organização, como nas mais de 400 associações e cooperativas que trabalham de forma coletiva para produzir alimentos sem transgênicos e sem agrotóxicos. São 96 agroindústrias que melhoram a renda e as condições do trabalho no campo, mas também oferecem alimentos de qualidade e baixo preço na cidade. Entretanto, há outras conquistas que não podem ser medidas em números [...] nos orgulhamos de termos formados mais do que 'pequenos proprietários de

terras': nossa luta formou homens e mulheres, que reconquistaram a própria cidadania como sujeitos de sua história [...] nosso compromisso com a formação humana expressa nas mais de 2 mil escolas públicas em acampamentos e assentamentos [...] e nos mais de 100 cursos de graduação em parceria com as universidades em todo o Brasil (2016, p.6).²

O MST construiu em sua luta política um Programa Agrário, que consiste na sistematização da análise do movimento sobre a realidade do campo e da sociedade brasileira. Nesse documento é desenvolvida uma proposta de um Programa da Reforma Agrária Popular, em que são citadas e refletidas pautas e ações a serem realizadas pelo movimento na luta pela terra. Esse material é constantemente refletido e avaliado, coletivamente, de forma teórica e prática em encontros do MST e em suas ações cotidianas. Na busca pela efetivação de seu programa, o movimento também atua e formula, desde a sua criação, na disputa política nas dimensões da educação, da cultura e da arte. Nessa perspectiva, o MST entende que,

contra o monopólio dos meios de representação da 'realidade', um projeto de transformação precisa se contrapor com técnicas e linguagens capazes de colocar em xeque as formas de dominação, gerar alternativas coletivas, apontar caminhos para outras formas de organização social. Para a efetivação de um projeto de Reforma Agrária de cunho socialista seria preciso assumir a batalha também no front da cultura, qualificando militantes técnica e politicamente para iniciar um processo de construção coletiva de um imaginário descolonizado e livre dos valores mercantis [...] a efetivação de um projeto de Reforma Agrária radical implica a socialização da terra e a construção de uma nova forma de sociedade, e que isso não se realizará sem a eliminação dos latifúndios de comunicação, da educação e da cultura.³

Ao travar a batalha também no "front da cultura", segundo o caderno *Teatro e Transformação Social* (2007), o Movimento Sem Terra (MST) tem reunido experiências com o Teatro Político desde o ano de 2001, em que foi constituída a Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré. Ela foi organizada no Rio de Janeiro a partir da formação de militantes do MST enquanto curingas do Teatro do Oprimido. O principal método trabalhado foi o Teatro-fórum. A formação foi coordenada por Augusto Boal e o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), ela aconteceu de forma regional e estadual com a realização de oficinas, cursos e seminários. A capacitação durou até o ano de 2005.

Já em 2004, o MST iniciou seus estudos e aprofundamentos sobre o Teatro-épico com o apoio de Iná Camargo Costa. Em 2005, com a continuidade da formação

2 Essa citação foi retirada da cartilha História do MST A gente cultiva a terra e a terra cultiva a gente (2016) escrita e organizada de forma coletiva pelo Curso de História ITERRA/UFFS Turma Eduardo Galeano – Veranópolis (RS).

3 Essa citação foi retirada do texto de apresentação do Caderno das Artes da Rede Cultural da Terra, feito coletivamente pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, p. 9, 2006.

em Teatro do Oprimido (TO) os/as militantes do MST puderam realizar o aprofundamento de suas formações nos outros métodos do TO como o Teatro-invisível e o Teatro-jornal. Além disso, tiveram experiências práticas na construção e elaboração de peças no formato do Teatro Procissão. Formaram coletivos e multiplicaram a quantidade de brigadas teatrais e culturais. No decorrer de suas ações contaram com o apoio e assessoria de grupos teatrais, dentre eles: o Ói Nóiz Aqui Traveiz (RS), da Companhia do Latão, do Teatro de Narradores (SP), do Tâmara da região do Centro-oeste e do grupo estadunidense Art and Revolution.

Segundo Iná Camargo, a atuação do MST é desenvolvida no enfrentamento direto e permanente ao latifúndio e ao agronegócio no Brasil, mas também é desenvolvida e sistematizada na luta a partir de uma frente cultural. Isso porque,

compreendendo o papel devastador da cultura hegemônica, os militantes do MST entenderam que o seu embate exigia a construção de suas próprias formas de representação estético-política da experiência social e a invenção de suas próprias formas de ação cultural contra-hegemônica. Mas já sabia que não era necessário inventar a roda: para a sua ação, levou a efeito uma bela colheita de exemplos na história das lutas sociais locais e mundiais (COSTA, 2007, p.6)⁴.

Ao afirmar que o MST retoma as experiências históricas do trabalho com o teatro político a autora cita o diálogo do movimento com as contribuições de grupos brasileiros como o Teatro de Arena, os Centros Populares de Cultura (CPCs), e o Movimento de Cultura Popular (MCP) e das experiências de grupos e autores de outros países como de Bertolt Brecht.

Apesar de o MST fazer o exercício permanente de recordação e (re)apropriação de métodos e experiências já realizadas com o teatro político por grupos no Brasil, Iná Camargo Costa, Douglas Estevam e Rafael Villas Bôas (2015) refletem no livro *Agitprop: cultura política*, que grande parte das contribuições destes grupos de cultura, como os CPCs e o MCP, foi apagada da memória e da história do povo brasileiro pela dominação econômica e política da burguesia que com a construção de sua hegemonia invisibilizou a experiência desses dois movimentos, em que

operaram mudanças radicais na organização da produção cultural brasileira no que toca aos temas, à pesquisa de formas, à incorporação do processo de construção coletiva de obras, à apresentação gratuita em comunidades rurais e bairros de periferia urbana, à realização de oficinas de formação cultural em

4 Essa citação de Iná Camargo Costa foi retirada do Caderno das Artes da Rede Cultural da Terra *Teatro e Transformação Social- Vol.1 – Teatro-fórum e Agitprop*. A sua publicação foi realizada pelo Centro de Formação e Pesquisa do Contestado.

consonância com a formação política, que naquela conjuntura não andavam dissociadas (COSTA, ESTEVAM, BÔAS, 2015, p.38).

Para Costa, Estevam e Bôas, a invisibilização dessas experiências também foi realizada junto a um movimento de desqualificação das mesmas, em que o período histórico vivido após a ditadura criou relações de distorção de conceitos e práticas progressistas que até então eram valorizados. Isso porque:

A reorganização política do final dos anos 1970 e início dos anos de 1980 passa pela crítica e autocrítica da geração anterior da esquerda. Porém, pouco tempo após o fim da ditadura, a militância que emerge é obrigada a se deparar com o neoliberalismo e o fim do mundo soviético e do leste europeu, somado ao impasse das lutas revolucionárias em El Salvador e a derrota, após seu triunfo em 1979, da revolução sandinista na Nicarágua, em 1989. A autocrítica necessária, muitas vezes, converteu-se em cooptação e abandono das armas da crítica teórica e orgânica. Conceitos como “hegemonia” eram profanados ou distorcidos para justificar alianças com setores não progressistas, e a lógica do mercado substituiu os programas políticos partidários (COSTA, ESTEVAM, BÔAS, 2015, p. 38).

Os autores ainda refletem que foi devido a esses fatores que se difundiu a imagem do trabalho com a agitação e propaganda como simples tarefa de panfletagem, de divulgação de informações e pautas das organizações políticas através da distribuição de jornais e panfletos, e, logo, uma tarefa prática de cunho menor. Além disso, com o golpe de 64 ocorre uma regressão da cultura política e da agitprop⁵, em que a dominação dos meios de produção da cultura permanece monopolizado nas mãos da elite. Isso porque a intervenção política e militar desse sistema destrói os espaços e ferramentas de produção das linguagens artísticas dos camponeses, operários e estudantes ao mesmo tempo em que incentiva a criação de um sistema nacional de televisão (representado principalmente pela Rede Globo).

A ideia de cultura e arte como mercadoria, como espetáculo para diversão, é a fatura que herdamos do golpe militar. Desde então, cultura e política, diversão e formação, entretenimento e crítica são vistos como coisas opostas. Naturaliza-se a ideia de que o campo da estética deve ser desvinculado da vida política efetiva, pois disso depende sua qualidade. E toda tentativa de direcionar a produção artística e cultural para o rumo do engajamento, da intervenção na realidade, é interpretada como manobra autoritária, maniqueísta, que atropela a dimensão subjetiva da criação artística ao submetê-la a demandas de ordem política (COSTA, ESTEVAM, BÔAS, 2015, p. 40).

5 A Agitação e Propaganda (Agitprop) é um conjunto de métodos e formas que podem ser utilizados como tática de agitação, de denúncia e fomento à indignação das classes populares e politização de massas em processos sociais. A expressão foi criada pelos revolucionários russos para designar as diversas formas de fazer agitação de massas e ao mesmo tempo divulgar os projetos políticos de revolução. Essa definição foi retirada do Caderno das Artes da Rede Cultural da Terra *Teatro e Transformação Social Vol. 1 Teatro Fórum e Agitprop*.

No tempo atual, marcado ainda por essa lógica de mercantilização da arte, em que esta é transformada em espetáculo para a diversão e a arte política é desqualificada (o que pode ser visualizado na efervescência e fortalecimento da Indústria cultural), permanece a necessidade, para os grupos e sujeitos que desejam transformar as relações de desigualdade em nossa sociedade, de recordar a história de acúmulo de sujeitos que desenvolveram trabalhos com a arte política no Brasil, principalmente no que se refere aos acúmulos (teóricos e práticos) na atuação com o teatro político.

Nessa perspectiva, outro movimento social, visualizado nessa pesquisa, além do MST, que aparece no contexto social e político do Brasil com o entendimento da importância do uso da arte enquanto um instrumento político e pedagógico no enfrentamento das desigualdades sociais e culturais no país é o Levante Popular da Juventude.

O Levante Popular da Juventude⁶ é um movimento social brasileiro formado por jovens de diferentes idades, etnias, religiões e classes sociais. Esses/as jovens buscam a partir da sua organização a transformação das desigualdades sociais. O Levante teve início em 2006 no Rio Grande do Sul, onde surgiu de um núcleo de jovens advindos da Pastoral da Juventude Rural, do Movimento Sem Terra, do Movimento dos Trabalhadores Desempregados e de universidades. Esse núcleo de jovens realizou diferentes atividades em bairros de periferia, universidades e demais comunidades. Nesses espaços, começaram a experimentar formas de trabalharem com a juventude, realizando debates, intervenções artísticas e culturais.

É importante ressaltar que movimentos sociais e militantes da Via Campesina e da Consulta Popular já vinham discutindo desde os anos 1990 sobre a necessidade da construção de uma ferramenta política que organizasse a juventude brasileira em torno de um projeto popular para o Brasil. Essas discussões tiveram influência no debate e na necessidade da construção do Levante enquanto um movimento social cujo objetivo, mais do que criar uma nova organização, foi procurar e pensar novas formas de diálogo com a juventude, que levasse em conta a conjuntura da esquerda que, por sua vez, necessitava se renovar para incorporar os novos sujeitos sociais.

A esquerda passou por transformações, foram construídas novas formas de ser jovem, de enxergar a realidade e de atuar diante dela. Além das questões de classe,

⁶ As informações desse texto foram encontradas na Cartilha da I Escola de Formação Política “Emerson Pacheco” do Levante Popular da Juventude (2016).

incorporou-se a necessidade de tratar de discussões e práticas referentes às questões de gênero, raça e etnia. Além disso, outras transformações sociais tiveram influência sobre as formas de convivência e identidade da juventude como a inserção de novas tecnologias da informação no cotidiano dos sujeitos.

Dessa forma, o Levante Popular da Juventude nasce enquanto uma demanda de renovação do trabalho com a juventude. No entanto, esse movimento advém de um considerável histórico de lutas e organização do povo brasileiro. O Levante incorpora experiências de cada um dos movimentos vividos pelos/as militantes que o construíram no início de sua fundação. Dessa forma, podemos exemplificar três fontes que influenciaram no seu caráter organizativo, de um movimento de massas que acredita na centralidade da luta de classes, devido a herança e o modelo de organização de movimentos sociais da Via Campesina e da Consulta Popular, herdando dessas organizações o Projeto Democrático e Popular como estratégia para a construção da transformação das desigualdades no Brasil. O Levante se organiza em grupos de base que se chamam células (que possuem identidades territoriais e com direcionamento de todos/as se conhecerem e se acompanharem) por ter se inspirado em formas de organização das pastorais sociais, principalmente da Pastoral da Juventude Rural, que é a segunda fonte de inspiração para esse movimento. Já a terceira fonte advém do resgate e inspiração das formas de luta e resistência da América Latina. A esse respeito a cartilha da I Escola de Formação “Emerson Pacheco” do Levante Popular da Juventude, referida acima, traz que

Tanto o Coletivo de Juventude da Via, quanto do Levante do Rio Grande do Sul estiveram presentes em várias edições dos Acampamentos Latinos. Essa participação nos possibilitou incorporar vários elementos identitários dessa cultura política, como as batucadas, as músicas, as performances nos atos, o que levou as demais organizações a classificarem o Levante como a esquerda festiva (LEVANTE, 2016, p.7).

O Levante também resgata formas de se trabalhar a política que foram, muitas vezes marginalizadas, como as utilizadas na Agitação e Propaganda (Agitprop) como método de trabalho. A Agitprop no Brasil é pouco colocada como centralidade nos movimentos sociais. O Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), é visualizado atualmente como o movimento brasileiro que mais tem atuação e formulação teórica sobre esse tema no Brasil. A Agitprop, no que se tem registro, foi primeiramente pensada em países como a Rússia e a Alemanha. A ideia da Agitprop, para Lenin, é que a propaganda significa o diálogo de muitas ideias para poucas pessoas e a agitação seria poucas ideias dialogadas com muitas pessoas.

O Levante se inspira, dessa forma, no MST e nos movimentos que trouxeram a Agitprop como ferramenta para a formação e o fortalecimento da organização do povo, bem como para dar visibilidade às diferentes pautas do movimento. No entanto, o Levante tem procurado desde a sua fundação colocar a Agitprop como centralidade em seu trabalho, buscando que todos/as os/as seus/suas militantes sejam agitadores/as propagandistas.

Assim, o Levante dialoga com a juventude, principalmente a partir do trabalho com a arte e a cultura, ressignificando, por exemplo, o uso do teatro, da dança e da música enquanto instrumentos para o trabalho político de visibilidade e enfrentamento das diferentes desigualdades sociais.

Ainda no ano de 2005, os/as jovens que construía o Levante tiraram como síntese organizativa construir um acampamento da juventude para afinarem o método de organização e suas ações. Esse desejo conciliou-se em 2006 com a organização pela Via Campesina de um Encontro em memória aos 250 anos da morte do líder Guarani Sepé Tiaraju, que representa um símbolo da resistência indígena no processo de colonização europeia no Rio Grande do Sul. Esse encontro ocorreu na cidade de São Gabriel, onde esse líder indígena havia morrido em combate. O Levante, então, puxou em paralelo a esse encontro um Acampamento de Jovens em que contou com a participação de cerca de 700 jovens do estado do Rio Grande do Sul. Esses/as jovens eram advindos da Via Campesina, do Movimento dos Trabalhadores Desempregados, do processo de mobilização nas periferias e das universidades. Nesse Acampamento definiu-se as bandeiras da Educação, Trabalho, Cultura e Lazer como as lutas prioritárias para o movimento. A segunda meta-síntese foi a luta pela democratização do acesso à universidade, que desemboca em uma ocupação de um dia da reitoria da UFRGS.

Os trabalhos com as Executivas de curso e com os Estágios Interdisciplinares de Vivência (EIVs) forjaram uma militância referenciada nos movimentos camponeses e no Projeto Popular. Estes jovens embora se somassem nas iniciativas amplas propulsionadas pela Via, acabavam não consolidando um processo organizativo, mas chegou muito perto disso com a realização do Programa de Formação Política da Juventude do Campo e da Cidade em mais de 15 capitais do Brasil entre os anos de 2006 e 2008, realizado em etapas numa parceria entre a juventude da Via Campesina e os coletivos urbanos locais que atuavam a partir do teatro, da dança, do hip hop, do funk, da literatura, do maracatu, da cultura e dos mais diversos temas que envolvem a juventude. Foi esse rico processo que consagrou um importante momento que foi o Acampamento Nacional de 2008, envolvendo mais de mil jovens animados ao som de uma embrionária. Foi nesse momento que tivemos a certeza de que seria necessário uma ferramenta pra dar unidade e coesão pra

aquela juventude tão disposta a luta que se encontravam os grandes centros urbanos (LEVANTE, 2016, p. 6).

Esse processo forjado no Rio Grande do Sul começa a inspirar militantes e sujeitos que desejavam construir uma nova ferramenta para o trabalho organizativo com a juventude. Assim, inicia-se um processo de socialização da experiência vivenciada no Rio Grande do Sul em outros estados do Brasil e de avaliação da potencialidade que o Levante Popular da Juventude poderia ter se fosse uma organização de identidade nacional. Neste sentido, grupos e sujeitos em diferentes estados começam a se interessar pela construção do Levante e é planejado um Acampamento Nacional do Levante com a participação de diferentes sujeitos que tinham o desejo comum de construir e entender melhor essa ferramenta política. Esse acampamento acontece em fevereiro do ano de 2012 na cidade de Santa Cruz do Sul no Rio Grande do Sul com cerca de 1300 jovens brasileiros/as de 15 estados diferentes (LEVANTE, 2016).

Neste acampamento é afirmada a necessidade de organização nacional do movimento. Além disso, é firmada a primeira carta de compromisso da organização com seus princípios e pautas a serem trabalhadas e foi escolhida a primeira Coordenação Nacional do movimento. É também o momento em que o trabalho com os instrumentos políticos e artísticos da Agitprop se evidenciam como marca do Levante, tendo visibilidade principalmente a batucada e as paródias musicais que já apareceram como um símbolo marcante desse movimento (LEVANTE, 2016).

No mesmo ano, em abril de 2012, o Levante realiza em 7 estados em que tem inserção uma “onda” de escrachos aos torturadores da Ditadura, com o objetivo de dar visibilidade às situações de violência vivenciada por militantes e que ainda se apresentavam impunes e invisibilizadas no país. Com isso, o movimento consegue colocar em pauta a luta por Memória, Verdade e Justiça. Em maio, a Comissão Nacional da Verdade é instalada e inicia seus trabalhos de investigação e punição aos torturadores da Ditadura (LEVANTE, 2016).

Em 2012 também se inicia a história da organização do Levante Popular da Juventude na cidade de Viçosa/MG. Nessa cidade ele surge a partir do interesse de jovens independentes e de jovens da Pastoral da Juventude, que desejavam se organizar em torno de uma ferramenta política que conseguisse incluir diferentes jovens e que tivesse como centralidade o enfrentamento das desigualdades sociais e culturais que a juventude vivencia. Isso que foi percebido como possibilidade a partir da organização dos/as mesmos/as no Levante Popular da Juventude. Essa certeza foi obtida a partir da

participação desses/as jovens no I Acampamento Nacional do Levante. Nesse evento, como já dito, foi apresentada a experiência de organização dos/as jovens no Rio Grande do Sul com o Levante. Percebeu-se que o modelo organizativo do mesmo poderia ser levado para outros estados. No entanto, foi ressaltado nesse acampamento que, pelo fato de o Levante ser uma ferramenta organizativa dialógica, deveria ser adaptada de acordo com as diferentes realidades da juventude nos espaços onde seriam construídos. Isso que deveria acontecer a partir dos princípios da Educação Popular.

A partir desse encaminhamento iniciou-se o processo de construção do Levante em Viçosa. Primeiramente, foi construída uma célula no bairro de periferia do Bom Jesus, em que já haviam jovens moradores dessa comunidade no movimento. No entanto, ao perceber que parte dos/as jovens do grupo desejavam construir mais a Pastoral da Juventude e outros/as o Levante avaliou que, para não existir disputas de base social seria melhor construir o movimento em outros locais e com outros/as jovens também não organizados/as. Isso porque a PJ é considerada uma parceira do Levante, enquanto Campo Popular, e não era o objetivo causar desgastes ou sobrecarga nos militantes que a construíam. Mesmo buscando realizar essa deslocação, alguns militantes da PJ também eram militantes do Levante, o que contribuiu muito para a construção da identidade e formação do Levante nessa cidade, em que as dimensões do cuidado, da mística, ornamentação e acompanhamento são traços fortes até hoje na formação dos/as militantes.

Dessa forma, o Levante Viçosa por ter militantes de diferentes bairros da cidade, optou por criar uma célula chamada “Perifa” para representar a identidade que unificava a todos/as que era a de ser morador/a de alguma periferia na cidade. Assim, para atender e conhecer a dinâmica e realidade dos diferentes sujeitos iniciou-se um processo de reuniões e encontros itinerantes nos diferentes bairros. Esses/as encontros tinham temáticas específicas como a “violência contra a juventude”, “cultura e a juventude”, “retrato social de Viçosa”, dentre outras. Além de se encontrarem para discutir diferentes temas, os/as militantes do Levante Viçosa começaram a construir ações municipais e começaram a se articular com grupos e movimentos sociais da cidade, principalmente com a Pastoral da Juventude, Centros Acadêmicos da Universidade Federal de Viçosa (UFV) e a Campanha pelas águas contra o Mineroduto.

Com a realização de atividades comuns com essas organizações começaram a entrar novos sujeitos no Levante (além dos moradores/as da cidade, que era o público anterior quando criado o movimento na cidade) como estudantes e trabalhadores/as da

cidade e da universidade. O marco dessa mudança foi o ato da Campanha pelas Águas contra o Mineroduto que ocorreu no ano de 2013. Esse ato bem como a articulação da campanha se deu com o objetivo de enfrentamento a um projeto de construção de um mineroduto (que atravessaria os estados de Minas Gerais e o Espírito Santo) da empresa Ferrous. Esse projeto era avaliado pelos/as diferentes militantes como uma ameaça a preservação da água também no município de Viçosa, que já se encontrava em situação de risco devido as recorrentes faltas de água para o abastecimento da cidade. Essa luta foi incorporada por diferentes organizações incluindo o Levante. Foi nesse ato que o Levante Viçosa teve suas primeiras experiências com a Agitprop através da realização de uma oficina de Batucada e produção de paródias musicais para o ato bem como com a produção de esquetes teatrais e intervenções com clowns para a divulgação da marcha nas escolas públicas da cidade.

Atualmente, a cidade possui três células do Levante, sendo uma com base na identidade estudantil, outra na periferia e a última no trabalho teatral. Essas três células possuem uma Coordenação Municipal, composta pelos/as representantes escolhidos/as nas mesmas.

O Levante acredita na construção de um Projeto Popular para o Brasil, que consiste em reivindicações pela garantia de direitos a todos/as. O acesso à saúde, educação, transporte, cultura, esporte e lazer são exemplos dos direitos que deveriam estar garantidos para todos/as, mas que ficam restritos a uma parcela da população. Esse movimento afirma que a partir da reflexão e prática política conseguirá transformar a realidade das opressões e desigualdades que o povo brasileiro vivencia, por isso se organizam em células. Elas são construídas de acordo com a identidade e a territorialidade dos/as militantes que a formam. Em exemplo, o Levante possui células com a identidade do hip hop, do teatro, da dança, entre outras, além de outras células territoriais que estão presentes nas periferias e bairros, organizadas pela identidade do local em que estão situadas.

A proposta desse movimento é organizar a juventude onde quer que ela esteja. Deste modo, os/as integrantes se organizam a partir de três frentes de atuação: estudantil, secundarista e universitárias. Em todas as frentes de atuação, o Levante se articula com outras organizações que também acreditam na construção de um Projeto Popular para o Brasil, como o Movimento Sem Terra e o Movimento dos Atingidos por Barragens.

EXPERIÊNCIAS PESSOAIS E COLETIVAS COM O TEATRO POLÍTICO EM VIÇOSA E REGIÃO

A minha primeira experiência com o teatro foi na igreja. Esse fato é recorrente com a maioria dos sujeitos, em que sua iniciação teatral ocorre na igreja ou na escola. No meu caso, a primeira experiência, consciente, de trabalho com o teatro que tenho é na Pastoral da Juventude (PJ) na igreja católica de Viçosa.

Em 2005, foi formado um grupo de jovens na Paróquia de Fátima chamado Grupo Revolução Jovem (GRJ), seu lema era “Ser igreja sem deixar de ser”. Nesse grupo, formado por cerca de 10 jovens, havia o desejo de trabalhar a identidade e lutas juvenis em diálogo com a espiritualidade cristã, sem que a dimensão religiosa se sobressaísse sobre a identidade de jovem. O grupo iniciou sua caminhada enquanto um grupo de oração que além de seus encontros semanais religiosos realizava atividades sociais (mais “assistenciais” como visitas a abrigos de crianças e campanhas de solidariedade a instituições da cidade). O teatro nesse grupo estava presente na produção e realização de pequenos esquetes teatrais durante as reuniões internas do grupo e em intervenções teatrais em espaços coletivos (como em missas, em festas das comunidades, em abrigos, escolas e encontros maiores da juventude na paróquia).

Uma das formas teatrais usadas pelo grupo era uma espécie de Teatro-invisível (em que não era esse o nome dado, mas se assemelhava). A técnica consistia em realizar intervenções durante as reuniões ou encontro dos/as jovens, em que era simulada uma situação de conflito em que só os atores e atrizes envolvidos/as na intervenção sabiam de que se tratava de um teatro. Normalmente essas intervenções eram planejadas de acordo com as demandas de discussão que se apresentavam ao grupo. Nesse exemplo podemos perceber a dimensão educativa (e por isso política) do teatro nesse grupo de jovens, em que o teatro é usado como meio para colocar em discussão e afirmar a necessidade da construção de comportamentos e valores cristãos (como a amizade).

Outra forma teatral muito usada pelo grupo de jovens era a circense, os/as jovens se vestiam de palhaços (de forma bem simplificada, com o rosto pintado e roupas coloridas) e faziam visitas em instituições filantrópicas da cidade.

Com a mudança do grupo de sua identidade, de Grupo de Oração para um grupo da Pastoral da Juventude (que também trabalhava a dimensão da espiritualidade através da oração, mas esta era mediada junto a ações práticas e sociais como o trabalho educativo em comunidades) foram produzidas e apresentadas peças curtas com

temáticas que representavam as situações de desigualdade vivenciadas pela juventude. Em exemplo, foram montadas peças sobre a influência da mídia na culpabilização e marginalização da juventude (onde ela é caracterizada enquanto problema social); peças sobre a dificuldade de inserção da juventude no mercado de trabalho e a entrada da mesma no “mundo das drogas”; peças sobre os sonhos da juventude (onde aparece a necessidade da juventude em ser aceita e respeitada na sua pluralidade de identidades étnicas, raciais, sociais e culturais) em enfrentamento a situações de discriminação e violência causadas aos jovens (o que perpassa desde a discriminação de seus gostos musicais, a forma de se vestirem e se comportarem) quando fora do padrão exigido pela sociedade capitalista conservadora.

Com essas intervenções teatrais o grupo começa a utilizar o teatro de forma consciente, enquanto ferramenta política de discussão sobre a vida da juventude, para além da dimensão da construção de valores e práticas religiosas.

Outra forma teatral utilizada pelo GRJ diz respeito às esquetes teatrais e imagens em movimento (sendo que esta se assemelha hoje, para nós, com uma das técnicas do Teatro-imagem do Teatro do Oprimido). Essas técnicas eram utilizadas para representar uma releitura da Via Sacra⁷, com a adaptação da mesma para a realidade dos jovens atualmente. O grupo também realizava intervenções em caminhadas, romarias e eventos da igreja e da juventude na cidade de Viçosa e região bem como na realização das três atividades permanentes da PJ⁸. Nesses encontros uma das intervenções teatrais realizadas era a montagem de um grupo de mímicos que depois foram se constituindo numa forma amadora de trabalho com os clowns. A minha trajetória na PJ durou do ano de 2005 ao ano de 2012.

O segundo espaço de vivência com o teatro, consciente, que experimentei foi no Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Gênero (NIEG) da Universidade Federal de

7 A Via Sacra consiste em uma caminhada, que recorda o caminho de crucificação de Jesus Cristo, em que são feitas diferentes paradas para refletir os momentos que ele vivenciou nesse trajeto desde o choro de sua mãe a sua morte na cruz. Assim, a releitura da Via Sacra da Juventude, assim chamada pelo grupo, seguia a mesma ordem realizando a caminhada e a mesma quantidade de paradas, as reflexões também eram feitas a partir das mesmas passagens bíblicas utilizadas na Via Sacra convencional, mas a reflexão trazida pelas falas e pelo teatro se voltavam para a realidade da Juventude (em que situações de “crucificação” também acontecem como o desemprego, o racismo, sexismo e o alto índice de homicídios desse grupo). Pode-se dizer que essa forma de teatro também se assemelha um pouco a ideia de Teatro Procissão, em que o teatro acontece com o povo em caminhada e todas as pessoas, atores ou não, se envolvem na trama da apresentação atuando também como personagens da intervenção.

8 As atividades permanentes da PJ são a Semana da Cidadania, a Semana do Estudante e o Dia Nacional da Juventude.

Viçosa (UFV). Comecei a participar do núcleo como bolsista no ano de 2010. Entrei no projeto referente à construção do Programa Rede Protetiva Casa das Mulheres, que consistia na articulação de diferentes instituições (como a Defensoria Pública, Centro de Referência de Assistência Social, Polícia Civil, Secretaria de Saúde, Hospitais, PSFs, hospitais, conselhos, dentre outras) para a realização do trabalho de acolhimento e atendimento às mulheres em situação de violência. O trabalho de atendimento da rede acontecia nessas instituições e era acompanhado por estagiárias do curso de Direito e Psicologia. Paralelo a esse trabalho de atendimento eram realizados cursos e atividades de formação e comunicação, dentre elas o trabalho com o teatro, que complementavam e reforçavam o trabalho de enfrentamento a violência contra as mulheres.

O trabalho com o teatro no NIEG se desenvolveu a partir do entendimento deste enquanto uma metodologia participativa importante. A primeira experiência foi em uma capacitação em 2010, em que o NIEG fez uma das primeiras capacitações para suas/seus estagiárias/os acerca do funcionamento da rede protetiva, a violência contra as mulheres e as questões de gênero. Nessa capacitação foi solicitado que relatássemos, em grupos, casos de violência contra as mulheres que conhecíamos, vivenciamos e/ou atendemos no trabalho com a rede protetiva. Em seguida, foi pedido que representássemos de forma teatral as situações relatadas nos grupos. Muitas cenas se repetiram na apresentação de diferentes grupos, o que trazia o entendimento da violência enquanto um problema social e não individual. A cada apresentação a mesma era problematizada, sendo explicitado qual tipo de violência estava presente na situação e como este estava relacionado às desigualdades de gênero. Além disso, foi discutido sobre qual atendimento a rede protetiva poderia oferecer as mulheres na situação de violência retratada. Ao final da capacitação havia uma sequência de cenas que perpassavam por todos os tipos de violência e traziam parte do funcionamento da rede protetiva.

Após a capacitação um grupo do NIEG transformou as cenas retratadas na capacitação em uma cartilha que seria usada em outras capacitações e na divulgação/informação do trabalho com a rede protetiva. Outra experiência com o teatro no NIEG foi no ano de 2012, em que houve uma capacitação para profissionais de saúde e uma das atividades realizadas foi a adaptação da cartilha em uma peça teatral que trouxesse a importância do trabalho das Agentes Comunitárias de Saúde (ACS) para o funcionamento da rede protetiva. Assim, estudantes dos cursos de Enfermagem e da Pedagogia do NIEG montaram a peça e apresentaram a mesma no curso. No plano de

aula do curso a peça era denominada como “O papel d@ Agente Comunitária de Saúde no Enfrentamento da Violência contra a Mulher”. A peça tomou repercussão e diferentes mulheres relataram suas situações de violência. Foi possível ver algumas mulheres se emocionando durante a apresentação da peça. Após a apresentação muitas mulheres também vinham até as atrizes do grupo para conversarem sobre a peça e suas experiências enquanto mulheres.

Esse grupo, composto de estudantes da Enfermagem e da Pedagogia, continuou a se apresentar em algumas capacitações, mas logo se desfez devido a dificuldade de horários e compromissos das integrantes. No mesmo período de desmembramento desse grupo estava sendo criado em Viçosa o movimento social Levante Popular da Juventude. Esse movimento contava com duas células (nome este dado aos grupos de base da organização), sendo que uma atuava no meio estudantil e outra no territorial. Entre os/as integrantes do Levante tinham jovens que desejavam atuar com o trabalho com o teatro, destes/as destacavam os/as jovens (que não se sabe se por coincidência ou processo de formação) que foram anteriormente da PJ também.

Nesse sentido, eu que era do NIEG e participava também do Levante junto aos outros militantes dessa organização resolvemos começar a apresentar a peça teatral sobre a violência contra as mulheres da rede protetiva. Para isso, conversamos com a coordenação do núcleo que nos apoiou politicamente e na produção dos materiais e figurinos. O grupo continuou com o trabalho amador, organizando um figurino que nem sequer existia anteriormente. Além disso, montou uma coxia com canos de PVC e refletiu sobre a necessidade de sonorização da peça.

Foram feitas 27 apresentações dessa peça durante os anos de 2012 a 2013, em escolas, bairros, igrejas, movimentos sociais, na universidade, em faculdades particulares, em condomínios do Programa Minha Casa Minha Vida e em cidades da Comarca⁹ de Viçosa. A apresentação dessa peça obteve diferentes repercussões, uma delas (que sempre se repetia) é que após as apresentações vinham mulheres conversar com integrantes do grupo sobre as suas situações de violência. Muitas mulheres choravam durante a peça e os debates rendiam discussões sobre a Lei Maria da Penha e a rede protetiva. As apresentações cumpriram seu objetivo político de informar sobre os direitos das mulheres em situação de violência. No entanto, as mulheres que falavam

9 A Comarca citada refere-se a um conjunto de municípios que são atendidos pelo Fórum e respectivamente pela Defensoria Pública, vinculada a Casa das Mulheres, de Viçosa. As cidades onde foram realizadas atividades foram Teixeira, Cajuri, São Miguel do Anta e Canaã.

mais eram as que estavam à frente desses espaços, ou seja, as que nos convidavam para apresentar nesses locais. Nesse processo a peça foi sendo modificada e melhorada, sendo alterado o seu nome para “Todo dia de Mulher”, que teve a inspiração da música “Cotidiano” do Chico Buarque de Holanda que era colocada para tocar antes das apresentações.

Em 2013 já havia um grupo de 8 pessoas, orgânicas, que apresentavam essa peça sobre a violência contra a mulher, foi então que o grupo decidiu se tornar uma célula do Levante Popular da Juventude já que possuía uma dinâmica própria de organização, com reuniões semanais e tarefas específicas o que dificultava também a participação de seus membros em outras células do movimento. Foi nesse momento que o grupo ao se firmar enquanto célula criou a sua identidade enquanto Policultura (nome dado ao grupo a partir da discussão sobre seus objetivos, em que a síntese foi o desejo do grupo em trabalhar com a política, com a poesia e com cultura).

À medida que o grupo foi assumindo a identidade com o trabalho teatral e político, consciente, foi sendo refletido o papel dos/as militantes no grupo e como a peça poderia alcançar objetivos políticos mais amplos, bem como qualificar seu trabalho nesse sentido. Em 2013, o grupo teve a oportunidade de participar de uma oficina de Introdução ao Teatro do Oprimido (TO) na UFV. Ao ter o contato com esse arsenal de métodos e técnicas teatrais do TO o grupo resolveu iniciar seus estudos sobre ele (a partir da leitura do livro *Jogos para atores e não atores* do Augusto Boal) e adaptar a peça para o modelo de Teatro-fórum, apreendido na oficina. Essa modificação ocorreu porque a célula Policultura, no decorrer de seu trabalho, avaliou que suas peças precisavam ser mais participativas. Pelo TO trazer o entendimento dos sujeitos enquanto espect.-atores, sendo ativos no processo de formação teatral e política, e também por romper com a distância entre o público e os atores apresentou-se enquanto um método de trabalho que poderia ser usado para dialogar com diferentes sujeitos nos espaços em que o grupo se apresentava.

A modificação realizada na peça “Todo dia de Mulher” consistiu em paralisar a cena no ponto de conflito mais visível da opressão entre o marido e sua esposa. As cenas da peça, anteriores ao fórum, eram representações dos tipos de violência que compõe a Lei Maria da Penha, sendo estes: a violência moral, psicológica, institucional, patrimonial (que são por vezes invisibilizados enquanto violência) até chegar na representação da violência física, em que o fórum era iniciado. No formato do Teatro-

fórum a peça foi apresentada em 12 vezes, em espaços como escolas, igrejas, praças e ruas de Viçosa e sua Comarca.

No ano de 2013 e 2014 o grupo Policultura a partir de leituras internas no grupo realizaram também outras intervenções teatrais a partir da utilização do método do Teatro-invisível do Teatro do Oprimido e de esquetes teatrais em atos e encontros de movimentos sociais e pastorais e em comunidades de Viçosa e região. Não há um número relatado da quantidade de apresentações realizadas pelo grupo nesse formato.

Em 2014 o grupo Policultura participou de uma capacitação sobre o Teatro do Oprimido com cursos referentes ao Sistema Curinga, o Teatro-fórum e a Estética do Oprimido. A capacitação foi realizada em julho, na Maratona de férias, no Centro de Teatro do Oprimido (CTO) no Rio de Janeiro.

No ano de 2014 eu estava atuando como técnica em um projeto do NIEG de formação sobre as questões de gênero com jovens e adolescentes em escolas públicas de Viçosa. Inicialmente trabalhamos com os estudantes a partir da metodologia participativa da produção de vídeos, mas posteriormente avaliamos (devido a falta de capacitação técnica e pedagógica da equipe coordenadora do projeto nessa área) e optamos pela substituição do uso dos vídeos pela utilização do Teatro-fórum do Teatro do Oprimido como metodologia de trabalho. O TO nos proporcionou uma maior participação dos/as integrantes nas oficinas e um maior desenvolvimento do diálogo sobre as questões de gênero relacionadas ao cotidiano dos sujeitos que participavam do projeto. Ao final do projeto os/as estudantes montaram quatro esquetes de teatro, intituladas “Racismo e a hegemonia branca”, “Racismo na escola”, “Assédio sexual contra mulheres no trabalho” e “Homofobia”. Em 2015 a célula Policultura junto a duas professoras da UFV, sendo uma do NIEG e outra do curso de Educação no Campo (que já trabalhava com o Teatro do Oprimido) escreveram um projeto para o edital Pibex/UFV para a realização de um projeto com jovens e adolescentes no Bairro Nova Viçosa. Com a aceitação do projeto foram planejadas e executadas 13 oficinas nesse bairro com 27 jovens e adolescentes. O projeto consistiu na realização de oficinas temáticas sobre as questões de gênero e o Teatro do Oprimido. Ao final do projeto foram montadas peças, cm as temáticas sobre o assédio sexual a mulheres e adolescentes e o racismo. Além da parceria com as educadoras citadas o Levante obteve o apoio e parceria com a Associação Assistencial e Promocional da Pastoral da Oração de Viçosa (APOV) que nos cedeu o uso do espaço físico de sua instituição para a realização das atividades do projeto.

Paralelo a esse projeto, o Levante aprovou, nesse ano de 2015, um projeto junto a CESE, em que foram realizadas 5 oficinas de Teatro do Oprimido com 16 jovens lideranças da cidade e que posteriormente, devido a queda de participantes no projeto devido a dificuldade de conciliação e horários entre os sujeitos, suas atividades foram unificadas ao projeto do Pibex.

Com o anseio de realizar um acompanhamento com mulheres já atendidas pela rede protetiva Casa das Mulheres em 2015 e 2016 a peça *Todo dia de Mulher* foi retomada para voltar a ser apresentada. No entanto, dessa vez foi apropriada por um grupo de 6 mulheres que passaram pelo atendimento da rede protetiva. O grupo foi coordenado por uma estudante da Psicologia e por mim, junto a orientação da coordenadora do NIEG. O grupo reorganizou a peça, de acordo com as avaliações e contribuições de suas integrantes, uma de suas alterações foi em seu título que deixou de ser *Todo dia de Mulher* para ser *O Diário de Joana*¹⁰. De junho a dezembro de 2015 o grupo ficou focado no ensaio e adaptação da peça e em 2016 o grupo se apresentou 3 vezes em praças e comunidades da cidade de Viçosa.

Em 2016 pude participar de outras vivências com o Teatro Político, para além do Teatro do Oprimido, tanto com a participação em atividades da Brigada de Agitação e Propaganda Carlos Marighella do MST, em que militantes do Levante foram convidados para participar, quanto de outros espaços também promovidos por esse movimento como o Encontro Internacional de Teatro Político realizado em 2016 na cidade de Maricá no Rio de Janeiro e o Encontro Internacional do Teatro do Oprimido, realizado no mesmo ano, na Escola Nacional Florestan Fernandes. Nesses encontros tive a oportunidade de assistir a apresentação de grupos teatrais brasileiros (como a Cia do Latão de São Paulo) e de outros países (como o Jana Sanskriti da Índia). Além disso, foi possível conhecer diferentes articulações de grupos teatrais políticos (como a Rede Madalenas de Teatro do Oprimido, a Rede Sem Fronteiras de Teatro do Oprimido de São Paulo e a rede Óprima de Portugal).

Foi nesse encontro que tive mais consciência da pouca experiência teórica e estética que tenho em relação ao teatro político. Lá foi discutido sobre o arsenal do Teatro do Oprimido, mas também sobre o Teatro-épico, em que o professor Sérgio de Carvalho realizou uma palestra diferenciando o gênero épico do dramático.

10 O nome dado a peça, *Diário de Joana*, surgiu a partir de um dos encontros do grupo, em que uma das mulheres relatou que enquanto viveu as situações de violência com seu companheiro as relatava em seu diário para que se recordasse delas assim como dos momentos bons que viveu com ele.

Além disso, refleti que uma das formas de se aprender sobre teatro é realmente assistindo a peças e apresentações de grupos teatrais. Assim, me recordei que em toda minha trajetória não tive acesso a apresentações de grupos teatrais profissionais. Antes da minha entrada no Levante havia assistido apenas a peças profissionais da Semana Santa de Viçosa. A primeira peça profissional, sem ser religiosa que presenciei foi no I Acampamento Nacional do Levante Popular da Juventude, em 2012, em que o grupo Ói Nós Aqui Traveiz se apresentou com uma peça intitulada *O Amargo Santo da Purificação*, que retrata a trajetória do Carlos Marighella e a ditadura no Brasil.

Essa realidade de falta de acesso a apresentação de peças teatrais não é algo exclusivo a minha vivência, como exemplo podemos citar os/as integrantes do Policultura em que dos/as 10 jovens participantes apenas uma pessoa teve acesso a apresentações teatrais antes da entrada no Levante. Com isso, podemos concluir que além do papel político do movimento social em produzir e apresentar peças teatrais há também o papel político de criar o acesso a bens culturais negados historicamente ao povo brasileiro como o teatro.

Em 2016, a partir do mês de setembro, o grupo Policultura também se organizou a partir da demanda de discutir sobre a Crise brasileira e montou uma peça teatral sobre esse tema, que foi refletida para atender a demanda de apresentações em intervalos de escolas e também para apresentações em comunidades, bairros e instituições de Viçosa e região. O grupo tem apresentado e trabalhado na melhora dessa peça.

Durante o ano de 2016 até o momento o Levante Popular da Juventude, a Dimensão Sócio-Política da Paróquia Nossa Senhora de Fátima, a Pastoral da Criança e o Conselho Municipal da Juventude têm se organizado em uma Comissão de planejamento e construção do Centro de Referência da Juventude (CRJ). A demanda deste centro foi colocada nas três conferências municipais da juventude realizadas em Viçosa além de ter sido levantada como proposta concreta para o enfrentamento da violência contra a juventude no Fórum Regional de Governo/MG da região do Caparaó. Dentre as atividades do CRJ estão previstas ações de formação, capacitação e multiplicação em atividades culturais, sendo uma destas o trabalho com o Teatro do Oprimido. Apesar de ainda não ter sido conseguido um espaço físico permanente para o CRJ algumas das atividades previstas pelo centro serão iniciadas no mês de abril de 2017, em que as atividades com o teatro serão realizadas em dois bairros de Viçosa no ano citado. A realização dessas ações tem se tornado possível pela articulação (política e pedagógica) da comissão do CRJ, mas também pela garantia de uma estrutura mínima

material conseguida através da aprovação de um projeto pelo Fundo Nacional de Cultura.

Ao relatar as experiências com esses trabalhos, enquanto Pedagoga, entendo que foi a partir das vivências nestes espaços que me formei enquanto educadora e artista (amadora e política). A prática sempre esteve presente em minha trajetória e a reflexão coletiva junto aos grupos que participei também. No entanto, o entendimento da necessidade da pesquisa se mostrou tão latente que o mestrado se mostrou como um possível espaço de aprofundamento teórico e entendimento do trabalho com o teatro político no Brasil. Muito do que se refletiu neste trabalho não é novidade para movimentos e grupos culturais em nosso país que já trabalham com o teatro político, mas entende-se a necessidade de que os/as militantes e artistas das diferentes organizações se desafiem a ocupar os espaços de produção e socialização do conhecimento como as universidades. A pesquisa assume sua função social quando pode contribuir para embasar as práticas dos sujeitos na sociedade. Neste sentido, este trabalho se mostra como um passo, em um caminho de continuidade longa, de reconhecimento e entendimento das práticas políticas e culturais da esquerda no Brasil.

A CULTURA EM DISPUTA: O TEATRO E A POLÍTICA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Quando se discute sobre o teatro político e suas contribuições para o entendimento e o enfrentamento das desigualdades (sociais, culturais e econômicas), há que se recorrer à discussão da produção e organização da cultura em nossa sociedade. Isso porque, a cultura, palavra de significados diversos, está historicamente marcada por relações de poder e assim de desigualdades e resistências. Em uma perspectiva antropológica, Roque de Barros Larraia (2005) entende a cultura enquanto o modo como as pessoas veem o mundo, suas apreciações de ordem moral e valorativa, seus diferentes comportamentos sociais e posturas corporais. Estas características se mostram enquanto produtos de uma herança cultural advinda de determinados grupos e sociedades, em que os sujeitos foram (e estão) inseridos.

Alfredo Bosi (1992, p. 309), em seu artigo “Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras. Do Singular ao Plural”, argumenta que, por serem muitas as concepções acerca da definição do que é a cultura, esse tema tem se tornado difícil de delimitar e analisar. No entanto, o autor afirma, concordando em certa medida com Larraia, que, se partirmos do conceito antropológico de que a cultura é “a herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso”, é possível fazer a separação em nossa sociedade brasileira de diferentes dimensões da cultura. Em seu texto é dada a ênfase em três dimensões: a cultura erudita, centralizada no sistema educacional; a cultura popular, basicamente iletrada e produzida principalmente pelo homem rústico, sertanejo ou interiorano e pelo homem pobre suburbano; e a cultura criadora individualizada, que seria a dos intelectuais fora da universidade (por exemplo, artistas e escritores).

Ao trazer essas dimensões da cultura, Bosi (1992) exemplifica as características que marcam as mesmas. A cultura erudita é marcada principalmente pela produção do conhecimento nas universidades, em que houve diferentes fases que refletiram e modificaram as formas de se fazer e ver a produção teórica, como na linguística e na literatura, que já oscilaram entre visões tecnicistas dominantes e a produção de resistências (onde diferentes autores buscaram a medida entre a valorização das formas, da produção e da crítica contemporânea). Além disso, o autor reflete que na universidade foram sendo condicionadas situações que criaram um quadro de tecnoburocracia, em que disciplinas de reflexão crítica e dialética como Sociologia,

História e Geografia do Brasil foram excluídas, negadas e/ou substituídas por disciplinas temporais, a-históricas e a-críticas, que são marcadas por conteúdos de valorização do neocapitalismo com a exaltação de princípios como a meritocracia. Isso que foi forjado tanto em conteúdos para o ensino médio quanto para o universitário.

Recentemente, esse quadro de tecnoburocracia na educação pode ser exemplificado na proposta de Medida Provisória¹¹ n° 746, de 2016, em que é prevista uma Reforma do Ensino Médio Brasileiro. Na medida, são encontradas propostas de alteração curricular semelhantes às criticadas por Bosi, como a exclusão da obrigatoriedade de disciplinas de Sociologia e Filosofia no ensino dos/as estudantes. Elas poderão ser oferecidas desde que componham a área de conteúdo escolhida pelas instituições de ensino a serem ofertadas nos estados. Com essa medida, pode-se perceber como o modelo tecnicista de educação ainda se faz presente. Tecnicismo este que pode ser visualizado na fragmentação do conhecimento, em que a exclusão de disciplinas (como a Filosofia que pode colaborar para o entendimento dos sujeitos enquanto seres humanos e coletivos que questionam sobre o mundo que os cerca) significa negar o acesso ao conhecimento histórico dos seres humanos, que não pode ser vivenciado como privilégio, mas como direito.

Outro elemento nessa medida que nos faz refletir sobre o modelo tecnicista, ainda presente, é a falta de participação dos sujeitos nas decisões políticas. Essa medida previa a participação online dos sujeitos no projeto, mas não existiu a mínima construção de espaços de discussão e participação nas escolas e comunidades com educandos/as, educadores/as, pais e profissionais da educação.

O modelo tecnicista de educação é criticado por Bosi (1992), visto que, para o autor, a educação necessita ser crítica, reflexiva e produtora de conhecimentos, podendo, assim, contribuir para a formação de uma sociedade “com consciência de seus próprios problemas” e em “condição de centrar seus esforços sobre a formação de homens completos” (p. 318), colaborando dessa forma para a sua transformação e humanização.

O educador Paulo Freire (1980) nos dá elementos para a compreensão dessa afirmação de Bosi, em que a conscientização é entendida como um compromisso histórico. Ela é a inserção crítica dos sujeitos na história, o que significa perceber o

¹¹Medida provisória referente a proposta de Reforma do Ensino Médio – O texto dessa medida pode ser encontrado no site < <http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/126992>>. Acessado em 25 de janeiro de 2016.

papel das pessoas enquanto responsáveis pela transformação do mundo em que vivem. E esse processo de análise crítica da realidade se dá a partir de um processo de desmitificação das realidades, em que são evidenciadas as relações de desigualdade e de poder. “A vocação do homem é a de ser sujeito e não objeto. Pela ausência de uma análise do meio cultural, corre-se o perigo de realizar uma educação pré-fabricada, portanto, inoperante, que não está adaptada ao homem concreto a que se destina” (FREIRE, 1980, p.34).

Com essas reflexões, evidencia-se como a negação e a invisibilização de conteúdos, que trazem a recordação e análise das histórias do povo brasileiro bem como as críticas sobre as mesmas, nos currículos constroem uma lógica de depósito de conteúdos que “domesticam” e alienam os sujeitos. Em contraposição a essa lógica, Freire (1980) afirma que para a construção do processo de consciência emancipador dos sujeitos há a necessidade do estabelecimento do diálogo entre estes. Isso porque,

se ao dizer suas palavras, ao chamar ao mundo, os homens o transformam, o diálogo impõe-se como o caminho pelo qual os homens encontram seu significado enquanto homens; o diálogo é, pois, uma necessidade existencial. E já que o diálogo é o encontro no qual a reflexão e a ação, inseparáveis daqueles que dialogam, orientando-se para o mundo que é preciso transformar e humanizar, este diálogo não pode reduzir-se a depositar ideias em outros (FREIRE, 1980, p.82-83).

Apesar desse entendimento de necessidade da construção do diálogo o que se percebe por vezes na cultura universitária é a sobreposição de um saber sobre o outro, em que o conhecimento acadêmico teórico/técnico é considerado por vezes superior ao conhecimento prático/vivido. Paulo Freire em seu livro *Extensão ou Comunicação* (1983) traz essa crítica sobre a hierarquia de saberes, em que evidencia como diferentes sujeitos possuem saberes próprios que adquirem a partir de suas vivências. O autor exemplifica como a prática extensionista pode ser importante no diálogo com a sociedade, principalmente com os/as trabalhadores/as do campo. Chama a atenção sobre a prática extensionista, sendo esta libertadora e não domesticadora quando acontece baseada em uma relação de comunicação entre as diferentes pessoas envolvidas no projeto, onde todos/as são educandos/as e educadores/as. Essa afirmação nega a ideia da extensão enquanto um estender um saber já pronto a outro lugar e a outras pessoas sem saberes. Ao contrário, entende-se que o estudante aprende com o outro assim como este aprende com o estudante. A aprendizagem se dá na relação entre as pessoas, no diálogo que se estabelece.

Ao dar visibilidade ao saber dos sujeitos, sejam agricultores e trabalhadores, todos sendo povo, percebe-se como há outras dimensões da produção da cultura, sendo uma destas a da cultura popular também discutida por Bosi (1992). A cultura popular extravasa os espaços da universidade, estando presente no campo, nas cidades e nas periferias. Ela está presente onde há produção e reprodução da vida. A palavra popular que a diferencia é referenciada no entendimento de que o povo é produtor de cultura, sendo o povo entendido enquanto classe trabalhadora. É importante ressaltar que, “no mundo extra-universitário, os símbolos e os bens culturais não são objeto de análise detida ou de interpretação sistemática. Eles são vividos e pensados, esporadicamente, mas não tematizados em abstrato” (BOSI apud GOMES, 1992, p. 320). Isso significa que os sujeitos estão produzindo cultura o tempo todo ao vivenciarem e ensinarem suas crenças, comidas, maneiras de pensar, se vestir e conviver em sociedade. Entende-se que a afirmação de Bosi (1992) ao falar que as pessoas não tematizam em abstrato a cultura é porque suas relações com os objetos e as pessoas advém de relações materiais. Podemos retomar a ideia de Paulo Freire no livro *Pedagogia do Oprimido* (1987), em que afirma que os sujeitos pensam a partir do “chão em que pisam”, dos locais em que estão inseridos. Isso não significa que a cultura popular não seja refletida e teorizada pelos sujeitos que a produzem. Nenhum sujeito é passivo o tempo todo diante de sua realidade. Por isso, Freire (1987) afirma existir a vocação ontológica dos sujeitos de transformar a realidade que vivenciam. Por sua vez, para que existam transformações de fato, faz-se necessária a construção da práxis, significando o diálogo cotidiano entre a teoria e a prática.

Práxis que, sendo reflexão e ação verdadeiramente transformadora da realidade, é fonte de conhecimento reflexivo e criação. Com efeito, enquanto a atividade animal, realizada sem práxis, não implica criação, a transformação exercida pelos homens implica. E é como seres transformadores e criadores que os homens, em suas permanentes relações com a realidade, produzem, não somente os bens materiais, as coisas sensíveis, os objetos, mas também as instituições sociais, suas idéias, suas concepções (FREIRE, 1987, p. 92).

É a partir da práxis que os sujeitos vão se constituindo em seus valores, pertencimentos, comportamentos e relações em comunidade. Por isso, a construção da cultura parte também da dimensão da experiência. A esse respeito, Alfredo Bosi em uma palestra proferida durante o Seminário de Cultura e Realidade Contemporânea (2015), observou que a sua hipótese fundamental de análise é a vinculação da cultura a experiência. Isso porque, “só existe cultura, realmente, quando vivemos determinadas experiências, quando nosso cotidiano é pensado. Então, cultura de uma maneira

genérica seria a experiência pensada, a vida pensada”. Com essa definição, o autor entende que tudo aquilo que fazemos de “maneira espontânea, por herança biológica ou por fatalidade social e que não é objeto de nossa reflexão, fica aquém da cultura”. Isso porque a produção da cultura exige a experiência vivida, mas também sua reflexão. O que nos faz retomar a importância da construção da práxis, da relação entre a prática vivenciada e a teoria pensada. Por existir um movimento de ação e reflexão, Paulo Freire (1980) afirma que a cultura é a “aquisição sistemática da experiência humana, mas uma aquisição crítica e criadora, e não uma justaposição de informações armazenadas na inteligência ou na memória e não ‘incorporadas’ no ser total e na vida plena do homem” (FREIRE, 1980, p.38).

Ao entender a experiência enquanto formadora da cultura, nas suas dimensões individuais e coletivas, faz-se necessário o entendimento da experiência brasileira com a cultura. Nesse sentido, lembramos que Carlos Nelson Coutinho (2011) no capítulo “Os intelectuais e a organização da Cultura”, observa, a partir da teoria gramsciana, como foi (e ainda é) organizada e produzida a cultura no Brasil. O autor faz reflexões importantes da relação entre a cultura e a produção de sistemas sociais e econômicos, com discussões férteis para o pensamento da construção de novas relações (que promovam o desenvolvimento da igualdade social, econômica e política no país). Para tanto, recorre ao conceito de sociedade civil de Gramsci e discute como a constituição desta influenciou na forma de organização da cultura no Brasil.

Coutinho (2011) argumenta que o maior mérito de Gramsci foi ter ampliado a teoria marxista clássica de estado, modificando o entendimento do conceito de “sociedade civil”, em que neste estão presentes as possibilidades de mudança das diferentes relações sociais. Isso porque na sociedade civil há a abertura tanto para a criação de mecanismos de manutenção do poder quanto de mecanismos de resistência destes. Para Coutinho, Gramsci entende a formação da sociedade civil “enquanto uma esfera social nova, dotada de leis e de funções relativamente autônomas e específicas” (COUTINHO, 2011, p.14). Para exemplificar o que compõe essa sociedade civil, Coutinho cita o sistema educacional, os movimentos sociais organizados, grupos de cultura, grupos de classe média e tantas outras organizações que dissociadas da relação direta com o Estado contribuem para a produção, circulação e disputa de ideias. Em suas palavras,

o que especifica essa sociedade civil é o fato de, através dela, ocorrerem relações sociais de direção político-ideológica, de hegemonia, que – por assim dizer – completam a dominação estatal, a coerção, assegurando

também o consenso dos dominados (ou assegurando tal *consenso*, ou hegemonia, para as forças que querem destruir a velha dominação) (COUTINHO, 2011, p.14).

Vale lembrar que, no Brasil, por muito tempo, não houve a constituição de uma sociedade civil, pois, na época colonial, o país não tinha um parlamento, partidos políticos e nem um sistema de educação, os intelectuais estavam ligados à administração colonial, à burocracia ou à igreja. No processo de Independência, a inexistência da sociedade civil se repete, pois a independência não resulta da ativação dela, mas de uma manobra hierárquica por “um golpe palaciano”. No entanto, à medida que o país foi se tornando mais economicamente ativo e independente surgiram demandas como a necessidade de formar uma nova camada de intelectuais para servir ao Estado e uma organização mínima da cultura com a publicação de jornais e montagens de peças teatrais. O autor ainda ressalta que, nesse período muitos intelectuais eram cooptados pelas classes dominantes, tornando-se funcionários do aparelho do Estado. No período da República, esse quadro ainda permanece, mesmo que começando a se modificar, pois o parlamento era submisso ao executivo e os partidos serviam às ordens dos coronéis. É somente à medida que a sociedade vai se complexificando e assumindo o capitalismo como modelo econômico que algumas dessas relações vão se alterando, pois é nesse momento que começa a surgir uma classe operária que traz em sua formação um bloco social contestatório:

Começa assim a surgir, com a introdução do capitalismo, com o início das lutas operárias e com as agitações das camadas médias, um germe do que poderia se chamar de 'sociedade civil'. Multiplicam-se as associações proletárias; em consequência, surge uma ainda rarefeita mas ativa imprensa operária, de orientação predominantemente anarquista. Temos assim que, a um embrião da sociedade civil (associações sindicais e primeiros grupos políticos de artesãos e operários), corresponde um embrião de organização cultural exterior ao Estado (a imprensa e as associações culturais dos proletários) (COUTINHO, 2011, p.24).

Nesse sentido, podemos entender que a sociedade civil, propriamente dita, surge em conjunto com a existência de mecanismos de resistência da classe trabalhadora, em que esta é entendida, dessa forma, enquanto produtora também da cultura e assim do “saber popular” (que existe para além do saber escolar e formal, ele é produzido pelo povo e com o povo). Freire (1992, p.86) ressalta a importância de valorizá-lo enquanto saber e respeitá-lo, em que esse respeito “implica necessariamente o respeito ao contexto cultural”. Isso porque a relação da experiência local dos sujeitos influencia em como estes percebem e reagem ao mundo a sua volta, bem como influencia na produção e vivência da cultura.

Ao mesmo tempo em que a cultura é produzida a partir da vivência e contexto dos diferentes sujeitos, ela é também parte de construções sociais que tem influencia direta na trajetória das pessoas. Freire (1992) explica em seu texto que “o horizonte do contexto cultural não pode ser entendido fora de seu recorte de classe, até mesmo em sociedades de tal forma complexas, em que a caracterização daquele corte é menos facilmente apreensível” (p.86).

Ao procurar analisar diferentes contextos locais e nacionais (e assim as diferentes experiências individuais e coletivas) que estão associados à construção da cultura brasileira, principalmente a de resistência política às situações de desigualdades, justifica-se a procura no teatro e na política de contribuições para a discussão sobre o entendimento da produção crítica brasileira. Com isso, procura-se compreender e resgatar a memória de resistência da classe trabalhadora, de intelectuais e de artistas engajados politicamente no Brasil, o que significa um exercício de entendimento da produção da cultura a partir da sociedade civil. Para a realização desse exercício justifica-se o recorte feito com o foco na trajetória artística e política de Oduvaldo Vianna Filho, que perpassa por sua vez por momentos da história do Partido Comunista Brasileiro, do Teatro Paulista do Estudante, do Teatro de Arena, dos Centros Populares de Cultura e do Grupo Opinião.

Como destacou Coutinho (2011, p.25), o Partido Comunista Brasileiro é um dos frutos do processo de construção da sociedade civil, sendo criado a partir de uma demanda popular, independente e de enfrentamento ao Estado. A chamada Revolução de 1930 tentou extinguir a autonomia da sociedade civil, incorporando os sindicatos à estrutura do Estado. Foi organizada “uma ditadura aberta que fechou partidos e parlamentos, criando o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), um arremedo de organismo cultural totalitário (ou seja, uma tentativa de pôr a cultura a serviço do Estado)”. Por outro lado, nesse período, também foram criados movimentos como a Aliança Nacional Libertadora e a Ação Integralista Brasileira, que evidenciavam uma socialização da política, que, por sua vez, indicavam como “já estavam em andamento os processos que levariam à criação no Brasil de uma sociedade civil e autônoma” (p.26).

Com a redemocratização do país, houve uma ampliação do campo da organização material da cultura, em que tanto os sindicatos operários começam a ter uma participação e força maior nas lutas econômicas e na vida política do país quanto as camadas médias começam a buscar formas de organização para a defesa de seus

interesses e ideais. Isso que se deu até o governo Kubitschek. Essa ampliação e liberdade da disputa de ideias entre diferentes grupos e sujeitos foi cerceada em 1964 com o regime ditatorial-militar. A cultura foi uma das áreas que mais tiveram situações de repressão. Isso pode ser visualizado pelas primeiras medidas do governo, em que esteve presente a ordem do fechamento dos “principais institutos democráticos de organização cultural da época”, como os Centros Populares de Cultura (CPCs), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Além disso, houve medidas de dispersão e cerceamento, como a dissolução do Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI) e também de vigia e punição às diferentes intervenções realizadas nas universidades (p.29).

Os sujeitos que vivenciaram e refletiram sobre esse período de repressão e de desigualdades no Brasil conseguiram perceber relações de poder que se estenderam principalmente sobre a cultura. Vianinha foi um desses sujeitos e a partir da análise da sua prática formulou os conceitos de “cultura proprietária” e o de “cultura desapropriada”. Fernando Peixoto (1983), organizador de entrevistas e ensaios escritos por Vianinha, relata em seu livro que o texto que aborda estes conceitos escritos pelo autor não possuíam data de escrita e nem título. O texto aparenta inacabado para Peixoto, no entanto, é evidente a sua compreensão de análise do significado estético a partir da luta de classes. Apesar de não ser exata a data de escrita desse texto o autor o organiza entre os textos elaborados entre os anos de 1964 a 1973, em que se vivia no Brasil a repressão política devido a Ditadura Militar.

Quando Vianinha desenvolve os conceitos de “cultura proprietária” e “cultura desapropriada” ele nos faz refletir sobre como a ciência e o discurso de racionalização juntamente com a institucionalização da cultura fazem com que sejam invisibilizadas relações de poder, em que o modelo de cultura proprietária é afirmado como legítimo e o único possível de ser vivenciado pelos sujeitos.

A distinção entre ser proprietário e desapropriado tem inspiração na corrente marxista de pensamento, em que é evidente nesses conceitos a presença de uma disputa de classes, em que uma classe dominante se apropria de um bem comum, nesse caso a cultura, e se estabelece enquanto dona e detentora desse bem, por isso chamada de proprietária. Para Vianinha, a cultura, por ser construída a partir da relação e transformação da realidade pelos homens, pode ser entendida a partir das relações de trabalho. Dessa forma, assim como acontece nas relações econômicas, na produção da cultura existe o poder de um grupo sobre os meios de produção. Isso não quer dizer que

esse grupo dominante produza sozinho a cultura, mas que, ao dominar os meios de produzir e propagar a mesma, cria relações hierárquicas em relação ao outro grupo e o subordina as suas vontades, prescrevendo normas e condutas sociais a serem seguidas.

A cultura proprietária, ao ser a responsável pelos meios de produção e distribuição do trabalho social, torna-se a “cultura praticada”, “normalizada”, “discursada” e “comunicável”. Isso porque ela rege as relações, possui a existência prioritária. Com essas afirmações, Vianinha reflete sobre como a existência de uma cultura proprietária significa a produção e legitimação da construção de normas de condutas que passam a reger nossos comportamentos e valores.

A cultura proprietária cria mecanismos de regulação da cultura que dificilmente são percebidos em nossos cotidianos. Isso porque, ao mesmo tempo em que são criados novos espaços de produção de resistências, a cultura proprietária também vai se modificando e ocupando diferentes formas. É fato que se tem criado muitas fissuras que desestabilizam o lugar de propriedade da cultura, mas não se pode desconsiderar que a sua produção permanece cercada por relações de disputa. E é nessa lógica da disputa que o conceito de cultura desapropriada aparece e se torna espaço também da resistência. Para Vianinha,

A cultura que coexiste, numa sociedade dividida em classes, tem como característica fundamental sua pobreza discursiva e racionalizada. Em não sendo praticada, não pode aparelhar o homem suficientemente, para o seu enriquecimento, suas formulações que institucionalizem uma prática, um ser socialmente. Sua realização discursiva transfere-se, mais, para uma crítica empobrecida da cultura dominante; nos seus aspectos secundários, quase que a comunicar as insatisfações, do que a propor sua efetiva transformação. É uma cultura de aspiração, atmosférica. É o sentimento popular. Com dificuldade, ela formula, através de sua vanguarda ideológica, “se seu trabalho é desigual, não há direitos iguais”. Sem direitos iguais, a adaptação ao meio é dolorosa, porque seu grau de liberdade e opção é diminuto (VIANNA FILHO, 1983, p.144).

Vianinha evidencia como é difícil a formulação consciente da cultura desapropriada de sua prática. Ela acaba muitas vezes por se limitar a crítica e a não produção de algo novo. Isso porque, ela não tem acesso aos espaços de produção do discurso e de sua racionalização para os outros sujeitos. Talvez Vianinha nos tempos atuais ponderasse essa afirmação ao perceber que com o advento da internet mais espaços de produção e disseminação de discursos foram criados. Além disso, com o aumento do número de universidades e vagas ofertadas no ensino superior na última década houve a produção de estudos e pesquisas científicas que alcançaram temáticas e discussões até então invisibilizadas nessas instituições. Pode-se acrescentar ainda que o

aparecimento e organização de novos grupos e sujeitos sociais fizeram com que outras janelas de produção de discursos e práticas fossem abertas.

Dessa forma, a cultura historicamente desapropriada no Brasil conseguiu ocupar espaços de produção que sempre lhe foram negados. No entanto, por mais que muitas relações de poder venham se transformando, essa cultura permanece relegada na maioria das vezes a marginalização. Por mais que um artista ou grupo cultural consiga ter mais espaço para a divulgação de seu trabalho dificilmente estes sujeitos conseguirão garantir a permanência de seus trabalhos, pois estão constantemente em disputa com a lógica da mercadorização dos bens culturais, tendo que se adaptar a ela ou sendo excluídos. A adaptação gira em torno da submissão de produzir o que vende mais e não no que se acredita.

Essa situação, baseada em uma lógica de mercadorização da arte, surge com a instauração da Indústria Cultural (IC). Coutinho (2011) afirma que foi durante o regime ditatorial-militar que foram criadas as condições políticas necessárias à passagem do capitalismo brasileiro para a etapa da dominação dos monopólios. É importante evidenciar essa mudança, pois é com a etapa monopolista do Estado, de organização do capitalismo, que vai se instituindo a Indústria Cultural (IC). Segundo Teixeira Coelho (1983):

A indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma de trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral: o uso crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador; a divisão do trabalho. Estes são alguns dos traços marcantes da sociedade capitalista liberal, onde é nítida a oposição de classes e em cujo interior começa a surgir a cultura de massa (COELHO, 1983, p. 10).

A Indústria Cultural, fruto desse processo de instauração do capitalismo, transforma a cultura em um produto como qualquer outro, perdendo seu caráter crítico e de produção do conhecimento, pois é feita a partir de padronizações que devem atender às leis do mercado e seus consumidores. Trata-se de “uma cultura perecível, como qualquer peça de vestuário [...] funciona, quase que exclusivamente, com valor de troca (por dinheiro) para quem a produz” (p.10).

A padronização da arte a transforma em fórmula ao invés de obra, pautada em uma lógica de mercadorização e massificação da produção humana. Para Adorno (2002) viramos, por vezes, consumidores, e a arte converte-se em produtos. Tudo que é

produzido acaba tendo que passar pela Indústria Cultural que dita valores e formas de relação entre objetos e sujeitos. A interação criativa com os objetos é descartada. Ao invés de reflexiva e crítica, a produção de bens culturais vira espaço apenas para entretenimento e diversão das pessoas. Isso porque todos os produtos da indústria cultural são cercados por mecanismos econômicos que mantêm tudo sobre pressão, tanto no trabalho quanto no lazer.

Coelho (1983) argumenta que há diferentes formas de reflexão e análise sobre a Indústria Cultural, em que uma das condições para a sua existência seria a oposição entre “cultura superior” e a “cultura de massas”, em que existiriam ainda outras três divisões como formas de categorizar a manifestação cultural, sendo estas a “cultura superior”, a “média” (midcult) e a “cultura de massas” (masscult). O autor ainda argumenta que é possível analisar a IC pela oposição entre a cultura popular e a cultura pop. Além disso, a IC pode ser abordada pelos aspectos das funções exercidas pela cultura de massas que é seu produto direto.

Esses conceitos são refletidos por Coelho (1983) a partir da teoria de Dwight MacDonal, em que são apontadas três formas de manifestação cultural: 1) a superior (exemplificada em todos os produtos canonizados pela crítica erudita, como as pinturas do Renascimento e as composições de Bethoven); 2) a média (pode ser exemplificada pelos Mozarts executados em ritmo de discoteca e por poesias onde pupula um lirismo de segunda-mão e de chavões); e 3) a de massa (essa é considerada a mais difícil de ser exemplificada, pois o fato dela ser fornecida pelos meios de comunicação de massa como o rádio, a TV e o Cinema às vezes é erroneamente comparada a cultura produzida pelo teatro e pela literatura quando, para o autor, ela deveria ser relacionada a outros grandes meios de comunicação de massa como a moda, os costumes alimentares e a gestualidade. A dificuldade em classificar em cultura de massa uma manifestação cultural advém da tentativa de não reproduzir preconceitos, como os que relacionam a tudo que é considerado sem reflexão e sem valor como pertencentes às massas. Além disso, Coelho (1983) ainda reflete que, por vezes, tenta-se realizar a divisão entre as três categorias de manifestação cultural a partir do recorte de classes, que considera de valor superior tudo o que representa e se aproxima do gosto e da produção da burguesia e da elite, mas ao refletir sobre as mesmas essa forma de análise se perde, pois o que é produzido pelas massas (enquanto povo) pode ter valor superior a outras formas de produção cultural desses grupos dominantes. Além disso, o que no passado foi

considerado de pouco valor pode com o passar do tempo ser valorizado e entendido como uma importante produção.

O olhar analítico sobre a Indústria Cultural, segundo Coelho (1983), se diferencia em duas correntes críticas sendo que:

De um lado, portanto, estão os que acreditam, como Adorno e Horkheimer (os primeiros, na década de 1940, a utilizar a expressão 'indústria cultural' tal como hoje a entendemos), que essa indústria desempenha as mesmas funções de um Estado fascista e que ela está, assim, na base do totalitarismo moderno ao promover a alienação do homem, entendida como processo no qual o indivíduo é levado a não meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social circundante, transformando-se com isso em mero brinquedo e, afinal, em simples produto alimentador do sistema que o envolve. Do outro lado, os que defendem a ideia segundo a qual a grande característica da indústria cultural é ser ela o primeiro processo democratizador da cultura, ao colocá-la ao alcance da massa- sendo, portanto, instrumento privilegiado no combate dessa mesma alienação (COELHO, 1983, p.33).

Nessa pesquisa, concorda-se com a perspectiva de análise da Indústria Cultural visualizada como marcada por relações de poder que criam situações de alienação dos sujeitos, que contribuem para a legitimação e permanência de situações de desigualdade. Isso porque entende-se que por mais que a IC permita o acesso de grande quantidade de sujeitos a um bem cultural, antes negado ou desconhecido a estes, esse acesso é permeado por relações impositivas do que deve e como pode ser acessado. Há interesses de ordem política e econômica na escolha e possível "democratização" de bens culturais que por vezes são invisibilizados. Sabe-se que no Brasil não há democratização dos espaços de produção da cultura de massa, como os veículos de comunicação de massa, já citados, que não são de domínio público, mas privado. Dessa forma, é fato que, a constituição da cultura perpassa por relações de poder, em que as relações econômicas são peças fundamentais. Com essa afirmação não se quer dizer que as questões econômicas sejam as únicas referências que devem ser consideradas em uma análise da realidade. Assim como Antônio Gramsci (1982) crítica leituras estritamente economicistas da sociedade, percebemos esta limitação, que segundo o autor, leituras estritamente economicistas não podem compreender a totalidade da situação política e o equilíbrio das forças políticas que estão presentes no Estado. Por isso, faz-se necessário compreender os mecanismos de produção da hegemonia em nossa sociedade. A Indústria Cultural (IC) pode ser considerada um desses mecanismos, em que para garantir a produção e manutenção do poder no sistema capitalista se apropria dos bens culturais como forma de gerar dependência e dominação, transformando e naturalizando tudo enquanto mercadoria. Além disso, é através da

concentração e acumulação de poder econômico e político que foram constituídos os monopólios capitalistas como da televisão, da grande imprensa e/ou do cinema. Coutinho (2011) afirma que, com a criação desses meios de comunicação de massa se constituiu também um novo sistema de organização da cultura.

Para a manutenção da hegemonia, as classes dominantes utilizaram historicamente de diferentes meios de controle, desde o domínio de veículos de comunicação, da educação, à utilização de meios de repressão. Sendo estes últimos utilizados quando os detentores do poder não conseguem produzir mais consensos e utilizam da força para garantir seu controle. Exemplo disso foi o período da Ditadura Militar no Brasil, em que o governo usou da repressão aos grupos e instituições que questionaram a ordem dominante. Schwarz (1970, p. 63) recorda que em 1964 a direita conseguiu mais facilmente “preservar” sua produção cultural da politização da esquerda e da cultura popular ao “liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa” e que diferentemente dessa realidade, em 1968, os estudantes, professores e artistas (que já tinham acesso e produziam músicas, livros, teatros e filmes, melhores e mais críticos, sendo uma “massa politicamente perigosa” à ordem) não seriam facilmente derrotados, exigindo, para o avanço da repressão, liquidar a própria cultura viva do momento.

Diferentes sujeitos e grupos procuraram nesse período se contrapor às situações de repressão e desigualdades vivenciadas pelo povo brasileiro. Entre estes, recordamos principalmente, o Movimento de Cultura Popular (MCP) e os Centros Populares de Cultura (CPCs). Segundo Schwarz (1970), o Movimento de Cultura Popular foi iniciado em 1959, quando Miguel Arraes era prefeito no Recife e se candidatou para governador de Pernambuco. A finalidade imediata do movimento era alfabetizar as massas para que as mesmas pudessem votar nesse candidato. No entanto, segundo o autor, havia também a intenção de estimular a organização do povo para que percebessem e demandassem ações locais de seus representantes para a melhoria de vida das pessoas em suas comunidades.

O programa era de inspiração cristã e reformista, com a sua teoria centrava na promoção do homem. Entretanto, em seus efeitos sobre a cultura com suas formas estabelecidas, a profundidade do M.C.P. era maior. A começar pelo método Paulo Freire, de alfabetização de adultos, que foi desenvolvido nesta oportunidade. E este método, muito bem sucedido na prática, não concebe a leitura como uma técnica indiferente, mas como força no jogo da dominação social. Em consequência procura acoplar o acesso do camponês à palavra escrita com a consciência de sua situação política (SCHWARZ, 1970, p.68).

Assim, o MCP tinha em suas bases o que Paulo Freire chamava e estruturou em suas experiências como Educação Popular. Os Centros Populares de Cultura surgem

inspirados no MCP, mas pela iniciativa e diálogo de artistas, educadores e militantes como Oduvaldo Vianna Filho e Carlos Estevam Martins junto a intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), que formularam e atuaram sobre novas formas de se trabalhar a cultura de modo a valorizar o saber popular e conseguir problematizar as diferentes desigualdades sociais produzidas pelo sistema capitalista. De acordo com Peixoto,

Em sua curta existência (interrompida em 1964 pelo golpe militar), o CPC desenvolveu um intenso programa (teatro, cinema, edições, cursos, seminários, etc.), formando a UNE-Volante, que viajou pelo país, e produzindo inclusive o filme *Cinco Vezes Favela*, com episódios realizados por Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges e Carlos Diegues. O CPC teve três diretores: Carlos Estevam (dezembro de 61 a dezembro de 62), Carlos Diegues (três meses) e Ferreira Gullar (até o golpe de 64) (PEIXOTO, 1983, p.97).

Esses movimentos pautavam a valorização da cultura e dos saberes populares bem como defendiam a igualdade de direitos a todos. Ambos tinham como base uma proposta de transformação das desigualdades existentes e do fortalecimento do poder popular. Para isso, o trabalho educativo trazia em seu bojo críticas sobre as diferentes situações de desigualdade. Assim, entre as questões trabalhadas eram problematizadas: a acumulação de riquezas nas mãos de poucos; a privatização de direitos como a saúde e a educação; e a importância da valorização da identidade do povo brasileiro. Neste sentido, é possível perceber como as manifestações artísticas foram utilizadas por diferentes grupos e sujeitos como uma forma de diálogo com a sociedade e por vezes com objetivos políticos distintos. Por isso também, a arte e a cultura foram consideradas subversivas quando usadas para questionar sistemas políticos de diferentes períodos históricos.

Nesta perspectiva, Zuenir Ventura (1988) no livro *1968 O Ano que não Terminou*, evidencia, em diferentes momentos de seu texto, como a cultura era considerada perigosa politicamente e por isso foi apropriada e cerceada pela elite dominante nos tempos de ditadura. A repressão aos artistas políticos de oposição à ditadura se deu tanto em medidas de fechamentos de grupos e instituições que trabalhavam com a cultura popular quanto em situações cotidianas de repressão pelos militares (que, com seus corpos e ações disciplinadas, traziam em seu discurso e práticas violentas a negação e reprovação a toda forma de arte contestatória). Exemplo disso são as torturas e censuras que aconteceram com diferentes artistas, marcadas pelo

autoritarismo, violência e o discurso de que a arte tinha que seguir os bons costumes, a ordem e a moral da família patriarcal e religiosa.

Todas as medidas realizadas para cercear e erradicar iniciativas de politização pela cultura estavam associadas a um projeto político de dominação, em que havia, mais do que articulação com uma elite nacional, alianças internacionais, principalmente junto aos Estados Unidos da América (EUA), que tiveram influência direta no golpe militar no Brasil. Segundo Mario Rapoport e Rubén Laufer (2000), os EUA financiaram pesquisas através da Agência Central de Inteligência (CIA) e da própria Embaixada, colaborando ativamente com grupos anti-Goulart, como o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e o IBAD (Instituto Brasileiro para a Ação Democrática), financiando seu equipamento e propaganda.

Zuenir Ventura (1988) cita em seu livro como a CIA, em diferentes momentos políticos antes e durante a ditadura, fazia relatórios da situação política no Brasil. Havia também agentes do Centro de Informações do Exército (CIE) infiltrados em diferentes espaços ocupados pelos militantes sociais, desde coletivos estudantis, universidades à postos de trabalho.

Além dessa dimensão de vigia pela infiltração e observação, que era feita de forma secreta, havia também a vigia direta a partir da censura de tudo o que era considerado subversivo, como reuniões, eventos e, na área da cultura, peças de teatro, músicas, danças e quaisquer outras formas de intervenção que questionassem a ordem vigente. Ventura (1988) cita como a instituição do AI-5 obteve consequências desastrosas no que se refere às censuras e punições que realizou:

O AI-5 desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. Em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de músicas e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovelas foram censurados. Só Plínio Marcos teve 18 peças vetadas. O index reunia um elenco variado, que ia de Chico Buarque, um dos artistas mais censurados e perseguidos da época, a Dercy Gonçalves e Clóvis Bornay (VENTURA, 1988, p.285-286).

Zuenir Ventura também recorda em seu livro que após vivenciar e analisar o “Réveillon na casa de Helô”, foi possível perceber como marcou simbolicamente as características e pautas da geração de 1968. As roupas dos/as convidados/as eram caracterizadas como alternativas, sendo muitas referentes ao movimento hippie; os/as integrantes da festa eram advindos de diferentes organizações e grupos culturais e políticos que representavam o teatro, a música e o cinema; as relações pessoais e afetivas entre as pessoas demonstravam valores e práticas em transições como o debate

do “amor livre” colocado em voga entre os casais na festa, mas que ainda gerava conflitos e brigas entre os mesmos. Enfim, em meio às danças e intervenções corporais na festa, eram feitos debates políticos sobre o contexto do país. Ao observar os sujeitos e as vontades políticas presentes na casa de Helô “poder-se-ia fazer a Revolução [...] se o processo revolucionário dependesse apenas das condições subjetivas – e os anos seguintes iriam demonstrar dramaticamente que não”, pois havia se ausentado da festa a grande parte da classe trabalhadora, o proletariado de fato (p.20).

Helô é a Heloísa Buarque de Hollanda. Assim como Zuenir, ela escreve um livro de relatos e análises de sua vivência nesse período. Seu livro intitulado *Impressões de Viagem CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970* (1992) discorre sobre como a literatura participa e se envolve nos debates culturais da década de 60. Para isso, a autora discute sobre a “participação engajada” de diferentes sujeitos nesse período, a “explosão anárquica do tropicalismo” e a “produção alternativa” com foco para a “poesia marginal”. A partir desses recortes, ela reflete também sobre o chamado “vazio cultural” da década de 70.

Nesse livro, Hollanda (1992) traz reflexões importantes sobre o diálogo entre arte e política nessa época, em que ao analisar a participação engajada do Centro Popular de Cultura a partir da construção de seu manifesto político, percorre relatos e questões que ainda se fazem pertinentes para a reflexão do diálogo entre cultura, arte e política atualmente. Uma das questões trazidas é a inserção de intelectuais e artistas na organização, que podem ser de diferentes classes sociais desde que tenham a identidade com a classe trabalhadora. Além disso, é afirmada a centralidade de que estes sujeitos se entendam enquanto parte do povo, procurando em suas práticas produzir e propagar suas intervenções artísticas “junto ao povo” e não “para o povo”, por isso é apresentada a necessidade de produção de uma “arte popular e revolucionária” - com atuações e objetivos políticos bem definidos que possam contribuir para o enfrentamento das situações de desigualdade.

Nesse contexto de discussão e militância política, é importante ressaltar que,

a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcadas pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação as vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo, e a ‘fê no povo’, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (HOLLANDA, 1992, p.17).

Ao mesmo tempo em que este período da década de 60 foi de intensa repressão a diferentes artistas e grupos sociais, foi também um dos períodos da história brasileira em que a organização da juventude, artistas, intelectuais e demais militantes sociais esteve mais coesa. Nesse período, respirava-se a política, porque o acirramento das forças sociais estava mais evidente e os sujeitos tomavam partido pelas lutas em que acreditavam, posicionando-se a favor ou contra a ditadura de forma mais direta. Ventura destaca:

Os que viveram intensamente aqueles tempos guardam a impressão de que não faziam outra coisa: mais do que fazer amor, mais do que trabalhar, mais do que ler, fazia-se política. Ou melhor, fazia-se tudo achando que se estava fazendo política. A moda era politizar – do sexo às orações, passando pela própria moda, que durante, pelo menos uma estação de 68, foi “militar”: as roupas mimetizaram a cor e o corte das fardas e das túnicas dos guerrilheiros (VENTURA, 1988, p.83).

Com essa citação não se quer romantizar a década de 60, pois se entende que a disputa política mesmo em diferentes cenários sempre se fez presente na história do povo brasileiro, o que se deseja evidenciar é que o processo de “politização” da sociedade (vivenciada nesse período no Brasil) também contagiou a arte e o teatro de forma geral. O teatro esteve nos palcos da censura pois,

nos últimos anos, o teatro tinha sido a frente de resistência cultural mais combativa e combatida. Desde 64, uma guerra – primeiro, não declarada, depois aberta – colocara a atividade sob permanente suspeição. Em 65, a inédita presença de 1.500 assinaturas numa carta aberta ao presidente Castello Branco protestava contra os abusos da censura. Eles eram tantos que o maior sucesso daquele ano, *Liberdade, liberdade*, teve que sofrer 25 cortes para se apresentar em São Paulo. No ano seguinte, o plano de atentados incluiu uma invasão ao Teatro Jovem, no Rio, para impedir um debate sobre Brecht; uma prisão dos artistas que apresentavam *Joana em flor*, de Reynaldo Jardim, em Maceió; cortes em *Terror e miséria do III Reich*; e o expurgo de Santa Teresa D’Ávila na peça *O homem do princípio ao fim* de Millôr Fernandes. Era uma escalada que colocava o teatro diante da desconfortável alternativa de, em nome da prudência não reagir, o que não era a garantia de abrandamento da censura, ou reagir, criando pretextos (VENTURA, 1988, p.94).

Desde a década de 50 no Brasil, o teatro vinha sendo campo, declarado, de disputas e resistências de diferentes sujeitos e organizações sociais. A partir da década de 50 e 60, dramaturgos/as brasileiros/as começaram a pensar e escrever peças teatrais com base na realidade brasileira, trazendo ao palco questões políticas e culturais específicas do país. Antes desse período, a importação e adaptação de peças estrangeiras eram práticas comuns e valorizadas. Artistas e dramaturgos como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna são exemplos de intelectuais que contribuíram com o rompimento desse estrangeirismo na produção teatral

contemporânea. Neste momento, a produção da identidade nacional se deu pelo que Schwarz (2014) chamou de “nacional por subtração”, em que foi necessário negar tudo o que era importado, principalmente da cultura europeia e norte-americana. Isso pode ser percebido na ironia com que são inseridas algumas personagens estrangeiras nas peças teatrais da época, bem como na opção recorrente em relatar o cotidiano brasileiro com suas peculiaridades de clima quente, culinária, esportes, lazer e violências específicas vividas no país. A representação da linguagem, com suas gírias e sotaques, também foi uma das preocupações dos dramaturgos desta época.

Segundo a crítica teatral e literária Iná Camargo Costa (1993), as três peças que marcaram inicialmente a história do teatro brasileiro, trazendo para o palco questões sociais brasileiras e tomando partido pelos/as trabalhadores/as foram: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. Estas peças foram criadas a partir da vivência prática e apropriação teórica destes dramaturgos no Teatro de Arena. Foi a partir de 1958, durante os Seminários de Dramaturgia do Arena, que Guarnieri e Vianinha escreveram estas peças. Os Seminários foram coordenados por Augusto Boal que, na época, era diretor artístico do Teatro de Arena. Ele também dirigiu ambas as peças de Guarnieri e Vianinha.

Para Vianinha, a proposta esboçada pelo Teatro de Arena, particularmente a partir dos Seminários de Dramaturgia, caracteriza-se pelo ‘deslocamento do enfoque para o aspecto ideológico’: existe uma tarefa a desempenhar, que é a de direcionar o trabalho para as classes subalternas, ou seja, o proletariado [...] essa nova prática teatral não é fácil nem automática: pelo contrário, ele insiste na ideia de que ela deve ser induzida de forma consciente e criteriosa (BETTI, 1997, p.31).

É com essa responsabilidade política que Vianinha e outros artistas formulam e praticam o teatro político no Brasil a partir da década de 50, em que a partir dela buscam subsídios para suas atuações concretas na realidade. Betti (1997) ainda ressalta que, Vianinha estabelece dois modelos antagônicos de teatro, sendo um o “esteticista” associado a Ziembinsky e outro o “teatro da responsabilidade” representado por Augusto Boal e os integrantes do Arena. Este último justificado por ele como o que busca a produção artística em diálogo com o proletariado, que motive sua participação política. Neste sentido, o teatro se apresenta enquanto “ferramenta de enfrentamento do mundo real. A realidade de representação visaria, portanto, fundamentar os valores que o público extrai dela no sentido de modificar seus mecanismos de existência” (p.33).

O educador e militante Rafael Villas Bôas¹² recorda que o período da produção teatral da década de 50 foi marcado pela construção de uma dramaturgia pautada na busca do nacional, da representação dos problemas e questões brasileiras. Essa constatação é evidenciada nos textos de autoras como Maria Silva Betti, estudiosa da obra e vida de Oduvaldo Vianna Filho, e de Iná Camargo Costa, estudiosa do Teatro político.

Segundo Maria Silvia Betti (1997), o Arena desenvolve um projeto de dramaturgia nacional a partir da montagem de *Eles não usa black-tie*, o que para Vianinha significa o exercício da coerência política-ideológica da militância do grupo no trabalho com o teatro. Isso porque entende-se com esse projeto o teatro como vinculado ao contexto histórico do Brasil, em que há a construção de “uma dramaturgia nacional, atenta às contradições históricas do país e disposta a interferir nelas” (p.13):

A característica essencial desse projeto é, antes de mais nada, a historicidade: seu objetivo não é, meramente, o de fazer teatro, mas o de realizar uma forma específica de teatro capaz de, seja por sua temática, seja por seu estilo de representação, reunir em si os traços que o identificarão à chamada ‘realidade nacional’. É urgente, para o Arena, que o país seja captado e expresso através do exercício teatral. É urgente, ainda, que tal expressão traga à cena um modelo de identidade construído a partir das classes subalternas e sobre os dados que tornam inadiável a afirmação destas como força histórica (BETTI, 1997, p.16).

A autora ainda reflete que nesse contexto os conceitos de ‘povo’ e ‘nação’ são percebidos de forma inovadora e positiva, pois trazem em seu bojo a possibilidade de renovação da práxis teatral e assim da integridade entre o pensamento e a ação. Betti (1997) evidencia que a preocupação com a pauta do nacional advém principalmente da inserção dos integrantes do Arena, como Vianinha e Guarniere, em movimentos políticos (como no Partido Comunista Brasileiro) que em seus programas políticos pautavam lutas e debates acerca da necessidade de se pensar a realidade e o desenvolvimento nacional.

O Teatro de Arena foi um dos principais grupos de teatro que marcou a trajetória do teatro brasileiro enquanto instrumento político e de contestação das relações de poder econômicas, sociais e culturais no Brasil. Além dele, é importante citar a construção do Teatro Paulista do Estudante (TPE), os Centros Populares de Cultura (CPCs), o Grupo Opinião e o Teatro do Autor Brasileiro, que tiveram papéis importantes na formação e

¹² A reflexão que se refere esta parte do texto foi escrita a partir dos comentários do prof. Rafael Villas Bôas durante sua participação na banca de defesa da dissertação.

na luta cultural do país bem como na trajetória de Vianinha. Contudo, é importante ressaltar que

Vianinha é, em todos os sentidos, um autor em progresso. Sua produção levanta e acompanha uma gama incrivelmente ampla de questões e temas. Com todas as limitações e contradições que possa apresentar, seu trabalho é uma referência imprescindível para o levantamento dos mais agudos e característicos traços do projeto nacional-popular de cultura: a procura da imagem uma e totalizadora associada à nação, e do traço típico do popular em que se encontra retida a noção de identidade. Essa procura desdobrou-se ao longo de sua trajetória e estabeleceu diferentes metas: o exame da chamada 'realidade nacional' no Arena, o desenvolvimento de uma cultura nacional e popular de massas no CPC, um modelo teatral de base brechtiana com incorporação de fontes literárias e populares no Grupo Opinião, e finalmente uma dramaturgia aplicada aos impasses da classe média diante do modelo de capitalismo consolidado no período que se inicia em 1968 (BETTI, 1997, p.311).

Vianinha se apresentou enquanto um autor em progresso por ter associado em sua prática o diálogo permanente entre teoria e ação, sendo coerente e ao mesmo tempo crítico com seus ideais políticos, colocando-os em constante reflexão, o que pode ser percebido ao analisar sua trajetória de produção de sua dramaturgia e de sua inserção em diferentes grupos políticos e culturais nos quais atuou.

A TRAJETÓRIA DO ARTISTA EM DIÁLOGO COM A HISTÓRIA

A Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) tem organizado um acervo com publicações e materiais sobre a vida e obra de Oduvaldo Vianna Filho. Em seu acervo há relatos da vida do artista e de suas reflexões acerca do teatro e da política. Esse acervo contribuiu para a pesquisa deste trabalho juntamente com a biografia *Vianinnha. cúmplice da paixão*, do jornalista Dênis Moraes (2000), que traz relatos, entrevistas e comentários sobre a vida do autor estudado.

Oduvaldo Vianna Filho, chamado de Vianinha, nasceu no ano de 1936 na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Ele se destacou como um artista brasileiro que ocupou diferentes espaços de produção cultural como: o cinema, o teatro e a televisão. Durante sua trajetória, atuou como ator, dramaturgo, roteirista, ensaísta, ativista político e animador cultural. Além da vivência artística (e política) ter sido uma escolha de Vianinha, pode-se dizer que ele teve como incentivo a trajetória de seus pais. Sua mãe, Deocélia, era radionovelistas e escritora; e seu pai, Oduvaldo Vianna, era jornalista, dramaturgo, cineasta e também radionovelistas. Além de serem artistas, seus pais eram militantes políticos no Partido Comunista Brasileiro.

Durante sua trajetória, Vianinha vivencia diferentes momentos políticos do Brasil, enfrentando junto a sua família períodos de repressão política. Ele nasceu durante o governo de Getúlio Vargas, na passagem do Governo Provisório para o regime do Estado Novo, em 1937. Getúlio Vargas assumiu a chefia do Governo Provisório no Brasil em 1930, após a vitória do movimento político-militar que pôs fim à Primeira República, ao depor o presidente Washington Luís. Boris Fausto destacou que:

o decreto que criou o Governo Provisório, assinado por Vargas e por seus ministros, iniciou um período de transição política. O Poder Executivo passou a concentrar também o Poder Legislativo e os governadores dos estados foram substituídos por interventores nomeados pelo Executivo, com a única exceção de Minas Gerais. O poder dos estados foi enfraquecido, pois eles ficaram proibidos de contrair empréstimos externos sem a autorização federal e de dotar as polícias estaduais de artilharia e aviação ou armá-las em proporção superior ao Exército (FAUSTO, 2013, p. 91).

O Governo de Vargas era marcado pelo combate aos seus opositores, principalmente os comunistas. Com o apoio de militares e seus exércitos, Vargas conseguiu realizar muitos de seus planos, como a cassação e tortura de diferentes militantes. Outros sistemas ditatoriais como o fascismo, o nazismo e o salazarismo se

fortaleciam e/ou se expandiam neste momento a nível internacional. Moraes (2000) relata que a repressão política se acirrou com a constituição do Estado Novo e Oduvaldo, pai de Vianinha, foi convidado a dirigir um filme na Argentina e depois em Buenos Aires. Com essa oportunidade, sua família morou dois anos no exterior e, ao retornarem ao Brasil, Oduvaldo e Deócelia começaram a trabalhar em rádios nacionais.

Paradoxalmente, no entanto, foi no Governo Vargas que alguns direitos trabalhistas foram criados como: a diminuição da jornada de trabalho, o salário mínimo, a criação da carteira assinada e o descanso remunerado dos finais de semana. Além disso, Vargas abriu empresas nacionais e investiu no processo de industrialização brasileira. O estabelecimento desses direitos e políticas foi usado como forma de aproximação dos desejos dos/as trabalhadores/as e, assim, conseguiu impedir que os mesmos se revoltassem contra o governo. Este governo era extremamente populista, o que acabava por confundir muitos trabalhadores/as que, por vezes, não visualizavam o autoritarismo em que viviam.

Foi no curso do Estado Novo que se consolidou o chamado regime populista, ou para alguns, o estilo populista do governo Vargas. O populismo de Vargas e o governo implantado pelo general Péron na Argentina foram os mais representativos desse fenômeno sociopolítico na América do Sul, correspondendo a uma época de intensa industrialização e de atração populacional, do campo e de cidades menores, para os grandes centros urbanos. O estilo varguista assentou-se num tripé formado pelo Estado, pela burguesia nacional e pela classe operária organizada (FAUSTO apud GOMES, 2013, p. 104).

Boris Fausto afirma que durante o Estado Novo existiu muita repressão política aos militantes, principalmente aos comunistas. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) estava na ilegalidade. A contrapropaganda ao comunismo era muito forte, realizada principalmente pelas organizações de Direita que formaram a Ação Integralista Brasileira (AIB). O lema da associação era Deus, Pátria e Família, e o comunismo era colocado como a principal ameaça diante da manutenção dessas bandeiras.

Militantes, entre esses/as os/as artistas, sofriam por serem vigiados/as e torturados/as pelo o que acreditavam. Em 1945, com a redemocratização do país, o governo de Getúlio teve um declínio que se sustentava pela queda de outros governos internacionais, também totalitários. O PCB recebeu um registro provisório como partido político, saindo assim da clandestinidade. Nesse quadro, o partido decidiu por compor as eleições. Moraes (2000) relata que Oduvaldo era um dos candidatos e foi nesse momento que seu filho Vianinha, com 9 anos de idade, atuou primeiramente de forma política com seus pais, ajudando-os a panfletar para a campanha.

Vianinha iniciou sua carreira artística e política muito cedo, desde criança já participava também de filmes dirigidos por seu pai. Quando adolescente, em 1950, com o Partido Comunista Brasileiro já na legalidade, entrou para a União da Juventude Comunista (UJC) vinculada ao partido. Com o suicídio de Getúlio, em 1954, o PCB reformulou linhas políticas e táticas, sendo que a principal foi a integração e articulação de seus militantes com sindicatos e organizações sociais, e, assim, com os trabalhadores que anteriormente apoiavam Vargas. Uma das avaliações do PCB foi a percepção de que organizações estudantis, principalmente de secundaristas, eram uma fração da população que o partido não conseguia alcançar. Por isso, o PCB direcionou alguns artistas para que criassem o Teatro Paulista do Estudante (TPE) com a coordenação de Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri (MORAES, 2000). É neste momento que se inicia a trajetória conjunta destes dois artistas, que influenciaria diretamente a dramaturgia brasileira.

No TPE, Vianinha e Guarnieri passaram por diferentes dificuldades, inclusive financeiras. Moraes (2000) destaca que sem a mínima estrutura física para ensaios e apresentações, eles se aproximaram de José Renato, fundador do Teatro Arena, que tinha acabado de formar-se na Escola de Artes Dramática, para solicitá-lo o uso do espaço físico do seu grupo. José Renato concordou com a utilização do espaço, que também não era grandioso, mas oferecia o mínimo de estabilidade para suas tarefas cotidianas. Aos poucos, as relações foram se estreitando e José Renato convidou o TPE a se fundir com o Arena. Guarnieri e, principalmente, Vianinha tinham muitas ressalvas ao Arena, visto que ele repetia algumas situações de companhias teatrais que criticavam, como a montagem de peças estrangeiras. No entanto, o TPE precisava da estrutura do Arena e este precisava de mais artistas. Um contribuiu com o outro e foi com a entrada de Augusto Boal como diretor artístico que essa situação se modificou.

Em entrevista a Fernando Peixoto (1983), Vianinha relata que foram as vivências no TPE e no Arena que fizeram com que ele se formasse como artista, mas também como intelectual político e do teatro. Tanto ele quanto Guarnieri liam muito e começaram a conhecer, de fato, a literatura brasileira, que foi de grande ajuda para inspirá-los nas formas de escrita e de representação da realidade brasileira.

Neste momento também, segundo Moraes (2000), Vianinha e Guarnieri estavam começando a se arriscar na escrita de textos teatrais. Isso que se deu a partir do acompanhamento de Augusto Boal através das formações que realizou com o grupo, principalmente do seminário de dramaturgia. Guarnieri apresentou a sua peça escrita

Eles não usam black-tie para José Renato e ele aceitou a montagem e a apresentação da peça. Ele ficou muito animado com a escrita de Guarnieri, mas imaginava que aquela apresentação seria talvez a última do Arena. Quando foi enviado o texto para o crítico de teatro Sabato Magaldi, este disse que a peça revolucionaria a dramaturgia brasileira, e foi isso mesmo o que aconteceu. Os espetáculos da peça ficavam lotados e fizeram turnês por diferentes estados do Brasil. Após essas apresentações fizeram a montagem e representação da peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha. Ambas as peças colaboraram para o não fechamento do Arena neste período e um novo momento do teatro no Brasil. *Eles não usam black-tie* foi a primeira peça em que o protagonista era um trabalhador e que trouxe a discussão de problemas sociais do país (como a não efetivação dos direitos trabalhistas).

No entanto, Vianinha escreveu no texto “Teatro de Arena: histórico e objetivo”¹³ que apesar do Teatro de Arena ter conseguido dar passos na construção de uma dramaturgia brasileira, permaneceu alienado no que diz respeito ao entendimento da realidade objetiva do país, não conseguindo realizar de fato trabalhos com o proletariado. O Arena era “ainda um teatro ético, alienado e circunscrito à emoção tradicional e convencional – um teatro ainda fortemente sentimental. Mas sentimental em termos brasileiros e alienado em termos brasileiros” (VIANNA FILHO, 1983, p.27). Vianinha diferenciava o Arena dos demais grupos teatrais e demonstrava que o mesmo vivia um processo de encontro com um teatro realmente político, que estava caminhando para se aproximar da realidade brasileira, mas necessitava avançar muito mais para conseguir a transformação da mesma.

Betti (1997) afirma que a partir do texto de *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal a linha do nacionalismo crítico desloca-se da observação da realidade sócio-política para a mobilização do público, visando a adesão ideológica. Com isso, o Arena estabelece uma nova meta entendendo que o papel do teatro no seu momento histórico significava

oferecer teatro também para as camadas da população normalmente excluídas das salas de espetáculos, visa-se ainda, a desenvolver um núcleo de pesquisas sobre o país, estreitando vínculos com associações culturais, sindicatos e organismos preocupados com a cultura popular, criando equipes paralelas de atuação que se apresentem fora do espaço original do teatro de Arena e em áreas de periferia, escolas, clubes, igrejas (BETTI, 1997, p.63)

¹³Este texto assim como entrevistas, ensaios e outros textos teóricos de Vianinha podem ser encontrados no livro *Vianinha Teatro, televisão e política* organizado por Fernando Peixoto.

Betti (1997) ressalta que para Boal e outros integrantes do Arena a construção de um teatro popular de fato com a presença do proletariado seria uma etapa posterior no trabalho do Arena, visto que, na concepção de Boal existiriam “três etapas do teatro brasileiro em seu processo evolutivo (‘teatro alienado’, ‘teatro autêntico’ e ‘popular’)”, sendo que o Arena corresponderia a segunda etapa, estando a caminho para a construção de um teatro popular (p.66).

Na tentativa de construir um teatro popular o Arena planejava e reorganizava sua prática, uma das ações realizadas neste sentido foi uma excursão do Arena em 1957 pelo Nordeste brasileiro com as montagens de *Ratos e Homens* e de *Juno e o Pavão*. “No decorrer da mesma excursão são constituídos núcleos de atividades impulsionados por um estímulo inicial, o que nos anos subsequentes, seria uma das marcas principais do CPC” (p.78). Esses núcleos realizavam atividades como a transmissão de programas radiofônicos, exposições teóricas e debates nos lugares onde passavam. Essa excursão assim como outras ações realizadas no período advém de um acordo firmado em 1995 entre o Arena e o Teatro Paulista do Estudante (TPE), em que incorpora-se ao trabalho do grupo um projeto inicial de amadorismo itinerante planejado pelo TPE como uma das exigências dos tepecistas ingressantes no Arena.

Moraes (2000) afirma que mesmo com o sucesso das peças apresentadas em sua trajetória, o Arena não conseguia dar suporte financeiro a seus artistas, que passavam por necessidades materiais. Sobre este quesito Betti (1997) afirma que o Arena contou com o apoio de intelectuais, artistas e outros sujeitos que compunham o “público não alienado” do Arena que contribuíram em diversos momentos para a sustentação do grupo.

O autor ressalta que foi a partir do governo de Juscelino Kubitschek, quando os presos políticos puderam responder às acusações em liberdade, que aconteceram modificações na atuação do PCB. Seus/suas militantes decidiram reavaliar suas políticas e começaram a refletir mais intensamente sobre a necessidade do diálogo com as massas e o papel da cultura. Desta forma, antes de sair do Arena, Vianinha e Guarnieri, bem como outros artistas de sua época, discutiam e buscavam um teatro que fosse realmente popular. Foi essa busca que fez com que Vianinha, em 1961, se aproximasse da União Nacional dos Estudantes (UNE), contribuindo junto a outros intelectuais e artistas como Chico de Assis para a criação dos Centros Populares de Cultura (CPCs).

Segundo Betti (1997) Vianinha se envolve cada vez mais com as ideias de Piscator e Brecht, o que faz com que reflita sobre a eficácia do trabalho político que se

daria a partir da aproximação real com o proletariado. Esse fato junto ao desejo do autor de escrever peças, que abordassem diretamente conceitos essenciais do marxismo, como o da Mais-valia, faz com que Vianinha se aprofunde em seu estudo a entendendo enquanto um conceito essencial para explicar as relações de exploração do capitalismo. Neste sentido, Vianinha escreve a peça *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar* com a assessoria do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb). A encenação da peça acontece sob a direção de Chico de Assis. A peça se torna desde seus ensaios, na arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, em um espaço de articulação que daria origem ao CPC da UNE.

A participação de Vianinha no CPC , registrou-se em vários níveis e através de várias formas de atuação como articulador de projetos, à frente de grupos de debate e equipes de criação, como redator de textos, atos de rua e como operador de recursos humanos e materiais de que dispunha o CPC. Poucos terão vivido de forma tão marcada o projeto, que caracterizou essa utopia: empreender a síntese e a construção simbólica do nacional-popular pela via do ativismo político (BETTI, 1997, p.80).

Os trabalhos com os CPCs contribuíram para que Vianinha e os artistas que o acompanhavam se formassem enquanto militantes políticos mais conhecedores das necessidades da classe trabalhadora. Neste sentido, ele afirmava que os artistas envolvidos neste trabalho ganhavam mais do que as comunidades em que se inseriam, pois seus trabalhos eram falhos na continuidade dos projetos e isso implicava em não conseguirem realizar realmente mudanças nas realidades da população (MORAES, 2000).

Essa crítica vinda de Vianinha e a constante reflexão sobre o papel dos movimentos e grupos de que participou na transformação social do Brasil fazem deste autor um “intelectual orgânico”, segundo a concepção de Gramsci (1982). Isso porque Vianinha, além de se inserir em grupos culturais e trabalhar nestes para a construção de um teatro político brasileiro, refletiu sobre a conjuntura do país, repensando constantemente sua prática e formulando textos de reflexão sobre a mesma. Comprova esse aspecto, a leitura do livro “*Vianinha Teatro, televisão e política*” de Fernando Peixoto, em que o autor compila textos de Vianinha que refletem desde a situação do teatro à economia brasileira.

Rafael Villas Bôas¹⁴ reflete que a geração de Vianinha formou intelectuais orgânicos que valorizavam o estudo e a pesquisa como uma de suas ações centrais para

¹⁴ Essa reflexão referente a geração de intelectuais de Vianinha foi trazida durante a banca de defesa dessa dissertação pelo professor Rafael Villas Bôas.

o embasamento de suas práticas políticas. O estudo era tido como indissociável para a luta política e foi nesse modelo de formação (teórico/prático) que intelectuais como Augusto Boal, Leandro Konder, José Paulo Neto, e posteriormente Iná Camargo Costa, foram formados. Neste sentido, o entendimento de intelectual neste período é de fato aquele que reflete sobre a realidade que o país vivencia, se preocupando em formular e atuar sobre o meio em que se vive. Desta forma, os ensaios e artigos de Vianinha organizados por Peixoto evidenciam a sua preocupação permanente em refletir sobre as posições e ações dos grupos (políticos e culturais) nos quais participou. Ele escrevia enquanto vivenciava as experiências nos mesmos, assim falava, avaliava e propunha atividades e discussões a partir da sua prática concreta.

Neste sentido, Bôas (2009) em sua tese de doutorado *Teatro Político e Questão Agrária 1955-1965: Contradições, Avanços e Impasses De Um Momento Decisivo* argumenta que a produção ensaística de Vianinha é preocupada “em identificar a experiência brasileira em seu movimento”, no que tange tanto seus traços evolutivos quanto suas contradições, percorrendo duas vias articuladas:

1º) O esforço sistemático de interpretar a experiência teatral brasileira com o auxílio subentendido do arcabouço teórico do PCB, e com isso subsidiar a militância sobre a dinâmica da vida cultural e, mais especificamente, teatral, do país; 2º) Em consonância com a linha do partido, o cumprimento da tarefa de articulador político ampliando o campo de alianças. No período anterior ao golpe, por meio da elaboração da análise em que a única alternativa para a crise do teatro brasileiro aparece como a unidade em torno de convicções ideológicas e do foco realista voltado para os problemas estruturais do país (vide artigo ‘Uma crise preparada há quinze anos’). E no contexto da ditadura militar, defendendo sobretudo a unidade da ‘classe teatral’, contra a ditadura e em defesa da sobrevivência da atividade teatral, a despeito das divergências ideológicas (vide artigo “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”) (BÔAS, 2009, p.89).

Ao explicar sobre a relação entre o PCB e o trabalho na frente da cultura, Bôas (2009) evidencia que a relação entre militância partidária no PCB e atuação no meio teatral não era determinada por uma diretriz ou orientação específica do partido. Para isso, ele registra depoimentos de militantes que passaram pelo partido como Leandro Konder e Dias Gomes, que afirmam que o Comitê Cultural do PCB não ditava diretrizes, apenas buscavam estar próximos para contribuir nas produções no sentido de que elas trouxessem uma consciência mais crítica, social e política, o que acontecia era que os militantes do partido que atuavam nessas instâncias formulavam e atuavam politicamente a partir das diretrizes gerais do partido (p.90).

É importante recordar, como Konder (2003) afirma, que já na segunda metade da década de 50 com Juscelino Kubitschek enquanto presidente várias transformações

foram ocorrendo no Brasil como a urbanização do país, o uso da televisão e a construção de novos hábitos a partir da comunicação em massa bem como a mistura percebida entre a produção cultural brasileira com a importação de produtos e bens culturais de outros países. Ao mesmo tempo que essas relações ocorriam, o PC do Brasil fez um Congresso para discutir o imperialismo norte-americano e o latifúndio e decidiu-se investir na conquista da legalidade. Nesse momento mudou-se o nome da organização para Partido Comunista Brasileiro (PCB). Essas resoluções e mudanças ocorridas não foram aceitas por todos os integrantes do partido que se dividiram em dois partidos, sendo um o PCB, dirigido por Prestes, e o PC do B, que viria a ser dirigido por João Amazonas (KONDER, 2003, p.70).

A década de 1950 também foi marcada pela resistência cristã católica, principalmente pela constituição da Juventude Universitária Católica (JUC). Além disso, a produção artística e política através do teatro começa a aparecer enquanto uma ferramenta importante para o diálogo com o povo brasileiro, mesmo que ainda frágil. Oduvaldo Vianna Filho (1958) evidencia isso em seu texto *Momento do Teatro Brasileiro*, em que reflete a necessidade da busca de um teatro

que procure a realidade brasileira, que aprenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele. Essa tomada de posição é lenta. Uma série de fatores econômicos, culturais atrasam e dificultam um processo tão original. A própria condição de jovens líderes deste movimento no Brasil dificulta um trabalho mais rápido, mais incisivo. Muitos erros ainda. Muita coisa para aprender, mas, acima de tudo, uma profunda humildade e um profundo amor por aquilo que é nosso, por aquilo que toca nossa gente, única maneira de fazer teatro e de fazer arte – partir daquilo que existe, que é visível, partir daquilo que compõe o homem no mundo em que vivemos (VIANNA FILHO, 1983, p. 24).

A partir dessa reflexão, Vianinha afirma que aquele ano (de 1958) era de uma importância enorme, inaugurada pela estreia da peça *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri e também por toda uma afirmação do teatro brasileiro percebida a partir de jovens diretores (como Antunes Filho, Flávio Rangel, Augusto Boal, Fernando Torres e José Renato elenco), pela melhora dos espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia, pelos cursos que estavam acontecendo da Escola de Arte Dramática, pelos Seminários de Dramaturgia de São Paulo e outras iniciativas que iam se multiplicando nesse período.

Era expressiva, em geral, a presença da esquerda no teatro e no cinema, na poesia e no movimento editorial. Novos artistas – todos socialistas convictos – eram revelados ao público: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, no cinema; Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Paulo Pontes, João das

Neves, Gianfrancesco Guarnieri, no teatro; Ferreira Gullar, Moacir Félix, José Carlos Capinam, na poesia; E até na arquitetura: intensificava-se a celebridade que o arquiteto Oscar Niemeyer havia conquistado com a construção de Brasília, inaugurada em 1960; e Vilanova Artigas articulava explicitamente suas concepções arquitetônicas com ideias marxistas. Na área da educação, por outro lado, esse foi o período em que o socialista Paulo Freire viu a consagração do seu método de alfabetização de adultos (KONDER, 2003, p. 74).

Nos primeiros anos de 1960, segundo Konder (2003), houveram muitas mudanças, Jânio Quadros sucedeu a presidência de Kubitschek e após seis meses renunciou. Com a pressão de militares e conservadores foi instituído o parlamentarismo no Brasil e pelas condições da crise esse sistema durou pouco sendo retornado o presidencialismo. João Goulart (Jango) assumiu a presidência e preconizava reformas de base no Brasil. Apesar de não ser extremamente apoiado pela esquerda seu projeto de governo trazia reformas importantes para o rompimento das desigualdades no país, como a Reforma Agrária. Ele era conhecido por ter apoiado o movimento operário em algumas grandes greves e pela facilitação que deu ao Comando de Greve Geral dos Trabalhadores (CGT) em 1962. Ainda segundo Konder:

Alguns o acusavam de estar preparando a implantação no Brasil de uma república sindical. Não se sabia bem o que era isso, porém se falava que o Estado seria entregue aos dirigentes dos sindicatos operários e o governo desencadearia uma onda de confiscos de propriedades e medidas repressivas contra os proprietários [...] nas áreas centristas e liberais, crescia rapidamente o receio de que Jango, de fato, desrespeitasse a Constituição e desse um golpe de esquerda. Foi aí que os conservadores aproveitaram para dar um golpe de direita. Em 31 de março de 1964, um levante militar forçou a destituição do presidente da República. Deposto, Jango se refugiou no Uruguai (KONDER, 2003, P. 76).

Com o golpe de 64, muitas repressões foram ocorrendo bem como cassação de mandatos parlamentares que fossem contrários ao sistema. Assim, foram assumindo sucessivamente a presidência do Brasil os generais Castello Branco, Costa e Silva, Emílio Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo, o que durou 20 anos de 1964 a 1984.

Apesar de tantas repressões e violências nesse período a organização popular e da juventude se evidenciavam em diferentes espaços. As décadas de 60 e 70 foram marcadas pelo movimento da contracultura, mas também por muitas outras movimentações de reelaboração e reflexão sobre as práticas sociais e políticas desse momento. Pereira (1983) destaca a Nova esquerda. Como exemplo, ele cita o Movimento Estudantil Internacional, “que provocaria a grande explosão do Maio de 68 francês, com suas barricadas e seus slogans renovadores” (p.24). A década de 60 foi também marcada pela luta internacional, em que aconteceram diferentes processos

revolucionários, dentre eles, a Revolução Chinesa, a resistência popular vietnamita à agressão armada dos Estados Unidos e a Guerrilha na Bolívia. Esses processos contagiavam os diferentes sujeitos desse período que desejavam a transformação das desigualdades em seus países, o que também teve influências diretas sobre as movimentações sociais de jovens no Brasil e no mundo.

Antes do golpe de 64, segundo Konder (2003), a esquerda já sofria com a insatisfação das formas de organização e decisões políticas adotadas pelos partidos comunistas. A Revolução Cubana trouxe ânimo para os militantes já que em seu processo não foram seguidos os modelo leninista clássico que estava em xeque no momento. Com a repressão política muitas decisões eram tomadas em climas tensos e isso dificultava coesões internas dentro das organizações que acabavam se subdividindo e criando cisões, tendências e novos partidos na esquerda do Brasil:

O Partido Operário Revolucionário (Trotskista), cuja sigla era POR(T), sofreu duas cisões sucessivas. A Ação Popular (AP) se dividiu: uma parte dela, majoritária, se converteu em marxismo-leninismo e se aproximou do PCdoB, por sua vez, sofreu duas cisões das quais surgiram o Partido Comunista Revolucionário (PCR) e a Ala Vermelha [...] Da Polop saiu um grupo que fundou o partido Operário Comunista (POC); outro grupo se juntou a militares ligados a Leonel Brizola para criar o Comando de Libertação Nacional (Colina); e um terceiro grupo se uniu a estudantes e operários em São Paulo para fundar a Vanguarda Revolucionária (VPR). Em 1969 a VPR e o Colina se fundiram criando a VAR- Palmares [...] não podemos deixar de mencionar as defecções sofridas pelo PCB: do Partido dirigido por Prestes saíram os fundadores da Aliança de Libertação Nacional (ALN), liderada por Carlos Marighella; os fundadores do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), liderado por Mario Alves, Jacob Gorender e Apolônio de Carvalho; e, um pouco mais tarde, os membros da dissidência universitária do PCB no Rio de Janeiro, que fundaram o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) (KONDER, 2003,p. 81-82)

Uma das análises políticas de Vianinha relatada por Moraes (2000) é a de que muitos militantes da esquerda vislumbraram com a entrada de João Goulart (Jango) para presidente do Brasil a possibilidade de democratização verdadeira do país. Isso porque ele propunha pautas e ações que tocavam diretamente o trabalhador brasileiro (como a redistribuição de terras através da Reforma Agrária). Em 1961, Vianinha, assim como outros artistas, fizeram campanha para Jango e pela instalação da legalidade. Em um comício realizado com essa pauta da legalidade houve grande repressão dos policiais e militares, Vianinha acabou sendo preso e torturado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Moraes (2000) conta que Vianinha agradeceu por ter ficado apenas um dia preso, porque acredita que poderia ter sido mais torturado se fosse

enviado para a Invernada de Olaria e/ou a Delegacia do Alto da Boa Vista, considerados os antros da tortura.

Moraes (2000) também afirma que, com a chegada do golpe militar, os sonhos e ações de muitos militantes foram destruídos e repreendidos. Os trabalhos com os CPCs foram interrompidos por este golpe, realizado no dia 31 de março de 1964. A instauração do sistema repressivo e autoritário modificou as possibilidades de atuação artística. A sede da UNE sofreu diferentes atentados e um deles foi um tiroteio quando seus membros ainda estavam no local e o incêndio de sua sede. Militantes e artistas de diferentes espaços de atuação foram perseguidos, presos e torturados.

De acordo com Moraes (2000), após essa vivência de repressão, Vianinha e os artistas com quem trabalhou ansiavam por um teatro que fosse contra a ditadura, de resistência aos sistemas repressivos. Isso não implicava necessariamente o foco no diálogo com as massas e com o povo, nem também com a classe média e demais setores do país. Foi com essa perspectiva que Vianinha e outros artistas montaram o *Show Opinião* e posteriormente fundaram o Grupo Opinião, que desenvolvia apresentações a partir de musicais com problemáticas sociais brasileiras.

Despretenciosamente concebido como uma colagem de canções e depoimentos, *Opinião* é o espetáculo que abre o ‘ciclo da resistência’ – série de trabalhos destinados a atestar a sobrevivência da consciência participante, cujo veículo até a véspera do golpe, fora o CPC. Os mais típicos e representativos produtos desse ciclo apresentam formas híbridas, mesclando teatro e música popular: é o caso do próprio *Opinião*, simultaneamente painel dramático e show com funções documentais, no qual a colagem é o recurso central para o alinhamento de textos e canções (BETTI, 1997, p. 154).

A partir do *Show Opinião* que conseguiu alcançar sucesso de público entre os militantes e artistas que assistiram ao espetáculo, Betti (1997) afirma que o *Show Opinião* deve seu sucesso e alcance obtido a sua pertinência histórica, pois no período em que foi produzido significou uma postura de resistência em si mesmo, de luta contra a opressão. O ato de ter o produzido e o assistir já eram visualizadas como formas de resistência ao modelo de opressão vigente.

O Grupo Opinião surge a partir da montagem do *Show Opinião* com o desejo de retomar as atividades e constituir um fluxo de produção concreta, Betti (1997) cita as características do grupo que busca retomar o espírito formativo advindo do CPC; tem sua construção simbólica nas dimensões da produção da cultura, da política e da nação; e procura um novo referencial teórico que embase sua prática no novo contexto.

Após este período, Betti (1997) afirma que, Vianinha participa do Teatro do Autor Brasileiro (TAB), em que “mesmo não divergindo radicalmente do programa inicial do Grupo Opinião, a ideia de priorizar a produção do autor nacional evoca, de certa forma, a perspectiva inicial do Arena sob a orientação de Augusto Boal, o que significava o desenvolvimento de um programa variado “com a realização de musicais, de adaptações de obras literárias, de espetáculos de poesias e de combinação de música erudita e popular” tendo como centro o nacional enquanto uma ‘idealizada totalidade (p.193)

Além da participação nestes grupos Vianinha, após o Golpe de 64, assim como seu pai, aproximou-se da televisão, um dos exemplos de trabalho para esse meio de comunicação foi a escrita e produção do programa de TV *A Grande Família*. Rafael Villas Bôas¹⁵ recorda que com a repressão do Golpe Militar muitos artistas e militantes, sem lugares para atuar e trabalharem no meio cultural acabaram migrando para o trabalho com a televisão, onde levaram a referência da representação do nacional-popular na produção artística, sendo este apropriado pela mídia principalmente na produção das telenovelas. No entanto, a ideia do nacional-popular é diferente na televisão do que era idealizado e praticado pelos artistas/militantes como Vianinha, pois:

com efeito, se compararmos, a título de exemplo, a serviço de quais projetos de país atuou o CPC e segue atuando a Rede Globo de Televisão, notaremos no caso do primeiro uma pretensão de gerar uma consciência dos problemas nacionais por meio da popularização e do aprofundamento do debate sobre temas estratégicos como a questão agrária, a questão energética, a questão do desenvolvimento industrial, da educação, enfim, e das respectivas reformas de base; enquanto a emissora de TV erigida por meio do capital estadunidense ilegal com a conivência da ditadura brasileira empenhou-se na construção de uma imagem supressiva de país bem sucedido à revelia do país real, em processo acelerado de segregação (BÔAS, 2009, p. 224).

Pela prática de Vianinha, pode-se perceber como os diferentes veículos de comunicação precisam ser pensados e ocupados pelos artistas e militantes, mas é preciso entender que os mesmos possuem contradições. Rafael Villas Bôas¹⁶ traz a reflexão que a televisão, da década de 60, não tinha a dimensão e o poder ideológico que dispõe hoje, por isso Vianinha e outros artistas acreditavam que poderiam pautá-la de forma a construir espaços de democratização e de valorização da cultura e da

¹⁵ Essa reflexão foi trazida pelo professor Rafael Villas Bôas durante a sua participação na banca de defesa dessa dissertação de mestrado.

¹⁶ Essa reflexão acrescida ao texto foi trazida pelo prof. Rafael Villas Bôas durante a sua participação na banca de defesa dessa dissertação de mestrado.

política, o que se pensado atualmente toma outras dimensões muito diferentes daquele período. Isso não retira a necessidade de que os sujeitos políticos e movimentos sociais pensem e construam formas de produzir e ocupar meios de comunicação de massas como o cinema, a televisão, o teatro e a rádio, pois como afirmava Vianinha:

é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que trabalhar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão não é um meio de comunicação ‘maldito’, ou amaldiçoado pela sua própria natureza (VIANNA FILHO, 1983, p.185).

Esse entendimento da necessidade de ocupação desses espaços de produção artística pode ser visualizado na entrevista de Marisa Raja Gabaglia a Vianinha, publicada em O Globo (Rio, 22/03/1973) e transcrita por Fernando Peixoto, intitulada “No teatro eu pesquisei, na televisão reafirmo. Com os dois me gratifico”. Nessa entrevista, diferentes questionamentos são feitos a Vianinha, que perpassam pelas diferenças estéticas no trabalho com a televisão se comparado ao teatro. O autor demonstra ter domínio também sobre a produção televisiva, o que demonstra novamente sua capacidade de pesquisa teórica e prática que embasa toda a sua trajetória e que se repete na televisão.

Além disso, Vianinha aparenta se justificar na entrevista demonstrando se preocupar com as discussões sociais que baseiam suas produções. Na elaboração da *Grande Família* ele afirma que o seu objetivo é evidenciar o cotidiano, com seus problemas e resoluções vivenciadas pela família diariamente, mas que não deixará o dramático ser o tom dominante do drama. Isso pode representar a intenção do autor de não individualizar os processos vivenciados pelos sujeitos em uma família, mas ao contrário demonstrar como todas as relações pessoais estão envoltas em questões sociais mais amplas. Betti (1997) afirma que a temática da família aparece constantemente em diferentes produções de Vianinha do início ao final de sua carreira, sendo o principal exemplo a produção de *Rasga Coração*.

É inegável para intelectuais e artistas da época como a migração do teatro para a televisão é também contraditória, pois por mais que se possam ser criadas fissuras nesse território de poder ele ainda continua sendo a expressão de um monopólio econômico e ideológico das elites no Brasil. Fernando Peixoto (1983) reflete que Vianinha buscou trabalho e amparo na televisão após o golpe de 64 assim como outros artistas e intelectuais da época que não conseguiram se manter apenas com o trabalho com o teatro. Peixoto (1983) escreve para o *Em Movimento* (na edição nº 87 em 1977) um

comentário sobre a reprise, dos principais “casos especiais” de Vianinha, feita pela TV Globo no período, refletindo que:

Nada existe sem contradições internas. Produzidas por homens, a televisão existe em função do que os homens pensam. E da postura que assumem diante do trabalho que realizam. Depende portanto do nível de astúcia de alguns, capazes de encontrar brechas numa parede aparentemente intransponível. (...) Os ‘casos especiais’ de Oduvaldo Vianna Filho, mesmo aqueles que se perderam na ousadia de apreenderem temas acima do nível de possibilidades fornecidas pelo esquema, mesmo aqueles que se frustram por uma realização insuficientemente criadora, são demonstrações, produzidas pela própria Globo, de um fato incontestável: a ‘abertura’, no nível ideológico a favor da cultura nacional, é possível e gradualmente realizável mesmo dentro dos estúdios e da contestável pseudo-hollydywoodismo da própria Globo. Sem dúvida esta transformação na televisão em veículo a serviço da libertação cultural nacional-popular não dependerá apenas do esforço individual de alguns. Mas nunca existirá sem este esforço. A opção do escritor, neste caso, penetra com vigor mesmo sem problematiza-lo num nível mais revelador, o instrumento que possui (PEIXOTO, 1983, p.158).

Outro questionamento, ressaltado na entrevista, é referente a indagação do porquê as produções televisivas de Vianinha estavam tendo mais alcance e valorização do que suas produções teatrais. Para Vianinha, essa situação se devia à falta de valorização do autor nacional, em que “para o teatro, o autor brasileiro não é essencial. Para um filme, exige-se um diretor brasileiro; para uma música, um compositor brasileiro; para o teatro, um diretor, não-autor, faz das peças estrangeiras peças brasileiras” (VIANNA FILHO, p. 156). Dessa forma, o autor de teatro não se mantém por muito tempo enquanto o autor de TV é sempre requisitado, é compulsório. Mesmo entendendo a abertura maior da TV para seus trabalhos profissionais, Vianinha ainda explicita na entrevista que não larga o trabalho com o teatro e que permanece em estudo e produção nessa área. Além disso, Betti (1997) afirma que, Vianinha procura legitimar seu trabalho televisivo pela defesa de um trabalho hipotético nacional ‘autêntico’ contra os produtos culturais importados e alienígenas que tanto são criticados pela esquerda na sua luta contra o estrangeirismo e assim o imperialismo.

Para Vianinha, a televisão será popular se for uma representação da hipotética totalidade da massa em sua diversidade social e regional. Ao mesmo tempo, a televisão será popular se produzir a transmissão de valores ‘eternos’, já que, ao fazê-lo, estará pondo ao alcance do ‘povo’ aquilo que a grande literatura ou a grande dramaturgia transmitem aos que ela têm acesso (BETTI, 1997, p. 276).

Ao ocupar diferentes espaços estratégicos de comunicação, diálogo e conscientização do povo brasileiro, como a televisão, a rádio e o teatro (mesmo com suas contradições) pode-se evidenciar em Vianinha uma produção intelectual e política que referenciou sua prática e que pode servir de inspiração a grupos, pastorais e

organizações sociais que lutam contra diferentes situações de desigualdade sociais. Isso porque Vianinha dá visibilidade com sua prática à importância do diálogo com o povo brasileiro, em que devemos utilizar (e ocupar) os diferentes veículos de comunicação existentes. Essa utilização deve ser refletida e exercitada. É através da prática que se percebe a melhor forma de utilização desses espaços. Na trajetória de Vianinha, pode-se perceber como, dentro da área teatral, ele participou de diferentes práticas pedagógicas e reflexões realizadas nos diferentes grupos teatrais.

Vianinha vivenciou o que Paulo Freire (1987) chama de práxis, em que há o diálogo permanente entre prática e teoria, ação e reflexão. Sua trajetória perpassou pela construção de um teatro agitativo e didático para um teatro que além dessas características assume também a dimensão pedagógica, política e estética.

Ao mesmo tempo em que a produção da intelectualidade de Vianinha pode ser percebida em suas práticas pode também ser visualizada na escrita de suas peças teatrais, que estão marcadas por contextos políticos e sociais distintos que evidenciam a crítica às desigualdades e uma tomada de partido de Vianinha pelos/as oprimidos/as. Isso pode ser percebido desde a escolha dos temas de suas peças até a construção de suas personagens. Os/as protagonistas de suas peças são pessoas trabalhadoras, militantes, inseridas em contextos de explorações e desigualdades. Ele não recorre a uma lógica fatalista neoliberal, pois além de apresentar os contextos de desigualdade, evidencia em suas personagens a possibilidade de transformação das realidades.

A PEÇA RASGA CORAÇÃO

Segundo a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Vianinha começou a escrever a peça *Rasga Coração* em 1971, mas teve um câncer no pulmão e por isso demorou mais tempo para terminá-la. Não deixou de escrevê-la, chegando a gravar o segundo ato quando já não conseguia mais escrever, em 1974. Sua mãe contribuiu na correção de seus textos e os levava ao hospital para que ele os terminasse. Apesar do esforço de José Renato para liberar a peça *Rasga coração*, sua encenação e publicação foram proibidas pela censura da ditadura no Brasil. Mesmo assim, *Rasga coração* recebeu o primeiro prêmio no concurso do Serviço Nacional de Teatro (SNT), por unanimidade da banca, sendo liberada pela censura apenas cinco anos depois. A peça estreou em 21 de setembro de 1979 no Teatro Guaíra em Curitiba.

O enredo da peça aborda principalmente a relação entre pais e filhos, permeada por protestos pessoais e coletivos, de sujeitos inseridos em movimentos políticos de diferentes períodos históricos (como os comunistas, os tenentistas e os integralistas), que estão presentes no espaço público (representado principalmente pelo espaço da rua e da escola) e no espaço privado (representado pelo espaço da casa). A peça apresenta a presença de lutas por melhores condições de trabalho, vida e identidade. Além disso, retrata a busca pela liberdade (social, cultural e sexual). *Rasga Coração (1974)* é composta pelas seguintes personagens: Manguari (o pai, sindicalista); Luca (o filho, hippie); Nena (a mãe); Camargo Velho (militar e companheiro de luta de Manguari na juventude); Lorde Bundinha (dançarino e artista, amigo de Manguari na juventude); 666 (pai de Manguari e pertencente a brigada de Oswaldo Cruz); Castro Cott (diretor da escola de Luca e Integralista); Milena (jovem revolucionária e namorada de Luca); e Camargo Moço (Jovem militante e companheiro de Luca). Em relação ao contexto representado, como destacou Maria Silvia Betti,

O fio histórico que perpassa a estrutura de ‘Rasga Coração’ representa um corte transversal ao longo de setenta anos de vida do país sob o prisma de lutas políticas travadas pela esquerda – entenda-se que a esquerda, no caso, é vista a partir do percurso do PCB, personificado na perspectiva de Manguari Pistolão, o protagonista e de seu camarada Camargo Velho, que abriu mão da própria juventude em prol do empenho pela luta política. A peça acompanha o processo de declínio das oligarquias rurais e da Primeira República no início do século XX, a crise de 1929, a ascensão do Tenentismo em meados dos anos 1920, a queda de Washington Luís, em 1930, o Estado Novo, instituído em 1937, a intentona Comunista, de 1935, o Levante Integralista de 1938, o processo de industrialização nos anos de 1940, a implantação das leis trabalhistas, a campanha pelo petróleo, no início da década de 1950 e, finalmente, a época da ditadura militar e da contracultura (BETTI, 2010, p. 32).

Para conseguir retratar esses diferentes períodos históricos e políticos na peça, como destacou Maria Silvia Betti (2010), Vianinha precisou investigar “as marcas das transformações e das lutas históricas deixadas no cotidiano” dos militantes, e conseguiu depurar elementos para a construção de *Rasga Coração* “a partir da documentação e da iconografia levantada a partir de anúncios de bonde, reclames de jornais, panfletos, tabloides, pregões, dizeres populares e registros primórdios do rádio”. Vianinha pesquisou e usou principalmente o que esses materiais traziam sobre as lutas anônimas dos “pequenos militantes do PCB, premidos pelas questões domésticas, pela necessidade de sobrevivência, pelas mazelas pessoais e por um cotidiano obscuro e cheio de contradições” (p.28).

Além disso, segundo Betti (1997) toda a peça *Rasga Coração* contou com referências de pesquisas feitas por Vianinha e por Maria Célia Teixeira, o que resultou em um dossiê de 154 páginas sobre assuntos que abordam a vida sócio-político-cultural do Brasil que compreende o período do início do século até o aparecimento da contracultura.

O contexto da peça gira em torno principalmente do conflito geracional entre o pai, Manguari, e seu filho, Luca. O conflito entre eles inicia mediado pelo contexto de repressão e normatização da escola de Luca, que não permite que seus/suas estudantes tenham cabelo comprido na instituição. Além disso, na escola não é permitida a entrada de estudantes de blue-jean e tênis, nem de calça comprida para moças. Luca questiona, desde o início do enredo, principalmente a norma de não poder usar o cabelo comprido na instituição. Ele traz em seu discurso o direito à liberdade sobre seu corpo e a negação às padronizações das instituições educativas. O protesto referente ao direito a se vestir e ter marcada a identidade visual no corpo que se quer é um ato político para Luca assim como foi para os/as militantes da Contracultura e hoje o é para os/as militantes dos movimentos identitários (como o movimento negro e o LGBT¹⁷).

Manguari, sindicalista, revolucionário convicto, anseia que seu filho se torne também um revolucionário como ele. Por isso, visualiza no conflito com a escola a possibilidade de formação do jovem nesse processo. Dessa forma, no decorrer da peça, Manguari o apoia na realização e planejamento de suas ações políticas junto aos estudantes. Luca é apresentado na peça com uma perspectiva revolucionária mais

17 LGBT – Essa sigla representa o movimento que pauta a igualdade de diversidade sexual e gênero. Sua sigla significa Lésbica, Gays, Bissexuais, Transexuais e Transgêneros.

individualizada. Apesar de, no início da peça, ter buscado mobilizar outras pessoas contra a repressão de sua escola, sem ter êxito nessa tarefa, prefere militar acreditando que cada um pode transformar o seu redor se transformando primeiro, modificando seus hábitos alimentares, formas de vestir, de falar e de amar.

Pelo texto da peça, pode-se perceber que a juventude de Manguari foi marcada por uma trajetória de organização em lutas sociais e revolucionárias (em sindicatos e comunidades, onde existiam pautas que exigiam a garantia de melhores condições de vida para os/as trabalhadores/as). Ao se tornar mais velho, Manguari se torna funcionário público, mas continua acreditando na necessidade de organização popular, nos ideias de igualdade de direitos e de oportunidade para todos/as. Essa tomada de posição política, permanente, de Manguari pelo povo trabalhador e explorado pode ser visualizada na peça *Rasga Coração* no seu diálogo com Luca, em que reafirma suas diferenças ideológicas com seu filho:

Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo (VIANNA FILHO, 1974, p.75).

Essa diferenciação nas práticas políticas de Manguari e Luca podem ser percebidas na peça quando Luca ao procurar mobilizar um grupo (em sua escola) acaba por individualizar e esvaziar o processo de conscientização e organização dos sujeitos, pois no decorrer da peça ele primeiro se torna um radical junto a sua namorada Milena, com posicionamentos considerados esquerdistas¹⁸. Isso é visualizado quando ele vai a porta de uma fábrica e pede para os trabalhadores se demitirem, já que não são valorizados naquele espaço e além disso as empresas são contratantes e produtoras de inseticidas, que tanto prejudicam o meio ambiente. Esse posicionamento causa uma indignação em Manguari que se emociona ao questionar o filho sobre essa postura ao constatar que os dois estão com posições e práticas políticas realmente diferentes. Manguari fala a Luca indignado: “Na porta de fábricas pedir pros operários largarem seus empregos, são tão difíceis de conseguir, rapaz! (chora)” (p.72).

18A expressão “posicionamentos esquerdistas” é utilizada dentro dos movimentos sociais para explicitar práticas e posições políticas extremistas de defesa dos ideais teóricos da esquerda, na maioria das vezes esvaziada de autocrítica, que provocam e embasam relações de segregação e sectarismo entre sujeitos e organizações políticas.

A proposta de Luca parece desconsiderar a realidade material dos trabalhadores que necessitam de seus salários para sobreviver. Isso evidencia uma análise superficial que separa a realidade material que vivenciam os trabalhadores de sua ideologia. Freire (1987) contribui para a problematização dessa situação ao afirmar que os sujeitos pensam a partir da realidade que vivenciam, assim, se faz necessária a reflexão aos movimentos sociais que, ao desejarem organizar os diferentes sujeitos para ações de enfrentamento às desigualdades do sistema capitalista precisam considerar a consciência de classe dos/as mesmos/as, mas também a possibilidade material que estes/as possuem para se organizarem. Isso porque, se torna problemático e contraditório (ao discurso de um militante) pedir que trabalhadores/as se organizem e deixem de trabalhar, porque o trabalho é a forma de sustento dos mesmos e de suas famílias.

Desde o início da peça, Luca assume um posicionamento próximo à Contracultura. Suas pautas são voltadas para a sua paz interior, a liberdade e cuidado do seu corpo, e a vivência da sua sexualidade. Ele critica a sociedade tecnocrata que burocratiza a vida dos sujeitos, amparada pelo discurso da ciência e da tecnologia. No decorrer da peça, ele vai rompendo com as instituições e larga a escola, decidindo viver da forma como acredita, mudando suas roupas, sua fala e deixando o cabelo crescer. Manguari se irrita com o discurso e a prática de Luca, o achando irresponsável ao desconsiderar a realidade material também de sua família. Ele afirma que o filho terá que aprender a se sustentar. No entanto, Luca além de negar a escola nega também o vestibular, ele diz ao seu pai na peça:

Não tenho nada para aprender nas universidades de vocês, nada! Mas nada! Vocês lá, ensinam essa vida que está morta, essa vida de esmagar a natureza, de super-homens neuróticos, lá vocês querem dominar a vida, eu quero que a vida me domine, vocês querem ter o orgulho de saber tudo, eu quero a humildade de não saber, quero que a vida aconteça em mim... não é revolução política, é revolução de tudo, é outro ser (p.74).

Estes posicionamentos de Luca ao mesmo tempo que demonstram um enfrentamento a uma realidade opressora, de controle do corpo e da vida dos sujeitos, questionando também as relações produtivistas e economicistas da vida em sociedade, evidencia uma certa desconsideração da memória de seu pai, pois tudo o que Manguari o aconselha é considerado ultrapassado e por isso é negado. Luca não percebe seu pai como um homem livre, mas condicionado a um sistema que impede o conflito. Por isso, na peça Luca traz em seu discurso a negação da experiência de seu pai:

Mas, a experiência é pra isso? Não quero, não quero ficar experimentado! Você é que é um revolucionário, então? O mesmo ônibus 415, com trocado no bolso para não brigar com o trocador, o editorial, leu o editorial? Conversou com o jornalista, atravessou a rua no sinal, na faixa 25 anos, ônibus 415 com trocado no bolso, 25 anos assinando ponto em repartição, reuniões quartas-feiras, mês de finanças, rifas para passar, recorte de jornal no bolso “leu esse artigo do Tritão?” ônibus 415, o meu revolucionário do 415 de trocado no bolso, terno, gravata, 25 anos assinando ponto? Mas isso é experiência? Esse silêncio por dentro, que fica dentro de você? Experiência, é desistir de ser feliz? (p.62).

Luca visualiza a experiência do pai só como a repetição cotidiana que ele vivencia. Ele não percebe outras dimensões que poderiam servir de exemplo para uma nova forma de organizar a juventude em seu tempo, nem reconhece que o diálogo crítico com a experiência vivenciada pode trazer saldos organizativos no trabalho revolucionário.

No que se refere aos recursos estéticos, na peça *Rasga Coração* há o movimento permanente entre a encenação de situações vivenciadas no passado em diálogo com relações vivenciadas no presente. Essas cenas são marcadas pela mudança de luz, em que há um tipo de foco de luz para as cenas do passado e outro para as do presente. Apesar da mudança de focos representando esses tempos, eles são representados simultaneamente no palco. Os personagens do presente e do passado circulam por toda a peça em todas as cenas, algumas vezes enquanto “protagonistas” da situação encenada e outras enquanto memória. É como se o passado se fizesse presente nas relações atuais dos personagens, principalmente nas relações de Manguari e seu filho Luca.

As ações representadas, justapondo o passado ao presente, retratam tanto situações políticas quanto pessoais entre os diferentes sujeitos. São colocadas, em paralelo, cenas de relações entre pais e filhos, no passado com Manguari e seu pai 666, e no presente, de Luca com Manguari. Nestas cenas, são trazidas discussões sobre a profissionalização, o estudo, a sexualidade, os posicionamentos e práticas políticas dos personagens. Betti (1997) reflete que a dinâmica temporal em *Rasga Coração* não é realizada de uma forma dialética entre o passado e o presente, mas a partir de um padrão de “repetições pelo paralelismo temporal de ações em cena”:

As mais significativas implicações desse padrão repetitivo encontram-se, porém, não na esfera comportamental, mas na histórica: dentro do desenrolar da ação, o paralelismo estabelecido entre fatos ou opções políticas de diferentes gerações se dá de modo a evidenciar sempre o quão relativa é a avaliação que se faz deles. O desenvolvimento dramático sugere que grande parte da significação desses fatos e opções só é perceptível dentro de um encadeamento não-linear ou não cronológico com outros fatos e opções, de modo a fixar seus aspectos essenciais. E é precisamente esse encadeamento

que constitui o arcabouço histórico de *Rasga Coração* (BETTI, 1997, p. 303).

Neste sentido, a busca pela profissionalização e estudo dos personagens na peça é uma das repetições presentes, ela é evidenciada pelo desejo dos pais (mesmo em diferentes tempos históricos) de que seus filhos tenham uma ascensão social e econômica a partir do trabalho. 666 deseja que Manguari trabalhe no Serviço de Endemias Rurais, ele consegue para seu filho uma vaga nesse trabalho através da sua influência no Ministério da Saúde. A atuação nesse serviço seria no interior do Rio de Janeiro. Ao contrário do desejo do pai, Manguari quer fazer um curso técnico em Metalurgia e quer trabalhar no espaço urbano, no centro da cidade. Da mesma forma, no presente, Manguari deseja que seu filho Luca estude e seja um médico com atuação em um escritório no centro urbano. Manguari relata que está fazendo economias para ajudar seu filho a montar seu próprio escritório. Já Luca (no início da peça) demonstra querer ser médico também, mas com a atuação em um posto de saúde no interior da cidade. Ele deseja praticar outras formas de medicina que valorize a “psicologia nova”, “alimentos novos e naturais”, sem o uso de agrotóxicos e outros venenos e/ou remédios prejudiciais à saúde da população.

A escolha para os filhos pelas profissões envoltas na área da saúde, sendo uma a profissão de Agente de Endemias e a outra de Médico pode ser também visualizada como uma ironia do autor, Vianinha, que com ela nos chama a atenção para a semelhança entre a postura dos pais em relação aos filhos, com repetições, em que há uma relação de poder dos pais sobre os filhos na procura de definir qual profissão e área de atuação os mesmos podem percorrer para serem melhores sucedidos. Podemos recordar diante dessa situação na peça a fala de Vianinha, em entrevista a Fernando Peixoto, em que relata vivência semelhante com seu pai Oduvaldo. Apesar de seu pai ser dramaturgo, artista e político, por vezes aconselhava ao filho que escolhesse outra profissão, já que viver e se sustentar pela arte no Brasil é uma tarefa quase impossível materialmente.

Nesse sentido, na peça, Manguari vive uma contradição ao se sentir dividido entre o apoio a Luca para que proteste na escola e o pedido para que o filho tenha paciência e revise suas posições, já que sua escola é uma das melhores da cidade e pode garantir um futuro melhor para o mesmo. Luca é bolsista na escola e Manguari tem medo que o filho perca a chance de estudar em uma boa escola como ele perdeu, já que quando estudou para técnico em metalurgia não pôde concluir os estudos porque a

escola em que estudava foi fechada. Ele deseja que o filho seja um revolucionário, mas que também curse medicina. A personagem de Manguari se divide entre a identidade que ocupa como sindicalista com a identidade que assume enquanto pai.

Nesse sentido, com o personagem de Manguari podemos perceber que todos os sujeitos representados no teatro devem ser trabalhados de forma dialética, porque os seres humanos são sujeitos em permanente transformação, pois como traz Freire (1987) “ninguém é”, estando em movimento sempre: “nós estamos sendo”.

Em relação ao tema da sexualidade, são apresentadas cenas que retratam as relações de Manguari com Nena, no passado, e de Luca com Milena, no presente. Uma das cenas trazidas é a destes casais tendo relações sexuais nas casas de seus pais. No caso de Manguari com Nena, o pai 666 ao ver o casal no sofá de sua casa os repreende, insultando e agredindo Manguari e o expulsando de casa. Já no caso de Luca com Milena, a mãe Nena se sente ofendida ao perceber que o casal está no quarto tendo relações sexuais. Ela pede a Manguari que interfira e repreenda Luca, mas ao recordar o que viveu com seu pai, Manguari fica em silêncio e espera o filho sair do quarto com sua namorada e o pede para que não faça mais isso em casa. Luca diz que encontrará outro lugar para ficar com Milena. Nessa cena podemos perceber como o passado é tratado enquanto memória de Manguari, ele repensa sua prática a partir da lembrança e reflexão do que já viveu com seu pai.

Em relação ainda à discussão da sexualidade, há cenas na peça em que Manguari é surpreendido por Luca em uma noite onde estava observando pela janela a vizinha se despir. Quando Luca o questiona sobre aquela situação, Manguari recorda-se também de quando viu seu pai com uma mulher em sua casa. Ela estava nua e seu pai diz a Manguari que ele estava “detetizando” e que era um procedimento de trabalho o que estava fazendo. Manguari, assim como seu pai, mente para o filho. Primeiramente ele diz que ficava na janela porque sentia dor no corpo devido a uma artrose, mas depois dialoga com o filho e lhe conta a verdade. Luca o entende já que para ele o desejo assim como a sexualidade deve ser livre.

Assim, Manguari em diferentes momentos da peça, tenta assumir uma identidade diferente de seu pai. Ele consegue realizar esse deslocamento em certa medida, mas, por vezes, reproduz o comportamento de 666. Manguari, assim como seu pai 666 é o patriarca da casa, sustenta financeiramente a família, é o homem viril que deseja outras mulheres além da esposa e que exige respeito por ser o pai da casa. Em

diversos momentos da peça é evidenciado o poder paterno, Manguari e 666 ocupam o lugar de pais a quem os filhos devem a eles respeito.

Outro fator importante a ser ressaltado é a violência contra a mulher, quando Luca ameaça bater em Nena por ela brigar com Milena (depois de seu filho apanhar do inspetor de sua escola). Nena recorre a Manguari para que ele corrija Luca, mas ele nada faz. Percebemos que Nena não é apresentada como uma personagem forte, que influencia o andamento da trama. Suas falas e decisões por vezes se ancoram e respeitam as posições de seu marido e filho. A invisibilização da mulher também pode ser percebida na ausência da figura materna de Manguari que não é apresentada na peça. O comportamento de Luca apesar de diferente de Manguari e 666 também traz envolvido valores patriarcais, essa cena de agressão a sua mãe evidencia esse lugar de poder masculino.

Dessa forma, a peça permite-nos observar as relações e contradições vivenciadas no espaço privado, da casa. Afirmamos isso porque em algumas cenas pode-se perceber como a dimensão política da luta de classes no espaço público, por vezes, não é somada à discussão e prática política dos sujeitos em casa, sendo as relações de igualdade entre homens e mulheres secundarizada. Isso também acontece com outras pautas, desconsideradas como políticas, como as questões referentes a sexualidade, exemplificado em alguns diálogos na peça, um destes é o que Luca pergunta ao pai se ele tem relações sexuais com sua mãe, no presente, e ele responde que há cerca de 4 anos não tem. Luca o repreende trazendo a reflexão de que a política também se faz nas relações pessoais e questiona o pai se tal comportamento se refere também a sua ideologia militante. Ele usa o exemplo da Rússia (país referência do socialismo e comunismo no mundo) para questionar o debate e prática política em torno da sexualidade. Manguari responde a ele que existiu nesse país, durante a tentativa de implantação do sistema comunista, a tentativa da prática do amor livre, sem a institucionalização das relações, mas que com o tempo foram sendo retomadas e instituídas práticas moralistas. Ele justifica essa situação com o fato de o proletariado ser extremamente moralista.

O distanciamento e a contradição entre a vivência da luta política no espaço público e a reprodução de desigualdades nas relações no espaço privado pode ser observada no personagem de Manguari que, no espaço público, questiona e trava diferentes lutas políticas, mas, em casa, repete relações de violência e poder com sua esposa. Luca também não foge desse lugar de reprodução de valores machistas, mesmo

que avance nas relações e discussões sobre a liberdade sexual, é agressivo com sua mãe, em um momento da peça, e repete o lugar de dominação e poder masculino, assim como seu pai.

Outra dimensão que é trazida na peça, em relação aos conflitos entre pais e filhos, é a dimensão da diferença ideológica e política entre os mesmos. 666 é pertencente ao grupo e contexto da Reforma Sanitária, trabalhou com Oswaldo Cruz, ao mesmo tempo se aproxima, no decorrer da peça, da ideologia do Integralistas, integrando inclusive a Associação Integralista Brasileira junto a Castro Cott, integralista convicto. Já Manguari tem uma trajetória de organização social junto aos trabalhadores, é sindicalista e, no presente, atua como funcionário público, mas mantendo seus ideais e práticas políticas de enfrentamento da luta de classes. Luca é um jovem que questiona as relações de poder que permeiam a dimensão da sexualidade, do cuidado com o ambiente e com a saúde dos sujeitos. Ele é mais próximo da luta política travada na Contracultura. No decorrer da peça, vai incorporando cada vez mais valores e práticas desse movimento e acaba sendo descrito como um hippie. Essa incorporação da identidade hippie de Luca é trazida por Vianinha na descrição do figurino do personagem na cena 8 da peça: “Luca é um hippie agora. Colares. Botas. Levou a extremos os modos que apresentava no começo da peça. O cabelo está mais comprido, preso com fita na testa” (VIANNA FILHO, p.68).

As cenas do presente e do passado se relacionam evidenciando as diferentes concepções políticas, as contradições, conflitos e as semelhanças entre as personagens, na cena da reunião dos estudantes da escola de Luca, em que refletem sobre a necessidade da organização dos mesmos para lutar contra as imposições, da instituição escolar, entre as ações levantadas pelos estudantes, Milena se refere a necessidade da recordação e realização de Ações Diretas. Ao mesmo tempo em que essa cena é retratada é encenada a situação vivenciada de Ação Direta, como a luta armada, por outros sujeitos. Dessa forma, acontecem cenas simultâneas, no passado, quando 666 e Castro Cott, enquanto integralistas na luta política pegaram em armas para defender seus ideais. Há também outra cena com Camargo Velho também pegando em armas para depor o presidente da República Velha Washington Luís e para defender o governo de Getúlio (que representava a garantia dos direitos trabalhistas aos sujeitos). Quando é retomada a cena da reunião na escola, no presente, iniciam-se questionamentos sobre essas práticas realizadas em diferentes tempos históricos. Camargo Moço explica que o uso de Ações diretas, quando feitas pelos grupos da direita tomaram outros rumos e

assim muitas vezes se caracterizou mais como golpes no Brasil do que como ações políticas legítimas. Seu personagem argumenta:

Golpismo! Golpismo! Sem ouvir opinião, sem organizar as massas, sempre cúpula, sempre na elite, tradição dos barões do açúcar, depois dos barões da borracha, barões do café! Terra miserável onde até os miseráveis só sabem os barões do tabuleiro! (VIANNA FILHO, 1980, p.59).

No entanto, para Milena, a Ação Direta significaria contrapor-se a lógica da covardia dos “calça arriada”, que, para ela, é a geração de Manguari e dos militantes que não realizam ações políticas de enfrentamento direto. A crítica da jovem é feita principalmente em relação à proposta de organização e mobilização feita por Manguari a Luca. Essa proposta era a de fosse organizada uma comissão de alunos para conversar com o Sindicato dos professores e com os jornais para procurar apoio desses sujeitos e divulgar o problema com a escola. Além disso, na proposta, seriam feitas reuniões com os pais e formada uma comissão com eles, que por sua vez poderia procurar o apoio em outros grupos, como o Conselho Nacional de Cultura e a Academia de Letras. A proposta também incluía pensar um processo judicial contra a escola, mesmo que este demorasse.

Para Milena, essa proposta se parecia mais com um plano de turismo, um passeio pela cidade, do que com um plano de lutas. Já o estudante Camargo Moço argumentava sobre a importância da valorização da proposta trazida por Luca e Manguari, já que este último tem uma experiência de lutas acumuladas que poucos ou nenhum dos estudantes presentes na reunião conheciam. Camargo Moço afirmou: “Custódio Manhães faz parte da história desta terra que não está nos livros e tenho muito orgulho de saber que estou sentado ao lado do filho dele. Porque o combate começa respeitando nossos combatentes...” (p.58). Milena deslegitima a fala de Camargo Moço ao perguntar se ele estuda no Liceu com eles e o jovem explica que é da rede Liceu, mas do bairro Meyer. Ela argumenta que ele não pode interferir diretamente nas decisões que tomaram, porque ele não “vivencia na carne” o que os demais estudantes presentes vivenciam. Camargo Moço explica que a luta se faz pela solidariedade com as pautas e com o povo e não apenas pela identidade.

Segundo Maria Silva Betti (2010), Milena é a personagem mais crítica e propositiva da peça, visto que possui uma postura de avaliação de práticas políticas utilizadas e faz proposições de intervenções a partir da sua leitura da realidade. No entanto, a autora critica que apesar de Milena ser apresentada dessa forma no decorrer da peça ela desaparece ficando como uma personagem secundária. Concorde-se com

Betti que Milena é uma das personagens mais ativas da peça e percebe-se que sua existência na peça parece se contrapor à identidade evidenciada da personagem Nena. Isso porque Milena, além de ser jovem, é uma mulher que ocupa o espaço público. É a única militante mulher mostrada na peça. Ela tem um papel central nas discussões e decisões políticas, aparecendo enquanto direção nos espaços da luta política junto aos estudantes em que suas falas e posicionamentos são considerados e encaminhados pelo coletivo. Além disso, aparece como mulher que além de vivenciar sua sexualidade com Luca reflete sobre a mesma, em que possui um relacionamento “livre” com o jovem e outros rapazes.

Ao mesmo tempo que Milena é essa personagem crítica e ativa, entende-se que ela atua e reflete a partir das lutas e demandas de sua geração sem o diálogo com a história e militância de outros lutadores que viveram períodos históricos diferentes do dela, pois, ao desconsiderar a experiência de Manguari, ela parece não reconhecer os métodos de luta utilizados pela geração do sindicalista e demais revolucionários que travaram a luta social e política, historicamente, no Brasil. Muitos militantes políticos além de utilizar os métodos de organização do povo como o trabalho de base também utilizavam outros métodos políticos como a agitação e propaganda, que também incorpora a realização de Ações Diretas. Além disso, na peça, há um momento em que é relatada a participação de Manguari na luta armada, o que pode ser visualizado como mais uma forma de Ação Direta. No texto, fica aparente que Manguari defendia o governo de Getúlio Vargas por acreditar no diálogo do presidente com os sindicatos e que Vargas no poder significaria a garantia de direitos trabalhistas assim como Camargo Velho acreditava. Isso pode ser percebido nas seguintes falas desse personagem:

Washington Luís está deposto! Ei, povo ré! Vencemos! Washington Luís arriou a trouxa! Vencemos povo ré! O Brasil é nosso! O Barbado é nove no baralho velho! Vencemos povo ré! Oito horas de trabalho! Férias! Repouso semanal! Siderurgia! Sindicatos! Ei povo ré! Povo ré! (p.22).

Viva Getúlio Vargas! Oswaldo Aranha! (p.23).

Viva Juarez Távora! João Neves da Fontoura! Viva Prestes! Juraci Magalhães! Gois Monteiro! (p.23).

Ao defender o governo de Getúlio gritando seu nome e os dos políticos citados acima, a fala de Camargo Velho representa a defesa de uma mudança na política, visualizada a partir da construção do Estado com a instalação do Governo Provisório de Getúlio Vargas. Os políticos citados pelo personagem são 1) Washington Luís, sendo o último presidente da República Velha; 2) Oswaldo Aranha, reconhecido como um dos

principais articuladores da revolução de 1930, e da campanha da Aliança Liberal, para a deposição do Presidente Washington Luís. Em 1934, assumiu o cargo de embaixador do Brasil em Washington; 3) Juarez Távora, militar que assumiu em 1932 o Ministério da Agricultura no Governo Vargas; 4) João Neves da Fontoura, advogado, diplomata, jornalista, político e escritor brasileiro. Foi deputado federal, ministro das Relações Exteriores durante os governos de Getúlio Vargas; 5) Luís Carlos Prestes, foi um militar, organizador do movimento Tenentista e posteriormente militante do Partido Comunista Brasileiro; 6) Juraci Magalhães, militar, integrante do movimento tenentista. Era tenente do Exército quando assumiu o governo, nomeado interventor por Getúlio Vargas; e 7) Gois Monteiro, militar que exerceu o comando da Revolução de 30.

A participação política de Manguari na Revolução de 30, citada na peça, resulta também em sua cassação pelos seus opositores e militares, que estavam no poder. A peça traz a encenação de sua prisão e uma tortura contra ele. Essa cena acontece justaposta a cena de ocupação dos estudantes na escola Liceu Castro Cott, em que os estudantes entraram na escola de madrugada e queimaram as provas do meio do ano. O diretor Castro Cott ao saber do ocorrido fez encontros sozinhos com os estudantes para descobrir quais são os responsáveis pela ação na escola. Na peça, a conversa do diretor se assemelha a cena de tortura de Manguari pelos militares. No entanto, com a pressão do diretor (que argumenta ter provas gravadas e já saber quem coordenou e movimentou a mobilização na escola) os estudantes (Milena e Luca) acabam entregando a organização e nomeando os responsáveis pela mobilização. Todos os estudantes envolvidos na ação na escola foram expulsos da instituição.

Na cena de Manguari, ele sai machucado, mas não entrega sua organização. Camargo Velho também é torturado junto a Manguari e também não dá referências de sua organização. Essa situação evidencia a resistência às situações de repressão dos militantes da geração de Manguari e um despreparo dos militantes da geração de Luca a situações semelhantes. Em outro momento da peça, Manguari evidencia em seu discurso a importância da proteção de sua organização e dos militantes que a compõe, em que entregar um companheiro de luta a um inimigo é um grande erro. Esse discurso aparece em cena quando Camargo Moço é expulso de sua escola pelo diretor ter descoberto que ele também contribuiu com a organização dos estudantes. O jovem vai a casa de Luca para saber quem o entregou. Luca nega sua responsabilidade, Manguari, depois de questionar o filho, acredita que ele não o denunciou e incentiva Camargo Moço a descobrir quem fez essa ação. Tanto para Manguari quanto para Camargo

Moço, descobrir os “dedos-duros” na organização é tarefa importante para proteger seus integrantes e sua luta cotidiana.

Com os relatos desses diferentes momentos na peça *Rasga Coração*, em que é evidente o conflito de geração entre pais e filhos, Vianinha traz através da reflexão do personagem Manguari e de Camargo Moço, os questionamentos sobre o porquê desses conflitos existirem. Isso pode ser exemplificado no diálogo entre esses personagens:

MANGUARI - ... O meu filho, Luís Carlos, que é ele? Por que é que eu entendo ele cada vez menos? O que é que ele faz esse conflito de gerações ficar assim?

CAMARGO MOÇO - ... Não sago muito conflito de gerações sabe? Pra mim, o importante não é o conflito de gerações, é a luta que cada geração trava dentro de si mesmo... eu sou da geração de seu filho, pô, mas sou outra pessoa... tem umas gerações que acham que a política é a atividade mais nobre, a suprema, a exclusiva invenção do ser humano... Tem outras gerações que pensam que a política é a coisa mais sórdida que o homem faz... quero que a minha seja como a primeira...

MANGUARI - ... Mas a sua geração fica cada vez mais apolítica... você é minoria... qual é a minha culpa nisso? Minha geração é política...

CAMARGO MOÇO – Bom, aí eu não sei, seu Custódio, não sei... Sabe? O Colégio Castro Cott mandou cortar cabelo e faz cumprir a ordem a ferro e fogo em Laranjeiras porque lá em Laranjeiras vão construir um colégio do estado... então, ele quer chamar atenção para o Colégio Castro Cott de Laranjeiras, para todos os pais moralistas de todos os bairros, é uma maneira de atrair freguesia. Ninguém sabe disso lá no colégio, os 600 alunos, ninguém sabia, ninguém sabe do problema educacional do país... acho que vai ver, esse foi o erro de vocês... vocês descobriram uma verdade luminosa, a luta de classes, e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo... a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades todos os dias... acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida. Acho que é isso que o filho do senhor quer... duvidar de tudo... e isso é muito bom... acorda... arrepiava as pessoas.

MANGUARI - ... a dúvida, menino? ... a nossa principal arma, a dúvida? ... nunca tinha pensado nisso... (p.67).

Nesse diálogo entre Manguari e Camargo Moço é possível perceber vários elementos para a discussão do conflito político entre as gerações de Luca e de seu pai. Um deles é que Manguari entende a geração de seu filho como despolitizada. Ele não percebe que as pautas da sexualidade, da alimentação saudável, do bem estar pessoal são tão políticas quanto as da luta de classes. No entanto, também é possível perceber que a geração de Luca questiona diferentes relações, mas não procura o conhecimento e estudo da realidade. Ao não saberem os interesses que estão atrás das modificações exigidas na escola, não conseguem entender a estrutura do problema e, assim, denunciá-lo e combatê-lo de fato.

Quando Camargo Moço argumenta que a geração de Manguari esqueceu-se da dúvida ao ter apenas a luta de classes como central na disputa política, entende-se que isso significa que a geração de Manguari se esqueceu de realizar e ensinar a atualização da análise da realidade (que deveria ser uma ação permanente) a partir da luta de classes em diálogo com outras questões que marcam também as relações de desigualdade (podemos citar em exemplo as questões de gênero e raça). Este também é um desafio dos movimentos sociais hoje, que necessitam constantemente planejar e avaliar suas ações a partir de uma visão integral da realidade que considere as opressões/desigualdades de classe, raça e gênero.

Além disso, atualmente, em contexto de Crise e de disputa política acirrada no Brasil, tem sido demandada, para a reconstrução da esquerda, o fortalecimento da unidade entre as diferentes organizações políticas no país, que por sua vez possuem diferentes trajetórias e experiências políticas - que precisam ser resgatadas e ressignificadas para a construção de novas práticas políticas que acumulem para a construção um projeto popular para o Brasil.

Um dos elementos estéticos a serem ressaltados é a construção da sonorização na peça *Rasga Coração*, sendo esta constituída pela utilização de músicas, paródias e coros. A música principal utilizada é a “Rasga o Coração” de Anacleto Medeiros. Além dessa música, são utilizados cantos de hinos (que marcam a profissão e trajetória de movimentos ideológicos e tempos históricos representados). Por exemplo o hino da Ação Integralista, que o agente sanitário 666 canta junto ao personagem Castro Cott em diferentes momentos da peça. Betti (2010, p.11) afirma que: “ao longo da peça, a música demarca e comenta, por contraste, por paródia ou por associação de ideias e imagens, os momentos de transição histórica”. Nesse sentido, as paródias são utilizadas para afirmar posições e questionamentos políticos dos personagens bem como para dialogar com as cenas em que trazem algo sobre o contexto histórico em questão. O uso de paródias musicais também é uma estratégia política do Levante Popular da Juventude. No entanto, entende-se, a partir do exemplo de *Rasga Coração*, que o movimento citado ainda necessita avançar na composição de músicas autorais (o que tem começado a se iniciar a partir do III Acampamento Nacional do Levante, em que foram incentivadas e realizadas, no encontro, apresentações musicais de artistas compositores/as do próprio movimento).

A figuração dos personagens em *Rasga Coração* retrata a dimensão subjetiva e histórica de cada sujeito representado e, ao mesmo tempo, nos faz perceber como as

roupas e acessórios das personagens demarcam sujeitos históricos e coletivos, que por sua vez representam movimentos e grupos sociais de um determinado período da história do Brasil. As roupas de Castro Cott como o uso do Uniforme Integralista, capacete à Mussolini e a bandeira do sigma. Toda essa caracterização de Castro Cott representa a figuração da ideologia política que havia no movimento integralista. Segundo Junior Gasparetto (2017), esse movimento chegou ao Brasil na primeira metade do século XX. Ele tinha a centralidade na defesa de uma política tradicionalista, estruturada a partir da religião e da família e inspirada na doutrina social da Igreja Católica. Idealizado por Plínio Salgado¹⁹ esse movimento era extremamente nacionalista e de cunho fascista. O escritor Plínio fundou no dia 7 de outubro de 1932 junto a outros adeptos da doutrina integralista o Partido Ação Integralista Brasileira (AIB). Eles costumavam usar camisas verdes para simbolizarem o seu patriotismo, pois a cor verde representa a maior parte da bandeira brasileira. Eles se cumprimentavam com a expressão indígena “Anauê”, uma saudação que os identificava e representava mobilização. Além disso, em seus uniformes tinham o símbolo da sigma, que é usado na linguagem matemática para expressar a ideia de somatória.

O movimento integralista se opunha aos grupos de esquerda, principalmente ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Ele teve como um dos seus principais inimigos a Aliança Nacional Libertadora (ANL). Essa aliança foi uma organização fundada pelo PCB em 1935 a partir da articulação entre intelectuais e militares socialistas e comunistas que estavam descontentes com as decisões políticas do governo de Getúlio Vargas. As principais bandeiras políticas da ANL eram a estatização das corporações estrangeiras; a Reforma Agrária (com o amparo aos pequenos e médios proprietários); a garantia de liberdades democráticas e a constituição de um governo popular. Luiz Carlos Prestes é o presidente de honra dessa organização, sendo nomeado enquanto estava exilado na União Soviética (URSS). Ele é escolhido por representar as aspirações do movimento que se inspirava na sua luta travada na mesma década através da realização da Coluna Prestes.

O figurino do personagem 666 é descrito como composto por uma farda de brim pardo das brigadas sanitárias de Oswaldo Cruz. Em sua braçadeira está escrito o número 666. Tem uma bandeira amarela na mão e possui apetrechos de desinfecção como uma

19 Plínio Salgado era escritor modernista, jornalista e político, foi responsável por desenvolver e propagar o pensamento tradicionalista no Brasil, com o qual conseguiu agregar vários seguidores e fundar inclusive um partido político chamado de Ação Integralista Brasileira (AIB), no dia 7 de outubro de 1932.

seringa de metal de quase um metro. Essa caracterização do personagem de 666 representa o período das ações da Reforma Sanitária de Oswaldo Cruz no Brasil. Uma das ações que marca a trajetória de organização desse médico no Brasil foi a luta travada contra a Febre Amarela em 1903. Ao ter a hipótese de que a Febre amarela era disseminada por mosquitos aos seres humanos e não pelo uso comum de roupas e materiais infectados por pessoas com a doença, Oswaldo Cruz reorganiza o trabalho de enfrentamento a essa doença construindo Brigadas de intervenção nas comunidades do Rio de Janeiro. Ele cria brigadas sanitárias, uma delas eram as chamadas brigadas mata-mosquitos, em que o Projeto Memória Oswaldo Cruz²⁰ (2003) relata a formação das brigadas da seguinte forma: “agentes sanitários munidos de larvicida e instrumentos apropriados para a eliminação dos focos — passaram a percorrer a cidade, lavando caixas d’água, desinfetando ralos e bueiros, limpando telhados e calhas”. Além disso, todas as pessoas identificadas com a doença eram encaminhadas para o tratamento em hospitais. Era feito também um controle dos casos, em que todo caso conhecido de Febre Amarela devia ser notificado. Com essas medidas, em 1907, foi erradicada a doença no Rio de Janeiro. Paralelo ao enfrentamento a Febre Amarela, Oswaldo Cruz organizava também brigadas para conter o surto de casos de varíola, que eram recorrentes nesse período. Ele tentou promover a vacinação em massa da população. Com o trabalho de brigadas organizava trabalhadores da área da saúde para irem às casas das pessoas, onde buscavam vacinar todos os moradores. No entanto, parte da população se revoltou contra essas ações e aconteceu o movimento chamado de Revolta da Vacina no Brasil.

Com o conhecimento desses elementos, podemos perceber como o personagem 666 representa um sujeito coletivo, que é a caracterização desse período histórico. Os elementos estéticos como a seringa de metal do personagem remete à ação sanitária das vacinas, o uso da farda de brim pardo usada como espécie de uniforme nas brigadas de Oswaldo Cruz. O uso da bandeira e da braçadeira com a descrição do número 666 em seu uniforme pode remeter a ideia de um soldado na luta sanitária. Além disso, o número 666 na tradição cristã remete ao número da besta que pode ser associado ao terror e pânico que muitos moradores tinham da brigada sanitária no período da Revolta da vacina, em que seus integrantes entravam nas casas dos sujeitos e como feras avançavam sobre as pessoas as obrigando a tomar as vacinas. A numeração também

20 Informações sobre o Projeto Memória Oswaldo Cruz podem ser encontrados no site <<http://www.projetomemoria.art.br/OswaldoCruz/>>. Acessado em 10 de novembro de 2016.

pode ser lida como uma forma de retirada da identidade do personagem enquanto sujeito, ele se apresenta como mais um número, um código diante de tantos outros, deixa de ter a subjetividade para representar um grupo, o que pode ser visualizado também na sua veneração e defesa do médico Oswaldo Cruz e a sua brigada, e pela análise da cena quando o médico chama 666 pelo seu nome no diminutivo “Custodinho” e o agente acredita, devido a essa ação incomum, que seu “patrão” tinha por ele afeto e respeito ao recordar seu nome. Já a bandeira amarela, no figurino de 666, pode remeter tanto ao exército, unificado a uma bandeira, quanto pode ter o sentido da propaganda e pertencimento dos agentes sanitários a uma identidade nacional, visto que na bandeira do Brasil há também presente a cor amarela. Além disso, uma ironia com o nome da epidemia “febre amarela”.

O figurino do personagem Camargo Velho é descrito como um misto de farda do tenentismo e paletó comum, com lenço vermelho no pescoço. A síntese seria a utilização de um uniforme da revolução de 30. O tenentismo teve início na década de 20 e se fortaleceu a partir da crise da República Velha, contribuindo para o seu fim e para a criação do Estado Novo. A economia brasileira na década de 20 era ditada pelo sistema café-com-leite, em que São Paulo era a referência da exportação do café e Minas Gerais do Leite. Esse monopólio econômico também era reproduzido nas decisões políticas da época, em que os representantes desses estados, da elite cafeeira e das oligarquias determinavam a sucessão das eleições. Militares descontentes com essa realidade começaram a se organizar e fundaram o Movimento Tenentista. A primeira manifestação tenentista segundo Cleber de Barros (2005) é desencadeada a partir da disputa eleitoral entre Arthur Bernardes, representante da política café-com-leite e Nilo Peçanha, sendo este último o candidato apoiado pelos militares e o primeiro apoiado pelo presidente Epitácio Pessoa. Essa primeira manifestação ocorre em 1922 com o levante de vários quartéis de militares. No entanto, os levantes são derrotados e dentre eles um consegue resistir a mais tempo que foi o chamado “Levante dos 18 do Forte de Copacabana”²¹. Em 1924, já com Arthur Bernardes no poder, outros levantes são realizados pelos tenentistas em São Paulo e no Rio Grande do Sul. A partir dessas experiências é organizada a Coluna Prestes, liderada por Luis Carlos Prestes, que dura até 1927. Apesar da Coluna Prestes ser visualizada como exemplo de construção de

21 O Levante dos 18 do Forte de Copacabana no combate com as tropas do exército, dos 17 militares e 1 civil que compunham o grupo dos tenentistas no Rio de Janeiro, sobreviveram apenas dois militares chamados Eduardo Gomes e Siqueira Campos.

organização e resistência política, é importante ressaltar que o programa da Coluna não era socialista:

O que seus integrantes exigiam era o fim dos “impostos exorbitantes” e da “desonestidade administrativa”; eles denunciavam a falta de justiça e a mistificação eleitoral constituída pelo “voto descoberto”, que permitia o controle da votação pelos poderosos. Denunciavam também o “amordaçamento da imprensa” e exigiam o fim das “perseguições políticas” e do “desrespeito à autonomia dos Estados”. Além disso, reivindicavam uma legislação social à altura das necessidades do país e uma reforma da Constituição (KONDER, 2003, p. 53)

Após o fim da Coluna Prestes, acontece uma cisão no tenentismo, em que Prestes se afasta da liderança do movimento. O tenentismo altera sua forma de organização, aproximando-se de políticos dissidentes até conseguir a vitória com a Revolução de 1930 (BARROS, 2005). Essa revolução significou um:

Movimento político-militar que determinou o fim da Primeira República (1889-1930). Originou-se da união entre políticos e os tenentes que foram derrotados nas eleições de 1930 e decidiram pôr fim, através das armas, ao sistema oligárquico reinante. Após 2 meses de articulações políticas nas principais capitais do país e de preparativos militares, o movimento eclodiu simultaneamente no Rio Grande do Sul e em Minas Gerais, na tarde do dia 03 de outubro. Em menos de um mês o movimento já era vitorioso em quase todo o país, restando apenas São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Pará ainda sob o controle do governo federal. O então presidente da República, Washington Luís, foi deposto assumindo o poder Getúlio Vargas (KONDER, 2003, p.53).

Ao vestir o uniforme da Revolução de 30 (composto pelo uso do uniforme tenentista com o acréscimo de um casaco comum) o personagem de Camargo Velho representa um integrante desse período político do Tenentismo no Brasil. A referência à revolução de 30 nos permite afirmar que Camargo Velho representa um sujeito que permaneceu nesse movimento mesmo após a saída de Luis Carlos Prestes do mesmo, o que pode evidenciar a posição política do personagem que se aproximou mais dos apoiadores ao governo de Getúlio Vargas do que dos comunistas desse período, visto que a saída de Prestes do movimento tenentista deu-se principalmente pela sua adesão ao Partido Comunista. No entanto, no decorrer da peça, o personagem realiza críticas ao governo de Getúlio e evidencia a necessidade de enfrentamento e construção de novas práticas transformadoras que se contrapõe aos rumos do período getulista.

O personagem Luca representa o sujeito coletivo do período do movimento da Contracultura. A descrição de seu personagem como um sujeito que se veste com roupas usadas de bazares, possui cabelos compridos e apresenta comportamentos de defesa ao meio ambiente, ao direito a sexualidade e a liberdade pessoal o fazem ser uma

figura representativa desse movimento. A contracultura, enquanto movimento, surge primeiramente nos Estados Unidos e na Europa, em que condições sociais e culturais (como o alto índice da população jovem e a expansão de cursos universitários) propiciam a partir da década de 50 a organização e a movimentação de jovens em protestos aos modelos da sociedade e da cultura impostos que já não os representavam mais. Isso pode ser percebido principalmente nos protestos feitos a partir da arte, como a poesia beat e a música, visualizada enquanto forma de resistência, tendo no rock e depois no rock in roll seu principal instrumento de contestação e diálogo da juventude. Carlos Alberto Messeder Pereira (1983), foi nesse período que começou a se delinear a consciência etária, a oposição jovem/ não-jovem, em que a juventude procurava uma nova forma de refletir e viver em sociedade diferente das gerações que os antecederam.

Uma das críticas principais dos adeptos da contracultura era a sociedade tecnocrata, marcada pelo máximo da modernização, da racionalização e do planejamento, em que se apresentava a crescente burocratização da vida social apoiada pelo discurso da ciência e da tecnologia. Além dessa crítica, estava presente o questionamento, constante, dos velhos modelos de organização e pensamento social, em que estes eram considerados quadrados e ultrapassados. Assim, a juventude da contracultura se afastou das antigas formas de luta política, muitas vezes, vivenciadas por seus pais. O conflito geracional era traço marcante desse período, em que falar desse tema era falar de política. O espaço da família também se torna assim um espaço de disputa política, em que a burguesia encontrava seu inimigo na figura de seus filhos cabeludos ao invés de encontra-lo na figura dos operariados nas fábricas. A contracultura ocupava outros espaços de disputa além da família, como as escolas e campi universitários. Além disso, estava presente na produção da cultura e da arte, principalmente, como já dito, através da música e da poesia (PEREIRA, 1983).

A contracultura por vezes é criticada por diferentes intelectuais e sujeitos por ter se tratado de uma movimentação de jovens, principalmente de estudantes, que não abarcavam a classe trabalhadora. No entanto Carlos Pereira ressalta que,

não se tratava da revolta de uma elite que, embora privilegiada, visasse uma redistribuição da riqueza social e do poder em favor dos mais humildes. Nem de uma “revolta de despossuídos”. Ao contrário. Era exatamente a juventude das camadas altas e médias dos grandes centros urbanos que, tendo pleno acesso aos privilégios da cultura dominante, por suas grandes possibilidades de entrada no sistema de ensino e no mercado de trabalho, rejeitava esta mesma cultura de dentro. E mais. Rejeitavam-se não apenas os valores estabelecidos, mas basicamente, a estrutura de pensamento que prevalecia nas

sociedades ocidentais. Criticava-se e rejeitava-se, por exemplo, o predomínio da racionalidade científica, tentando-se redefinir a realidade através do desenvolvimento de formas sensoriais de percepção (PEREIRA, 1983, p.15).

No entanto, para os que acreditavam nas ferramentas tradicionais da luta da esquerda como o Partido Comunista era difícil entender a nova forma de organização da contracultura como revolucionária. A luta da esquerda no Brasil nas décadas de 40 e 50, Leandro Konder (2003) afirma que, diferentemente dos EUA e da Europa, se evidenciava implicada por diferentes relações de poder. Com o contexto da Guerra Fria, os comunistas brasileiros passaram a ser acusados de atuar como agentes de uma potência estrangeira. O PC do Brasil foi posto na ilegalidade, seus representantes no legislativo cassados e seus dirigentes obrigados a atuar na clandestinidade. Mesmo com repressões, o partido conseguiu eleger candidatos em legendas “alugadas” como o deputado federal Roberto Morena. Nesse período, os comunistas lutavam contra duas frentes que eram os conservadores da União Democrática Nacional (UDN) e os trabalhistas que apoiavam Getúlio Vargas. Eles foram surpreendidos pela articulação udenista para depor o presidente e o suicídio do mesmo em 1954. Na carta de Getúlio, ele denunciava as investidas dos EUA no país, o que fez com que os comunistas repensassem suas práticas e avaliassem uma aproximação com os trabalhistas.

Contudo, com a leitura da peça *Rasga Coração* é possível perceber como Vianinha em sua escrita recorre a valorização do passado e da memória através do resgate da experiência. Isso é visualizado nos relatos de Manguari a Luca sobre a sua participação histórica em greves e manifestações populares. Neste sentido, podemos dialogar com Maurice Halbwachs (1990) que nos faz perceber a presença da memória autobiográfica na peça através da personagem de Manguari. Em toda a peça ele recorda e relata o que viveu em suas lutas sociais e com seu pai 666, o que interfere diretamente na relação com seu filho Luca.

O conceito de memória autobiográfica, pensada a respeito de Manguari, ancora-se à memória coletiva, pois recorda também acontecimentos coletivos e históricos como a conquista dos direitos trabalhistas. Estes que foram cedidos no governo de Vargas e que permite perceber o nacionalismo desta época na figura do pai 666 e do Castro Cott quando, em diferentes momentos da peça, entram com bandeiras do Brasil e cantando músicas que exaltam a pátria e o nacionalismo.

Oduvaldo, pai de Vianinha, vivenciou o governo de Getúlio Vargas e sentiu na pele o que era um governo autoritário e populista, mas, diferentemente de 666,

Oduvaldo foi um homem de resistência a esse sistema. Vianinha aproxima-se da figura de Luca à medida que procura diferentes formas de organização, mantendo-se crítico das diferentes relações e posicionamento da esquerda. No entanto, Vianinha evidencia em suas entrevistas e textos colhidos por Fernando Peixoto (1983) que não desconsidera a memória e experiência de seu pai e dos revolucionários de sua época. Muito do que o autor aprendeu, inclusive na escrita dramatúrgica, teve como influência o apoio e vivência de seu pai. Evidencia disso pode ser observada no prefácio de sua peça, segundo o autor:

Rasga Coração é uma homenagem ao lutador anônimo político, aos campeões das lutas populares, preto de gratidão a “Velha Guarda”, à geração que me antecedeu, que foi a que politizou em profundidade a consciência do país. Acho que os conheci muito bem; minha infância e adolescência, passei-as, vendo-as em minha casa, onde meus pais os homiziavam diante da perseguição de Felinto, Ademar, Dutra. Em segundo lugar, quis fazer uma peça que estudasse as diferenças que existem entre o “novo” e o “revolucionário”. O “revolucionário” nem sempre é novo absolutamente e o novo nem sempre é revolucionário (VIANNA FILHO, 1980, p. 13).

Assim, ao valorizar a experiência das diferentes gerações, Vianinha também se aproxima da identidade do personagem de Camargo Moço, pois além de valorizar o saber da geração de seus pais ainda reflete sobre a realidade atual. Crítico, parece perceber, em seus escritos e práticas, que constantemente precisam ser construídos e renovados os métodos de organização popular e de conscientização do povo, o que significa o diálogo permanente com as experiências vividas e as demandas da juventude, representadas pelos discursos dos personagens de Milena e Luca.

É ao perceber esse movimento de valorização do passado e ao mesmo tempo de crítica as repetições que se perpetuam no presente é que Betti (1997) reflete como o desenrolar de Rasga Coração consegue demonstrar o processo de renovação, simbolizada pela postura e consciência de autonomia de Luca, que ao ser expulso sai de casa de ‘coração leve’, sem cumprir o papel histórico que deveria repetir como o de seu pai que ao ser expulso havia saído de casa chorando e ressentido com seu pai. Dessa forma, a autora nos faz refletir que a repetição é rasgada assim como o coração, visto que:

Símbolo que evoca a nação e o nacional em seus atributos, o coração é a essência e a imagem máxima da integridade, que só poderá querer-se rasgar no desejo da revelação e do transbordamento afetivo e emocional. O ato revelador será, dessa forma, um ato de rompimento, de fratura, de cisão. A unidade é inviável, pois nela está resguardado o mito: é desejável que o coração se rasgue para o ato de revelação se processe, o conteúdo se exponha e o mito se desarticule (BETTI, 1997, p.309).

Além disso, podemos recorrer a Halbwachs (1990) para entendermos como os posicionamentos do personagem Camargo Moço e a trajetória de Vianinha estão envoltas no “Liame vivo das gerações”, pois há uma história de resistência passada de pai para filho que se perpetua e se renova no decorrer do tempo, mesmo não tendo como se construir um quadro perfeito. As memórias de Camargo Moço e Vianinha são suas, mas, em grande parte são, também, emprestadas e reconstruídas a partir das memórias de seus pais.

Neste sentido, a partir dessa memória que é vivida, ouvida e contada, alguns valores e práticas são apreendidos. Entre os valores, a solidariedade se destaca visualizada em Camargo Moço quando participa de uma reunião de mobilização de estudantes da escola de Luca, sem sequer ser da instituição, para colaborar na reflexão e ação de possíveis intervenções de enfrentamento às relações de repressão da escola. Ele faz isso porque apreendeu com a geração anterior que a luta social deveria ser unificada, com uma identidade de classe.

É possível perceber que também existem muitas memórias coletivas. Ao apresentar diferentes planos sobre o mesmo acontecimento ou relações, Vianinha nos permite refletir que na memória coletiva há também a formação de memórias pessoais. O fato vivenciado por pessoas diferentes produzem assim memórias também diferentes. Exemplo disso são as imagens retratadas do governo Vargas, que representou um momento de restrição e autoritarismos para críticos ao seu sistema enquanto que para outros sujeitos apareceu como um governo que trouxe progresso para o Brasil.

O enredo da peça *Rasga Coração* traz à tona diferentes contextos sociais do Brasil. À retomada destes períodos por Vianinha problematiza o passado e o presente, de uma memória coletiva. Neste sentido, podemos perceber como Vianinha tematiza no teatro a necessidade de buscar novas maneiras para enfrentar as demandas sociais e políticas impostas aos sujeitos em diferentes conjunturas.

É possível notar como a personagem de Manguari representa o aprendizado que artistas e militantes tiveram com a luta social. Hoje um principal aprendizado da peça, no entanto, diz respeito ao entendimento de que a conjuntura social não é estática, que é preciso que se renovem os métodos e que sejam consideradas as relações de exploração e desigualdades presentes nas dimensões sociais e individuais dos sujeitos.

Manguari demonstra uma compreensão da revolução no nível macro, social, mas também no micro da localidade e do cotidiano. Ao discutir com seu filho - que lhe diz

que ele não tem legitimidade para falar do ser revolucionário, pois além de ser um funcionário público ele se mostra acomodado em relações de poder cotidianas – Manguari explica que sabe que é revolucionário porque a militância se mantém e se reforça na luta cotidiana. Ele mostra ao filho que a revolução tem que ser pensada na organização social com a mobilização do povo, mas também na dimensão do indivíduo que se preocupa e se solidariza com os outros. Apesar dessa consciência Manguari repete com Luca o que seu pai, 666, fez com ele ao mandá-lo embora de casa por discordar de suas posturas e posicionamentos.

Rasga coração traz a possibilidade de reflexão sobre as posturas históricas da esquerda e a construção de novas práticas e ideais. O nacionalismo e o patriotismo da época de 666 não couberam na geração de Manguari, na de Luca houve a negação de algumas formas de organização coletivas e de práticas sindicalistas tradicionais, mas ao mesmo tempo existiram propostas de uso de outras ferramentas políticas como a Ação direta. Nos tempos de hoje, é preciso retomar as experiências já vivenciadas por diferentes militantes brasileiros e a partir delas e da análise da realidade (política, econômica e cultural) construir “novas” ferramentas organizativas, políticas e educativas, que considerem a luta de classes, mas também as questões de raça/etnia e gênero. É nessa perspectiva que se percebe o Levante Popular da Juventude enquanto um objeto de análise importante por estar na fronteira entre os movimentos sociais tradicionais (com o foco central na luta de classes) e os movimentos identitários (que consideram a luta pelo corpo e sexualidade; pelo direito a fala e pela raça e etnia como centrais). Nesse mesmo quadro encontram-se também outros movimentos sociais como o Movimento Sem Terra e o Movimento dos Atingidos por Barragens. Encontrar a medida entre a luta pelos direitos, as pautas (centrais e unificadoras) e os métodos de organização é um desafio colocado para quem deseja construir uma nova esquerda hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rafael Villas Bôas (2009) afirma que se a experiência de grupos culturais e políticos (como dos CPCs, do MCP) e de grupos profissionais (como o Arena) não tivesse sido interrompida possivelmente teria existido um processo de “transferência dos meios de produção de diversas linguagens artísticas para as classes populares”, visto que mesmo na curta existência destes grupos foram realizadas oficinas e outras ações que indicavam essa situação. No entanto, com o golpe o que aconteceu foi a prisão, tortura e a desaparecimento dos/as artistas, militantes e de parte de suas produções. Com o confronto de posições esse contexto

marcado pela vitória provisória dos dominantes e pela construção de uma forma hegemônica de representação da realidade, calcada nos pressupostos da forma dramática. Inclusive com direito à apropriação das armas estéticas dos perdedores, reificadas e expostas como despojos de guerra na vitrine dos programas televisivos, que endossam e naturalizam a barbárie contemporânea – foram inúmeros os reversos. Entre os piores, está o hiato de quarenta anos que nos separa do denso acúmulo da dramaturgia política que marcou o Arena e o CPC. A ruptura forçada entre o legado daquela geração e as pretensões políticas e artísticas das gerações posteriores nos privou da experiência estética radical de teatro daquela época (BÔAS, 2009, p.20).

Com essa afirmação Rafael Villas Bôas nos faz refletir também sobre como esse hiato produzido entre a geração de Vianinha e a atual, como a do MST e do Levante, sofrem com a falta de formação mais qualificada no que se refere à produção dramaturgica. Estes movimentos sociais assim como outros grupos políticos atuais realizam ações e intervenções teatrais importantes desde peças, esquetes a escrachos, mas que muitas vezes se mostram dependentes das mídias, como no caso destes últimos (que podemos citar o exemplo dos escrachos realizados contra os torturadores pelo Levante, que só tiveram êxito político quando tiveram visibilidade nas mídias e redes sociais).

Diante desta contestação, Bôas ressalta a necessidade de recuperação das experiências de trabalho com a cultura política, combatidas pela classe dominante, trata-se de uma demanda política para um processo de rearticulação dos sujeitos e grupos que trabalham com o teatro político. Dessa forma, percebe-se a necessidade de resgate da memória e da luta dos militantes e grupos que nos antecederam, mas também da organização permanente, estudo e qualificação sobre a forma e o conteúdo teatral para podermos produzir assim como Vianinha um teatro que represente a realidade brasileira atual.

Essa dissertação foi um exercício neste sentido, em que se buscou o entendimento da prática política e artística de Vianinha em diálogo com a minha prática enquanto educadora e artista popular inserida no Levante Popular da Juventude. Entende-se que há ainda muito que caminhar, o processo de aprendizagem apenas se iniciou. No entanto, algumas considerações podem ser feitas: tanto no trabalho junto ao NIEG, a rede protetiva Casa das Mulheres e ao Levante Popular da Juventude, percebe-se que o teatro foi utilizado como um instrumento político e pedagógico de enfrentamento a situações de desigualdade e de propagação de pautas que compõe um ideário que se materializa na construção de um projeto popular para o Brasil. Todas as pautas trabalhadas com o teatro nessas experiências, seja a violência (contra as mulheres e contra a juventude), seja a questão da crise brasileira, são tentativas de colocar em discussão problemas sociais que se apresentam materializados no cotidiano dos sujeitos e que as organizações e movimentos sociais demonstram historicamente a necessidade de organização para o enfrentamento dos mesmos.

Nesse sentido, resgatar a experiência de militantes como Vianinha, que atuaram enquanto intelectuais, artistas e militantes brasileiros, é de extrema importância, visto que é a partir da experiência concreta dos sujeitos que podemos avaliar práticas e formas de trabalho da esquerda brasileira. Mesmo que muito desse material tenha se perdido devido a repressão e a censura política, entende-se que o pouco que temos acesso já nos faz caminhar no sentido da construção de uma prática qualificada esteticamente e politicamente. Experiências dos CPCs, do MCP e de outras organizações sociais e culturais precisam ser cada vez mais conhecidas e aprofundadas. Para movimentos mais novos como o caso do Levante Popular da Juventude ainda pode-se contar com a experiência acumulada pelo MST, que além de ter uma prática cotidiana na área da cultura, produz textos, livros e demais materiais de teorização e reflexão sobre suas ações.

Acredita-se que na atual realidade, o Levante, movimentos e organizações sociais mais recentes são como o personagem Luca, em *Rasga Coração*, pois vivenciam processos de tentativas de conciliar diferentes pautas (como a luta de classes junto a pautas como o direito a sexualidade, o enfrentamento ao racismo e o cuidado com o meio ambiente) em suas ações cotidianas. Às vezes, assim como Luca, erram ao desconsiderar as experiências de organizações mais experientes (como partidos, movimentos sociais e pastorais) e de outras gerações, que, por sua vez, se assemelham ao personagem Manguari.

Com a análise de *Rasga Coração* e das práticas (políticas e culturais) de Vianinha, entende-se a necessidade dos grupos de teatro político se desafiarem a estarem sempre em prática, mesmo que esta não seja profissionalizada. A formação de artistas e militantes se dá no campo teórico, mas principalmente no da ação. Ao realizar atividades com o teatro se aprende sobre a necessidade de melhorar a forma e o conteúdo das mesmas. A prática demanda a melhora cotidiana das intervenções teatrais, bem como, contribui, para que os sujeitos vislumbrem as possibilidades de intervenção sobre a realidade. O processo educativo de grupos de teatro político se faz inserido na realidade do povo, sendo povo, o que significa que mais do que ter pautas políticas em seus enredos e intervenções teatrais é necessário que estes estejam inseridos junto a processos de organização e luta dos movimentos sociais. Isso porque, parafraseando Paulo Freire (1987), assim como a educação, o teatro não muda a realidade, mas sem ele tampouco a realidade muda.

Contudo, o teatro é um instrumento pedagógico e político de problematização e intervenção na realidade. Enquanto instrumento ele cumpre um papel importante, mas necessita da ação de grupos e sujeitos para ser utilizado e dinamizado. São as pessoas que tem o potencial e podem, ao utilizar o teatro e outras ferramentas políticas, transformar a realidade.

Muitos grupos teatrais políticos, assim como o Policultura, terão a dificuldade de ter acesso a espaços de formação sobre o teatro político de forma qualificada como a vivência de assistir a apresentação de outros grupos teatrais profissionais. No entanto, percebe-se que o acesso aos livros e materiais escritos com experiências sobre o teatro político pode contribuir em parte na qualificação desses grupos, visto que o primeiro acesso que o Policultura teve com o Teatro do Oprimido foi com o livro *Jogos para atores e não atores* (2009) de Augusto Boal. A leitura desse livro permitiu a dinamização das reuniões da célula teatro do Levante e também a modificação da peça *Todo dia de Mulher* para o formato do fórum. Mesmo que tenham sido realizados alguns erros práticos formais nesse percurso, entende-se que a leitura de materiais como esse livro podem impulsionar a busca e dar condições para que os grupos se aperfeiçoem em suas atividades políticas e culturais.

Assim, a necessidade da pesquisa permanente em relação às experiências estéticas, formais e políticas já construídas se mostra importante. Isso pode ser visualizado na prática do Policultura, pois à medida que pudemos, enquanto movimento, conhecer mais as experiências de sujeitos e grupos conseguimos qualificar mais as

nossas atividades, criações e intervenções na realidade. Temos ainda muito o que avançar, mas a partir do que aprendemos podemos continuar a nossa caminhada política e artística.

Dessa forma, a prática deve ser cotidianamente realizada e experimentada pelos grupos de teatro político. Além disso, se faz necessária também a “retomada” da palavra no teatro. Assim como reflete Chico Buarque e Paulo Pontes na peça *Gota d’água* (1975), dedicada, não por acaso, à memória de Oduvaldo Vianna Filho, a palavra deve também assumir a centralidade do palco e das ações artísticas, pois “a linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade de nossa situação atual. A palavra, portanto [...] tem que voltar a ser nossa aliada” (p.19).

A pesquisa sempre esteve associada à prática de militantes e artistas como Vianinha, em que suas produções artísticas precediam de um estudo sério sobre a realidade que desejavam representar. Em exemplo, nos recorda Rafael Villas Bôas²² sobre a peça *A Mais-Valia vai Acabar Seu Edgar*, em que Vianinha junto a pesquisadores do ISEB e com a direção de Chico de Assis produziram essa peça que de forma didática explica o conceito marxista complexo da Mais-Valia.

Dessa forma, o movimento de ação e reflexão nos trabalhos de Vianinha foi uma prática constante, tornando-se verdadeira práxis. Ao desejar seguir o exemplo desses intelectuais e artistas, nota-se a necessidade da práxis enquanto orientação das ações políticas da esquerda, tanto no passado quanto no presente, que ao se nortearem pelas experiências de lutas já vivenciadas em nosso país e pela análise permanente da realidade podem contribuir de fato para a reconstrução da esquerda e implantação de um projeto popular para o Brasil, que tenha a cultura política como um de seus pilares.

²² Este comentário foi realizado pelo professor Rafael Villas Bôas durante sua participação na banca de defesa dessa dissertação de mestrado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Indústria cultural e sociedade**. Traduzido por Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BETTI, Maria Sílvia. “**RASGA CORAÇÃO**”, de Oduvaldo Vianna Filho: **Perspectivas formais da representação sócio-histórica**1. Revista UniABC – Humanas, 2010.

BETTI, Maria S. **Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios**. São Paulo: Revista Aurora, 2007.

BETTI, Maria S. **Vianinha**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Edição revista, 1991.

BOAL, Augusto. **O Teatro como Arte Marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BÔAS, Rafael L. V. **Teatro Político e Questão Agrária, 1955-1965: Contradições, Avanços e Impasses de Um Momento Decisivo**. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.

BÔAS, Rafael L. V. ; COSTA, Iná C. ; ESTEVAM, Douglas. **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

BÔAS, Rafael L. V.; BORGES, Rayssa A.; PEREIRA, Paola M.; ROCHA, Eliene N. **Teatro Político, formação e organização social. Avanços, limites e desafios da experiência dos anos 1960 ao tempo presente**. São Paulo: Residência Agrária da UNB. Caderno 4. Outras Expressões, 2015.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BURKE, Peter. **Variedades da História Cultural**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, p.308-345: Cultura brasileira e culturas brasileiras. 1992.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. Coleção primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

COSTA, Iná Camargo. **A Crise do Drama em Eles não usam Black-Tie** In Discurso. 1993.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil. Ensaios sobre ideias e formas**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou Comunicação**. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

FREIRE, Paulo. **Conscientização. Teoria e prática da Libertação. Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. São Paulo: Editora Moraes, 1980.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança. Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GOMES, Angela M. de C. **História do Brasil Nação: 1808-2010 Volume 4. Olhando para Dentro 1930-1964**. FAUSTO, Boris. **A vida política**. Fundación Mapere e editora Objetiva, 2013.

GRAMSCI, Antônio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1982.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo. Editora Revista dos Tribunais Ltda. 1990.

HOLLANDA, Heloísa B. de. **Impressões de Viagem CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970**. Editora Rocco Ltda. Rio de Janeiro, 1992.

HOLLANDA, Chico B; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1975.

KONDER, Leandro. **História das ideias socialistas no Brasil**. Expressão Popular. São Paulo, 2003.

LARRAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2005.

LEVANTE POPULAR DA JUVENTUDE. **História do Levante In Cartilha da I Escola Nacional de Formação Política Emerson Pacheco**. 2016.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura textos escolhidos**. Expressão Popular. São Paulo, 2012.

MICHALSKY, Yan. **O Melhor teatro de Oduvaldo Vianna filho**. Global editora. São Paulo, 1984.

MORAES, Dênis. **Vianinha cúmplice da paixão uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho**. Rio de Janeiro, Record, 2000.

MST. Cartilha **Programa Agrário do MST**. São Paulo, 2013.

MST. Cartilha **História do MST A gente cultiva a terra e ela cultiva a gente**. Texto coletivo do Curso de História ITERRA/UFFS Turma Eduardo Galeano. Rio Grande do Sul, 2016.

ONOFRIO, Salvatore de. **Teoria do Texto. Teoria da lírica e do drama**. Editora ática. 2005.

PEREIRA, Carlos A. M. P. **O que é Contracultura**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1983.

RAPOPORT, Rabio; LAUFER, Rubén. **Os Estados Unidos diante do Brasil e da Argentina: os golpes militares da década de 1960**. Revista Brasil Político, 2000.

REDE CULTURAL DA TERRA, Caderno de Artes. **Teatro e Transformação Social. Volume 1**– Teatro Fórum e Agitprop. CEPATEC/ FNC/ MINC, 2006.

REDE CULTURAL DA TERRA, Caderno de Artes. **Teatro e Transformação Social. Volume 2** – Teatro Épico. CEPATEC/ FNC/ MINC, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. Editora da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 1993.

SAID, Edward. W. **Humanismo e Crítica Democrática**. SP: Companhia das Letras, 2007.

SANTERRES-SARKANY, Stéphane. **Teoria da Literatura**. Editora Europa-América. Portugal, 1990.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política In O pai de família e outros estudos**. Paz e Terra, São Paulo. 1970.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante a música engajada A experiência do CPC da UNE**. São Paulo. Editora Perseu Abramo, 2007.

TAVARES, Hênio U. C. T. **Teoria Literária**. Editora Itatiaia Limitada. Belo Horizonte, 1981.

VENTURA, Zuenir. **1968 o ano que não terminou. A aventura de uma geração**. Editora Nova Fronteira. 1988.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Chapetuba Futebol Clube**. Coletânea Teatral. São Paulo: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1959.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga Coração**. Coleção Prêmios. Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1980.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC. A Mais valia vai acabar seu Edgar. Mundo enterrado**. Expressão Popular. São Paulo, 2016.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Vianinha: Teatro, Televisão e Política Artigos, entrevistas e textos inéditos** (Org. Fernando Peixoto). São Paulo, Brasiliense, 1983.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DIGITAIS

BUENO, André. O sentido social da forma literária. Disponível em: <<http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/Autores/Schwarz,%20Roberto/Roberto%20Schwarz%20-%20Nacional%20por%20Subtra%E2%80%A1%C3%86o.pdf>>. Acessado em 12 de outubro de 2015.

FÓRUM NACIONAL PELA DEMOCRATIZAÇÃO DA COMUNICAÇÃO. **Mídia Brasileira é controlada por apenas 11 famílias.** Brasília. Disponível em < <http://www.fndc.org.br/noticias/midia-brasileira-e-controlada-por-apenas-11-familias-924625/>>. Acessado em 10 de março de 2016.

FUNARTE. **Arquivo Vianinha Oduvaldo Vianna Filho.** Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/vianninha/linhatempo.html>. Acessado em 10 de outubro de 2015.

JUNIOR, Antônio Gasparetto. **Integralismo.** InfoEscola Navegando e Aprendendo. Disponível em < <http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/integralismo/>> . Acessado em 20 de novembro de 2016.

ANEXOS

4- Fotografias do trabalho com o teatro na Pastoral da Juventude.



a) Intervenção teatral sobre o papel da mídia na criminalização da juventude.



b) Intervenção Teatral sobre o alto índice de homicídios contra jovens no Brasil e em Viçosa.



c) Fotografia tirada após as intervenções teatrais realizadas na Via Sacra da Juventude

5- Fotografias do trabalho com o teatro no NIEG e na rede protetiva Casa das Mulheres.



a) Fotografia tirada durante apresentação da peça Todo dia de Mulher em frente a Câmara Municipal de Viçosa



- b) Fotografia tirada após apresentação da peça *Todo dia de Mulher*, no formato de Teatro-fórum, em Ponte Nova.



- c) Fotografia tirada da peça *Todo dia de Mulher*, no formato de Teatro-fórum, em apresentação na praça de Viçosa.



- d) Apresentação da peça *O Diário de Joana* na praça de Viçosa com o grupo de mulheres atendidas pela Casa das Mulheres.

6- Fotografias do trabalho com o teatro no Levante Popular da Juventude.



a) Fotografia de intervenção teatral durante o Ato pelas águas em Viçosa



b) Fotografia de tarde de oficinas de TO em Amparo do Serra



c) Fotografia de oficina de Introdução ao TO na UFV



- d) Fotografia da oficina de Estética do Oprimido durante realização do Projeto (Pibex) com Jovens e adolescentes sobre o TO.



- e) Fotografia de oficina de TO no Projeto (Pibex).



- f) Fotografia do dia de apresentação do Projeto (CESE) de formação de multiplicadores/as em TO em Viçosa



- g) Fotografia de oficina realizada durante o projeto de formação de multiplicadores/as do TO (CESE).



h) Fotografia de integrantes do Policultura após atividade de estudo e formação interna em TO



i) Intervenção teatral realizada pela célula Policultura sobre a violência contra as mulheres nas ruas e ônibus de Viçosa



j) Fotografia de um ensaio do Policultura sobre a peça *A crise brasileira*



k) Apresentação da peça *A crise brasileira* , ainda em construção, na cidade de Piranga.