

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

RODRIGO RIBEIRO CUSTÓDIO

**O teatro popular no diálogo social sobre cultura e política: estudo
de caso do TUOV**

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**O teatro popular no diálogo social sobre cultura e política: estudo
de caso do TUOV**

Rodrigo Ribeiro Custódio

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Especialista em Gestão de Projetos Culturais
e Eventos.

Orientador: Prof. Dr. Silas Nogueira

São Paulo

2020

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso só foi possível com o apoio de diversas pessoas, dentre as quais agradeço:

A minha família, em especial a Luiza Helena, minha irmã, que acompanhou de perto todo o processo, me incentivando constantemente a persistir. Aos meus irmãos Leandro e José Victor, pelo apoio e encorajamento. E a memória de minha mãe Luzia Ribeiro, que sempre se fez luz em minha vida.

As pessoas que me apresentaram o teatro popular pela primeira vez e que para mim são referências no trabalho da arte educação, Elenir Rodrigues, amiga e irmã que a vida me presenteou, e Marjorie Serrano, grande inspiração de luta e resistência.

Aos amigos do Grupo de Teatro Popular Cara e Coragem e do NUPEAC, de Caconde/SP, Aline Emanuelita, Carol Mello, Elis Baião, Jhuliano Duarte, Laís Silva, Luana Pedron, Márcio Costa e Tiê Figueiroa, companheiros de vida e arte, que, desde o início do curso, me encorajaram a seguir e me auxiliaram, através das diversas e produtivas conversas, a construir esta pesquisa.

Aos amigos de São Paulo/SP que me acolheram de braços abertos em seus lares durante a realização do curso: Andreia, Eliseu e seus pequenos Flor e Léo; Eleilson; e Marjorie Prado, que também me auxiliou grandemente na execução deste trabalho.

Ao orientador Prof. Dr. Silas Nogueira que me acompanhou durante a pesquisa, auxiliando prontamente na escrita deste artigo e aos demais professores e funcionários do CELACC, que sempre estiveram no apoio, oferecendo seus ensinamentos e incentivando a troca de saberes.

Aos novos amigos e companheiros do curso de Gestão de Projetos Culturais e Eventos, pela troca constante, pelos momentos enriquecedores de debate e de vivências que marcaram esse período de forma ímpar.

Por fim, ao Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), especialmente ao César Vieira e a Graciela Rodriguez que, de forma acolhedora, contribuíram diretamente na construção deste trabalho, ao compartilharem dados do grupo, suas experiências e práticas pessoais e coletivas no campo do teatro popular.

O TEATRO POPULAR NO DIÁLOGO SOCIAL SOBRE CULTURA E POLÍTICA: ESTUDO DE CASO DO TUOV¹

Rodrigo Ribeiro Custódio²

Resumo: Este artigo pretende investigar as relações entre o teatro popular e o diálogo social sobre cultura e política, através do estudo de caso do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), da cidade de São Paulo/SP. A partir de entrevistas semiestruturadas e livres com participantes do grupo, pretende-se buscar elementos da criação cênica popular que estimulam o coletivo a articular discussões com seu público a respeito da realidade social do povo brasileiro frente às opressões exercidas pelo poder hegemônico.

Palavras-chave: Teatro Popular. Diálogo Social. Cultura. Política.

Abstract: This article aims to investigate the relationship between popular theater and social dialogue on culture and politics, through the case study of the Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) group, in the city of São Paulo/SP. Based on interviews semi-structured and free with group participants, it is intended to seek elements of popular scenic creation that encourage the collective to articulate discussions with its audience regarding the social reality of the Brazilian people in the face of oppressions exercised by hegemonic power.

Key words: Popular Theater. Social Dialogue. Culture. Politics.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo investigar la relación entre el teatro popular y el diálogo social sobre cultura y política, a través del estudio de caso del grupo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), en la ciudad de São Paulo/SP. A partir de entrevistas semiestruturadas y libres con participantes grupales, se pretende buscar elementos de creación escénica popular que alienten al colectivo a articular discusiones con su audiencia sobre la realidad social del pueblo brasileño frente a las opresiones ejercidas por el poder hegemónico.

Palabras clave: Teatro Popular. Diálogo Social. Cultura. Política.

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Eventos.

² Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pelo UNIFEG – Centro Universitário da Fundação Educacional Guaxupé e pós-graduando em Gestão de Projetos Culturais e Eventos pelo CELACC – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da ECA-USP. Atua como arte educador e multiplicador de teatro popular e teatro do oprimido e, atualmente, assume a coordenação administrativa do NUPEAC – Núcleo de Pesquisa e Ação em Arte Comunitária, em Caconde/SP.

1. INTRODUÇÃO

As discussões referentes ao desenvolvimento social e às lutas pela garantia dos direitos humanos têm se tornado algo mais frequente em comunidades e espaços de diálogos socioculturais, principalmente em países emergentes, como o Brasil, que enfrentam problemas sociais de proporções alarmantes, consequentes de uma formação baseada em exploração colonizadora e, portanto, opressora.

Essas discussões, intensificadas pela globalização e pela fluidez dos meios de comunicação, somam-se às ações práticas de movimentos sociais e culturais já existentes em comunidades mundo afora, legitimando causas, abrindo espaço para a fala de sujeitos minorizados e possibilitando a troca de saberes. Através de processos de interação social multifacetados, as discussões políticas e sociais viabilizam novas práticas de pesquisa e ações comunitárias e, conseqüentemente, estimulam a proposição de novas formas de organização e desenvolvimento da sociedade.

As discussões sociais e políticas brasileiras originadas no campo da cultura, por movimentos culturais, coletivos e artistas de diferentes linguagens, intensifica-se cada vez mais, agregando várias frentes de luta e debates críticos acerca da realidade social e das condições de vida das pessoas. Neste artigo, enveredam-se as discussões ao campo cultural, especificamente sobre o teatro popular brasileiro, ressaltando a importância de se falar sobre os fenômenos culturais como consideráveis mecanismos de reflexão e mudança da sociedade.

No Brasil, os estudos acerca do teatro popular surgem entre as décadas de 1950 e 1960, como um movimento artístico de renovação cênica que contrapunha a forma predominante e sofisticada que o teatro brasileiro tinha até então. Caminhando junto com as discussões sobre os conceitos de “popular” e de “povo”, presentes nas pautas de organizações, intelectuais e agentes dos campos culturais e políticos nacionais nesse período, o teatro popular estabeleceu-se como mais um dos possíveis campos para um debate mais abrangente sobre o povo brasileiro e suas manifestações populares.

Com essa nova roupagem, uma parcela crítica e politizada do teatro nacional começou a buscar elementos estéticos que melhor representassem o povo brasileiro, sua cultura e seus conflitos sociais, preocupando-se em não apenas manter a qualidade artística esperada pelo público e pelos críticos de arte, como também agregar um discurso sociopolítico necessário e urgente à época.

Permeando as ações dos movimentos sociais e articulando-se com eles, as práticas de teatro popular encontraram subsídio para suas pautas teóricas e criações cênicas, estimulando

cada vez mais debates pertinentes aos grupos de resistência política e às lutas identitárias e de classe no Brasil. Nos primeiros anos da ditadura militar brasileira, por exemplo, os movimentos estudantis engajados na discussão de uma nova ordem social, alternativa à opressão exercida pelos militares, buscavam a garantia dos direitos de acesso à educação e à vida política no país.

Nesse contexto, surge dentro do Centro Acadêmico XI de Agosto, a partir da união de estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo, o Teatro do Onze. Posteriormente intitulado Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), o grupo de teatro popular cujo trabalho existe ainda hoje, vem desde então propondo discussões sociopolíticas com seus públicos por meio da cena, reinventando-se e resistindo após 54 anos de trajetória.

A partir das experiências do TUOV no estudo dos elementos da cultura popular brasileira e na articulação de discussões necessárias e urgentes para a transformação social, este artigo pretende investigar *a relação entre o teatro popular e o diálogo social sobre cultura e política*. Para isso, o contato direto com o objeto de estudo, por meio de entrevistas semiestruturadas e conversas livres, bem como a revisão bibliográfica de conceitos pertinentes à essa temática, foram fundamentais para orientar a discussão teórica proposta.

Primeiramente, apresenta-se o panorama do teatro nacional, na perspectiva popular, nos contextos moderno e contemporâneo brasileiro, apoiando-se principalmente nas reflexões propostas por Augusto Boal (2008), Sábado Magaldi (2004), César Vieira (2015), Paulo Freire (1981), Martha Abreu (2003) e Néstor García Canclini (2011). Posteriormente, levanta-se o histórico do TUOV, perpassando por momentos relevantes do grupo na prática do teatro popular, a partir dos elementos colhidos em entrevista com César Vieira, diretor e fundador do grupo e com Graciela Rodriguez, diretora de arte. E, finalmente, lança-se uma discussão acerca dos conceitos norteadores propostos: diálogo social, política e cultura, a partir de pensadores como Antonio Gramsci (2000a) e Maria Cicília Peruzzo (2009).

2. O TEATRO NA PERSPECTIVA POPULAR

O teatro, como uma prática artística de reprodução e reflexão das ações humanas, torna-se um campo rico em debates sobre os processos sociais, históricos, políticos e culturais da humanidade, uma vez que expressa de forma crítica cada realidade e situação encenada. Desde as encenações primitivas para representação de divindades e forças naturais, até as estruturas teatrais contemporâneas, a ação teatral representa, de forma objetiva e/ou subjetiva, as relações humanas do período em que é realizada.

Sendo uma manifestação representativa da realidade, a partir das experiências sociais humanas, o teatro possibilita a participação coletiva na “contação de histórias”, mitológicas ou reais, presentes ou passadas, assim como se dava na Grécia antiga, por volta do século VI a.c, nos primórdios do teatro europeu. Nesse sentido, MARGOT BERTHOLD (2006, p. 103-104) elucida que:

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas.

Nas práticas gregas, o teatro se transformou. A partir da união de correntes artísticas, filosóficas e sociais, cria-se nesse período, um teatro participativo, propositivo e engajado nas questões pertinentes às antigas polis gregas. As ações dramáticas, feitas em arenas a céu aberto, serviam mais do que mera distração e entretenimento. Eram palco para as discussões necessárias sobre o convívio social daquele período.

Assim como na Grécia antiga, a Itália, nos séculos XV e XVI, também desenvolveu uma corrente teatral capaz de representar a cena artística do período ao mesmo tempo em que criava novas concepções do fazer teatral. A *Comédia Dell'arte*, praticada por companhias mambembes, com inspirações carnavalescas e representações dos tipos sociais europeus daquele momento, fazia uma clara crítica a sociedade europeia e às práticas artísticas eruditas. (BERTHOLD, 2006).

No Brasil, o teatro também passou – e continua passando – por mudanças estéticas e conceituais, permeando os movimentos sociais, políticos e culturais nacionais. A busca por novos elementos e práticas dá-se ao longo do tempo e das experiências de dramaturgos, atores e diretores enquanto esses atuam de acordo com as necessidades de seu tempo e dialogam entre si e seus públicos sobre as novas experimentações artísticas.

Assim, para que se possa falar do teatro popular, é preciso relembrar, mesmo que de forma breve, esses e outros movimentos e percursos teórico-práticos no campo do teatro e, conseqüentemente, das áreas que seguem entrelaçadas a essa prática; nesse caso, a cultura e a política, que alimentam o fazer teatral de forma dinâmica e permanente, fomentando uma movimentação artística engajada e propulsora de novas criações e debates.

O teatro popular, por permear os movimentos sociais e suas discussões políticas e por renovar o fazer teatral, com o objetivo de torná-lo acessível e colaborativo, verte-se como um elo para as construções e trocas sociais. Articulando discussões umas a outras e estabelecendo

técnicas de descentralização e envolvimento social, essa linha teatral fomenta a criação de redes de atores sociais, engajados e propositivos em seus territórios.

Porém, definir prontamente o que é teatro popular não é algo tão simples, visto que há grande controvérsia nos estudos socioculturais a respeito do termo “popular”, que apresenta contradições conceituais em suas diferentes formas de entendimento e emprego. Segundo Patrice Pavis (1999, p. 393):

A noção de teatro popular, invocada hoje com tanta frequência, é uma categoria mais sociológica que estética. A sociologia da cultura define assim uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares. A ambiguidade está em seu auge quando nos perguntamos se se trata de um teatro originário do povo ou destinado ao povo. E, aliás, que é o povo, e, como perguntava BRECHT, o povo ainda é popular?

Visto que o teatro popular apresenta-se inteiramente ligado ao campo sociológico, além de possuir, claro, condições estéticas próprias, faz-se necessário explicar algumas das contradições envoltas ao termo “popular”, para então caminhar a uma compreensão esquemática da prática popular de teatro. A esse respeito, a historiadora Martha Abreu (2003, p.95), ao apontar que a cultura popular “não é um conceito passível de definição simples ou *a priori*”, elucida que:

Cultura popular não é um conjunto fixo de práticas, objetos ou textos, nem um conceito definido aplicável a qualquer período histórico. Cultura popular não se conceitua, enfrenta-se. É algo que precisa sempre ser contextualizado e pensado a partir de alguma experiência social e cultural, seja no passado ou no presente [...]. (ABREU, 2003, p. 95)

A cultura popular, vista dessa maneira, apresenta-se de forma multifacetada e dinâmica e, por isso, a análise contextual, histórica e sociopolítica do seu uso conceitual é necessária. Abreu (2003, p. 84) considera a “cultura popular como um instrumento que serve para nos auxiliar, não no sentido de resolver, mas no de colocar problemas, evidenciar diferenças e ajudar a pensar a realidade social e cultural”.

Para Canclini (2011, p. XIX), o dinamismo cultural gera “processos socioculturais” constantes de *hibridação*, onde “estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Em outras palavras, a formação da cultura, seja popular ou erudita, se dá ao longo do tempo, através de trocas simbólicas entre estruturas culturais diferentes, criando um processo constante de mudança estrutural.

Para Marilena Chauí (1994), ao revisitar a discussão gramsciana sobre o *nacional-popular* em uma perspectiva de contra-hegemonia, o popular pode ser entendido como o movimento de oposição e resistência do povo oprimido à dominação cultural hegemônica. O movimento contrário ao conformismo sob a hegemonia cultural e política. Nessa dicotomia entre cultura dominante e cultura popular, CHAÚÍ (1994, p. 24) aborda a cultura popular como:

[...] expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente, pelos dominados. Procuraremos abordá-la como manifestação diferenciada que se realiza no interior de uma sociedade que é a mesma para todos, mas dotadas de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes sociais.

Nessa perspectiva de luta contra-hegemônica, a partir da grande efervescência nacional nos campos da cultura e política durante as décadas de 1950 e 1960 no Brasil – estendendo-se como resistência até o fim da ditadura militar, na década de 1980 – as correntes artísticas engajadas pela transformação social fomentam, nesse período, o debate sobre a valorização da cultura brasileira e sua descolonização, tendo como pauta a grande diversidade cultural nacional.

O teatro popular nacional tal como é entendido aqui neste artigo, surge nesse contexto, estabelecendo: (1) esteticamente, a união de elementos simbólicos que representam, como um espelho, a partir de linguagem acessível, a realidade social do povo brasileiro e, (2) politicamente, a ação popular revolucionária, do povo oprimido, na busca pela consciência coletiva e pela descolonização dos sujeitos, seus pensamentos e ações.

A partir desse esquema, nota-se que é possível desmembrar as discussões acerca do teatro popular, estabelecendo aqui, dois campos fundamentais para o desenvolvimento dessa prática: o campo estético e o campo político.

Em seu campo estético, a representação da realidade social dá-se a partir de elementos comuns na sociedade, oriundos de expressões populares, como músicas folclóricas e populares, manifestações culturais tradicionais, expressões linguísticas e artísticas diversas, figuras popularescas, histórias orais e fatos sociais marcantes.

O teatro, como arte, reproduz de forma crítica essas realidades e expressões, escancarando as mazelas e problemáticas inculcadas nas interações sociais, para futura discussão. BOAL (2013, p. 31), referindo-se ao pensamento de Aristóteles sobre o que seria a arte, diz que “para ele é uma imitação da natureza” e segue propondo uma releitura ao conceito de imitação:

Para nós, a palavra “imitar” significa fazer uma cópia mais ou menos perfeita de um modelo original. Sendo assim, a arte seria então uma cópia da natureza. E “natureza” significa, para nós, o conjunto das coisas criadas. A arte seria, pois, uma cópia das coisas criadas. Aristóteles, contudo, quis dizer uma coisa completamente diferente. Para ele, imitar (*mimesis*) não tem nada a ver com a cópia de um modelo exterior. A melhor tradução da palavra *mimesis* seria “recriação”. E “natureza” não é o conjunto de coisas criadas, e sim o próprio princípio criador de todas as coisas. Portanto, quando Aristóteles diz que a arte imita a natureza, devemos entender que essa afirmação, que pode ser encontrada em qualquer tradução moderna da *Poética*, é uma má tradução, originada talvez em uma interpretação isolada do texto. “A arte imita a natureza”, na verdade, quer dizer: “A arte recria o princípio criador das coisas criadas”. (BOAL, 2013, p. 31)

O teatro popular, nesse sentido, pode ser entendido como um mecanismo de releitura dos fatos e problemáticas sociais, uma vez que utiliza linguagem acessível, compartilhando signos comuns, na busca pela observação mais ampla, pela reflexão conjunta, e por possíveis soluções e correções necessárias no “princípio criador” dessas mazelas, que são normalmente alimentadas pelo sistema capitalista-opressor.

Por se tratar de uma linguagem teatral mais acessível e participativa, geralmente os espectadores também compartilham suas experiências e vivências, contribuindo ativamente nas discussões propostas pelos artistas e coletivos. Segundo BOAL (2008, p. IX), ao contextualizar a prática do Teatro do Oprimido – cuja influência no teatro popular será retratado mais a frente – “todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos *espect-atores*.” Assim, na perspectiva popular de teatro, todas as pessoas são capazes de atuar e, mais que isso, podem ser agentes sociais propositivos e capazes de contribuir com a construção social, de forma prática e contínua.

Apresenta-se aqui o campo político do teatro popular: a participação popular ativa em ações concretas e revolucionárias; sendo entendido como ação revolucionária, toda e qualquer prática cidadã de mudança estrutural contra-hegemônica. Para BOAL (2013, p. 163) “Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: *é um ensaio da revolução!*”.

Durante um encontro de teatro popular, as discussões levantadas no campo estético tomam proporções cabíveis de aplicação na vida real, desenvolvendo-se como um ensaio das mudanças necessárias na realidade social e tornando o campo político acessível e fértil para soluções práticas e executáveis a curto, médio e longo prazo, a partir de ações cotidianas individuais e/ou conjuntas.

Uma das técnicas teatrais de participação coletiva e proposta dialética da percepção da vida social desenvolvida por Boal é o Teatro Fórum, também utilizado atualmente por

companhias de teatro popular para estimular esses debates críticos e práticos sobre as realidades sociais em diversas comunidades periféricas no Brasil e em outros países latino-americanos e europeus.

Tendo visto o teatro como linguagem estética e política, seguimos ao próximo tópico para apresentar o objeto de estudo deste artigo, o Teatro Popular União e Olho Vivo, na tentativa de exemplificar a ação de coletivos culturais na prática do teatro popular no Brasil.

3. TRAJETÓRIA E TRABALHO DO TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO

O Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) é um coletivo de teatro popular, sediado no bairro do Bom Retiro, na cidade de São Paulo/SP. Com 54 anos de história, sendo um dos coletivos de teatro popular mais antigos da América Latina, atua de forma engajada contra as opressões e desigualdades sociais recorrentes em nosso país, estimulando o debate crítico entre artistas e públicos, principalmente em territórios periféricos da Grande São Paulo, na busca por uma nova alternativa social.

Dirigido por César Vieira, nome artístico do advogado especialista em presos políticos Idibal Pivetta, o grupo, que inicialmente era intitulado Teatro do Onze, surgiu no ano de 1966 a partir de reuniões de estudantes do Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, que buscavam “conhecer o que tinha sido feito no teatro, o que estava sendo feito na ditadura e também [...] o que acontecia com a imprensa, o que acontecia com todas as manifestações culturais e até sindicais.”³

Nota-se que, já em seus primeiros anos de história, ainda conhecido como Teatro do Onze, o grupo esteve presente em importantes debates políticos nacionais existentes na época, emergentes dos movimentos estudantis, culturais e sindicais, que procuravam discutir a realidade social do Brasil e resistir às opressões exercidas pela ditadura militar brasileira. Ao recordar esses anos iniciais do coletivo, César Vieira indica que “a gente [do TUOV] acha muito importante na nossa fundação o Método Paulo Freire, o trabalho do Arena e o trabalho dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes” (informação verbal)⁴.

Vale fazer um adendo à trajetória do TUOV, para explanar as bases fundamentais do grupo citadas por César Vieira, recordando alguns momentos marcantes da movimentação cultural e política no Brasil nesse período de efervescências sociais e a influência dessas propostas na atuação do TUOV e no trabalho teatral nacional como um todo.

³ Informações fornecidas por César Vieira, diretor e fundador do TUOV, em entrevista concedida de forma virtual em 22 de agosto de 2020.

⁴ Idem.

Primeiramente, Vieira cita o método do educador brasileiro Paulo Freire, cujo trabalho acerca de pesquisas em busca de uma pedagogia emancipadora repercutiu no Brasil e no mundo a partir dos anos 1960, servindo até hoje como ponto de partida para ações nos campos da educação e da cultura. O método, desenvolvido para alfabetizar adultos de forma a despertar a percepção crítica da realidade, estimulando práticas sociais e políticas mais autônomas e libertadoras, serviu para o TUOV como inspiração.

Um dos pressupostos do método é a ideia de que ninguém educa ninguém e ninguém se educa sozinho. A educação, que deve ser um ato coletivo, solidário – um ato de amor, dá pra pensar sem susto –, não pode ser imposta. Porque educar é uma tarefa de trocas entre pessoas e, se não pode ser nunca feita por um sujeito isolado (até a autoeducação é um diálogo à distância), não pode ser também o resultado do despejo de quem supõe que possui todo o saber, sobre aquele que, de outro lado, foi obrigado a pensar que não possui nenhum. “Não há educadores puros”, pensou Paulo Freire. “Nem educandos.” De um lado e do outro do trabalho em que se ensina-e-aprende, há sempre educadores-educandos e educandos-educadores. De lado a lado se ensina. De lado a lado se aprende. (BRANDÃO, 1981, p.10-11)

Com o intuito de ampliar as discussões acerca das opressões vivenciadas no Brasil, o TUOV passa a circular pela grande São Paulo, principalmente nas regiões periféricas, estimulando discussões por meio da apresentação de espetáculos que retratam a história e a realidade brasileira e colocando em prática, junto ao teatro popular, o método freireano. A cada montagem o grupo troca experiências e conhecimentos entre si e, depois, na apresentação, abre um debate com o público, trocando experiências culturais e de vida com essas pessoas. Os atores, na cena, transferem a discussão proposta pelo texto, mas depois que ela acaba é o público quem finaliza, traz a realidade a partir de suas vivências pessoais, de suas opressões cotidianas. Vê-se aí claramente o ato da coletividade proposta por Freire: a troca de símbolos socioculturais para a discussão crítica da realidade.

Essa prática pedagógica, utilizada pelo grupo em seu trabalho, encontra subsídio complementar na prática teatral proposta por Augusto Boal, o Teatro do Oprimido, que também dialoga com Paulo Freire, em sua Pedagogia do Oprimido. Freire e Boal, como referências básicas para as ações do TUOV, são ferramentas essenciais para os debates propostos na busca pela transformação da sociedade, pois estimulam ações coletivas de tomada de consciência das pessoas oprimidas, dos povos colonizados, e das classes subalternas. A esse respeito, FREIRE (1981, p.33) afirma que:

[...] no momento em que os indivíduos, atuando e refletindo, são capazes de perceber os condicionamentos de sua percepção pela estrutura que se encontram, sua percepção começa a mudar, embora isso não signifique ainda

a mudança da estrutura. É algo importante perceber que a realidade social é transformável; que feita pelos homens, pelos homens pode ser mudada; que não é algo intocável, um fado, uma sina, diante de que só houvesse um caminho: a acomodação a ela. É algo importante que a percepção ingênua da realidade vá cedendo seu lugar a uma percepção que é capaz de perceber-se; que o fatalismo vá sendo substituído por uma crítica esperança que pode mover os indivíduos a uma cada vez mais concreta ação em favor da mudança radical da sociedade.

Posteriormente ao método Paulo Freire, Vieira traz à conversa o trabalho do Arena como mais uma força propulsora para a atuação do TUOV. O Arena, grande nome do teatro político e engajado nacional inspira o TUOV quando coloca a classe operária e marginalizada em contato com o teatro. Se antes a classe trabalhadora não tinha acesso às salas de teatro elitizados da capital paulista, a partir das experiências do Arena, a classe operária não só passou a assistir, como também esteve presente na dramaturgia, na cena, na discussão.

O Arena surge na cidade de São Paulo na década de 1950 dentro do movimento crítico de contracultura às formas artísticas elitizadas e internacionalizadas. “Em São Paulo, o Teatro de Arena marcou uma importante posição ao lançar o ator e a dramaturgia brasileira em confronto com o teatro da moda, o teatro do tema europeu” (VIEIRA, 2015, p.60). Buscava-se um teatro nacional, feito por brasileiros e acessível a eles. Um teatro que, ao invés de exaltar os artistas e temas europeus, notasse e abordasse os dramas nacionais vividos e contados por pessoas daqui. Segundo MAGALDI (2004, p. 245):

ELES NÃO USAM BLACK-TIE, estreada em 1958, no Teatro de Arena de São Paulo, trouxe para o nosso palco os problemas provocados pela industrialização, com o conhecimento das lutas reivindicatórias de melhores salários. O título, de claro propósito panfletário, pareceria ingênuo ou de mau gosto, não fosse também o nome da letra de samba que serve de fundo aos três atos. Embora o ambiente seja a favela carioca, o cenário existe apenas como romantização de possível vida comunitária, já que a cidade simboliza o bracejar do indivíduo só. Nem por isso o tema deixa de ser profundamente urbano, se o considerarmos produto da formação dos grandes centros, e nesse sentido a peça de Gianfrancesco Guarnieri se definia como a mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade do tempo com maior agudeza.

Gianfrancesco Guarnieri, militante do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e grande referência aos intelectuais e movimentos sociais, políticos e artísticos da esquerda nesse período, ao escrever a peça *Eles não Usam Black-Tie*, representa as classes populares e trabalhadores nacionais, participando assim de discussões urgentes daquele tempo e aumentando o debate crítico com o público do Arena. A partir do sucesso e da ação mobilizadora da peça, Guarnieri, em parceria com Boal, lança nos anos de 1965 e 1967 os projetos *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, como forma de alertar o público das

repressões exercidas pela ditadura militar brasileira, por meio da história dos heróis nacionais, acompanhados de elementos da literatura nacional e da música popular brasileira (MAGALDI, 2004).

Finalmente, Vieira cita em entrevista, o trabalho de entidades como a União Nacional dos Estudantes (UNE), da qual já foi vice-presidente, e a atuação dos Centros Populares de Cultura (CPCs), que foram também fundamentais para a multiplicação e a união dos debates populares nos campos culturais e políticos pelo Brasil nos anos 1960. VIEIRA (2015, p. 59), ao contextualizar as ações dos CPCs pelo Brasil, elucida que:

Eles apresentavam rápidos esquetes sobre vários assuntos, em cima de caminhões, em coretos de jardim, em plena praça pública, arrematando o povo por meio de alto-falantes e de folhetos. Os enredos dos espetáculos referiam-se a fatos do dia a dia da população, a acontecimentos políticos em voga, e também a episódios históricos. Após as apresentações sempre falavam os atores, os estudantes, os líderes sindicais e o público, abordando temas do espetáculo, do cotidiano e de interesse geral... Esse final transformava-se num verdadeiro comício no qual surgiam reivindicações, queixas, opiniões e confrontos. O “palco” cumpria então uma função importantíssima ao transformar-se em “tribuna livre” da opinião popular.

Esses movimentos sociais, de grandes e relevantes discussões nacionais, levantados pela participação popular na UNE e nos CPCs, tiveram suas ações cerceadas pela ditadura militar, porém, as lutas pela garantia de direitos continuaram, até os dias de hoje, no trabalho persistente de grupos como o TUOV, o Arena, o Teatro Oficina, dentre tantos outros coletivos resistentes e atuantes no Brasil e na América Latina.

Percebe-se que, assim como no campo artístico-teatral, nos campos políticos e sociais também se discutia a necessidade da observação e reflexão da realidade nacional, valorizando os elementos culturais e populares brasileiros. Em meio a tantos processos opressores, o povo brasileiro merecia se conhecer como autônomo e descolonizado, para assim lançar uma resistência organizada às truculências militares, rumo a democratização brasileira.

As discussões de pensadores nacionais como Freire e Boal, no campo da arte-educação e de organizações culturais como o Arena, a UNE, os CPCs e o TUOV se cruzam e se complementam na busca pela transformação social a partir da união popular e sua organização para ações libertadoras.

Dessa forma, o TUOV se firma como um notório coletivo cultural brasileiro atuante frente às opressões exercidas pela hegemonia cultural e política, que cerceiam a liberdade e a autonomia da grande maioria minorizada, estimulando o acesso à linguagem teatral e a construção de novos debates pertinentes à transformação da sociedade.

Dada a contextualização histórica da formação do TUOV, seguimos às formas de organização de trabalho e propostas de atuação estabelecidas pelo grupo. Para Vieira (informação verbal)⁵:

Teatro Popular União e Olho Vivo, TUOV, [...] é um grupo dedicado em trocar experiências culturais com as comunidades culturais dos bairros da periferia da Grande São Paulo. O nosso objetivo é levar teatro pra quem nunca viu teatro e depois aprender com eles um pouco da vida do povo brasileiro.

O grupo, ao estabelecer como objetivo geral o contato frequente e direto com públicos das regiões descentralizadas da capital, possibilita a discussão crítica nesses espaços, ampliando as frentes de ação popular na tomada de decisões comuns, além de oferecer, por meio do teatro popular, o acesso à produção cultural nesses territórios pouco assistidos pelo Estado.

Para que o grupo execute seus objetivos, chegando a essas comunidades e estabelecendo encontros de troca e de reflexão, é necessário um trabalho prévio e consistente de pesquisa e gerenciamento de ações. O TUOV tem como método de organização a coletividade, sendo que todas as pessoas participantes assumem funções para a organização geral do coletivo, dividindo-se em comissões e subgrupos de trabalho. Segundo VIEIRA (2015, p. 108), “Ninguém foi jamais só ator. Todos tinham duas ou três funções. Pertenciam, às vezes, a duas ou mais comissões.”

Tendo como base o quadro esquemático proposto por VIEIRA (2015, p 123), segue divisão organizacional do coletivo nas seguintes comissões:

1. Cultural, abrangendo as áreas de pesquisa, temas, estudos, textos, teorias e arte popular. Nessa comissão, os participantes responsáveis estimulam a pesquisa acerca das propostas do TUOV, ampliando o debate para o restante do grupo e pessoas convidadas, na busca pela estruturação de novas discussões para embasamento de espetáculos e ações.

2. Artística, que contempla a composição e estudo de coreografia, de cenário e figurino, de música, de luz e som e de interpretação. É nesse núcleo que os atores e as atrizes formam-se e exercitam-se através de jogos teatrais, populares, musicais, cirandas, etc. Os processos artísticos de composição da cena e seus elementos estéticos tornam-se também experimentações coletivas.

3. Administrativa, onde organiza-se a sede do grupo, o arquivo de materiais, a parceria com grupos amigos, tesouraria, secretaria, correspondências e histórico do grupo.

⁵ Informações fornecidas por César Vieira, diretor e fundador do TUOV, em entrevista concedida de forma virtual em 22 de agosto de 2020.

4. Espetáculos, responsável pela programação, pelo gerenciamento de material necessário, transporte, contatos com as comunidades, preço local e divulgação de apresentações.

Em relação à sua sobrevivência econômica, o TUOV desenvolveu como prática de financiamento para as ações em territórios periféricos, principalmente em seus anos iniciais, a “tática Robin Hood”, que consistia, resumidamente, em “tirar aqui para dar ali”. Segundo VIEIRA (2015, p. 109) essa tática:

[...] firmara-se e nos permitia, com a venda de um número limitado de espetáculos para a classe média, prosseguir na experiência e cobrir as despesas que eram muitas: condução para ir aos bairros; manutenção do material de cena; aquisição de gravadores, fitas, filmes; gastos com a sede, e outros.

Além dessa tática, depois do grupo chegar a um consenso, estabeleceu-se também, como forma de financiamento, a subvenção – uma “forma de aplicação de imposto” – “desde que não houvesse qualquer cerceamento às nossas atividades”. (VIEIRA, 2015, p. 109). Além disso, o grupo participa de editais e programas de financiamento cultural federais, estaduais e municipais, para realização de alguns projetos, como o caso do lançamento da 5ª edição do livro *Em busca de um teatro popular*, que narra a trajetória do grupo até seus 50 anos de história e foi apoiado pelo programa de fomento ao teatro da cidade de São Paulo.

Ao desenvolver essa proposta participativa nas atividades internas em sua sede social e fora dela nos encontros públicos, o grupo estabelece um trabalho consistente, onde todos os participantes executam funções de organização geral do TUOV, discutindo conjuntamente todas as ações necessárias para a continuidade do grupo, seus membros e suas ações. A esse respeito, Vieira (informação verbal)⁶ diz que o TUOV:

É um dos grupos que, raros têm, a continuidade de elementos desde sua fundação, o que é um milagre. São 54 anos! [...] E é muito importante essa continuidade. Ter uma sede é muito importante pra um grupo de teatro. Ter uma sede, seja alugada, seja conseguida, seja até um local invadido. [...] Nossa vivência nunca teria existido nesse tempo que existe até hoje, se não fosse essa continuidade de trabalho e esse objetivo fundamental: nós vamos aprender com o público e deixar algum subsídio, de alguns conhecimentos nossos, pra fazer do teatro uma coisa absolutamente popular, e que o público entenda nossa forma quando a gente fala de futebol, fala de carnaval, fala de bumba-meu-boi, fala da luta política, da luta que existiu no Brasil durante muitos anos, e que foram estudantes, operários, foram presos, foram torturados, foram assassinados e isso não se encontra na história do Brasil oficial.

⁶ Informações fornecidas por César Vieira, diretor e fundador do TUOV, em entrevista concedida de forma virtual em 22 de agosto de 2020.

Com isso, percebe-se que as experiências do grupo na construção cênica partem, também, destes pressupostos: da continuidade de ações e de membros atuantes; da autonomia e da democratização no uso do espaço de experimentações do coletivo (a sede); e da proposição de intervenções de caráter crítico-reflexivo. Com esses pressupostos, o grupo mantém uma linha de pesquisa contínua, além de dar uso social ao seu espaço de encontros e propor debates pertinentes às pautas populares nacionais e às comunidades paulistanas (do entorno, que frequentam a sede, e das periferias, que o grupo visita).

As proposições estéticas e temáticas de suas peças, perpassam desde as manifestações artísticas populares e folclóricas até os acontecimentos nacionais marcantes na história nacional, geralmente revivendo o lado apagado pela história tradicional contada. Dentre os inúmeros espetáculos criados pelo coletivo, Vieira cita (informação verbal)⁷ os seguintes:

O Evangelho Segundo Zebedeu, que conta a história da Guerra de Canudos; *O Corinthians Meu Amor*, que conta a história do Corinthians, que é muito importante na sua apresentação nos bairros; *Bumba Meu Queixada*, que conta a história das greves no Brasil, principalmente a greve de Perus, aqui do bairro de Perus, que aconteceu em São Paulo. Os operários de cimento que conseguiram a primeira vitória na justiça do trabalho, de uma manifestação cultural coletiva como foi a nossa. Depois disso ele apresentou a história do Sepé Tiaraju, um índio gaúcho, num espetáculo chamado *Morte aos Brancos*. Depois fez *A Cobra Vai Fumar*, a história da força expedicionária brasileira, *A revolta da Chibata*, sobre João Cândido, uma revolta de marinheiros brasileiros acontecida no Rio [de Janeiro] em 1910. E atualmente [...] o espetáculo do Bom Retiro [*Bom Retiro meu Amor*, que narra a história do bairro paulistano a partir de histórias reais de sua formação territorial, social e cultural].

Por apresentar esse trabalho engajado e revelador das opressões exercidas pelos poderes dominantes brasileiros, o grupo em várias ocasiões, principalmente durante os anos de chumbo da ditadura militar, sofreu severas repressões. Dentre as situações mais extremas, Vieira recorda de “uma prisão dos membros do grupo, em 1973, [...] pelo trabalho nosso, social e político, não partidário” (informação verbal)⁸.

Em complemento a fala de Vieira e propondo uma observação às formas de manifesto trabalhadas na dramaturgia após situações desse tipo vivenciadas pelos integrantes do grupo – e por muitos outros artistas e intelectuais da época, muitos deles desaparecidos e assassinados pela ditadura militar – Graciela Rodriguez explicita (informação verbal)⁹:

⁷ Idem.

⁸ Informações fornecidas por César Vieira, diretor e fundador do TUOV, em entrevista concedida de forma virtual em 22 de agosto de 2020.

⁹ Informações fornecidas por Graciela Rodriguez, diretora de arte do TUOV, em entrevista concedida de forma virtual em 22 de agosto de 2020.

[...] Após o *Rei Momo* [espetáculo que estava em cartaz na ocasião da prisão coletiva em 1973] foi feito *Morte aos Brancos – História de Sepé Tiaraju* [...] Tem cenas de tortura, tem cenas de prisão na peça, que eu percebo que essa trajetória do autor César Vieira, claro que tem a colaboração de outros elementos sempre. A nossa dramaturgia é composta de colaboradores do próprio elenco, mas quem costurou essa peça, quem juntou os pedaços e deu, vamos dizer, deu o rumo aí, foi o César, no caso de *Morte aos Brancos*. [...] Que é a história de um índio que resiste, dos Guarani, que resistem, né, a invasão dos estrangeiros, dos espanhóis e portugueses, e tem cenas que a gente vê, que remetem a essa realidade que ele próprio [César Vieira] vivenciou. Então é sempre isso, eu acho que a própria realidade que nós vivenciamos, cada um de nós, componentes do grupo, é trazida pra essa dramaturgia, é mostrada, porque todo autor traz a sua própria vida pra sua poesia.

O TUOV, por representar a realidade concreta da situação social em que encontram-se seus membros e públicos, demonstrando claramente as opressões vivenciadas pela classe trabalhadora dominada, ou seja, pelo povo subalterno, estabelece-se como um coletivo de resistência ativa, que mesmo sofrendo ameaças e cerceamentos, continua em seu trabalho crítico-transformador. Por esse motivo, o grupo utiliza como expressão de luta a frase oriunda da peça Evangelho Segundo Zebedeu: “sou que nem soca de cana, me cortem que eu nasço sempre” (VIEIRA, 2015, p. 66), representando a persistência pela luta social e a transformação da sociedade.

Sendo um dos coletivos teatrais mais antigos do Brasil e tendo se apresentado, segundo VIEIRA (2015, p. 355) “por mais de três mil vezes para um público superior a três milhões de pessoas” nesses 54 anos de história, o TUOV “representou o Brasil em quinze festivais internacionais de teatro e percorreu, em temporadas, vinte países da América, Europa e África.”, disseminando as discussões acerca do teatro popular e sua aplicação político-transformadora.

4. TEATRO POPULAR COMO UM CAMPO DE DEBATE POLÍTICO

Através da atuação engajada e transformadora de movimentos socioculturais, como o TUOV, principalmente em países periféricos e colonizados, surgem discussões mais profundas e práticas em relação às questões sociais e políticas em pauta, de acordo com cada realidade. Nessa lógica, a ação teatral é política, assim como a ação dos atores sociais envolvidos também se torna um ato político emancipador.

A contribuição do marxista Antonio Gramsci (2000a), embora ele tenha sido um pensador europeu que discutia as relações sociopolíticas da Itália do século XX, converge às discussões latino-americanas e brasileiras contra-hegemônicas, de descolonização e emancipação que acontecem gradualmente em nossos territórios, uma vez que propõe um

debate cosmopolita acerca da formação social e seu movimento orgânico cultural, filosófico e político, numa perspectiva de classes.

Apresenta-se aqui, especificamente, o conceito gramsciano “intelectuais orgânicos”, que vem como complemento à essa discussão sobre política, já que estabelece a organização intelectual da sociedade e sua participação na vigência ou mudança das estruturas e superestruturas dominantes. No que concerne ao conceito original, percebe-se que Gramsci faz, naturalmente, clara referência à estrutura social italiana do seu tempo, dividida entre norte e sul como urbana e campesina, respectivamente. Segundo MARTINS (2011, p. 136), ao contextualizar a dicotomia norte-sul no contexto italiano, afirma que o sul “caracterizava-se por ser, sob o ponto de vista socioeconômico, agrário e camponês e, culturalmente, tradicionalista e religioso.”, enquanto o norte “tinha perfil socioeconômico urbano e industrial, e ideologicamente nele predominava o liberalismo.”.

A partir dessa observação inicial, onde Gramsci estabelece dois tipos de intelectuais orgânicos italianos – o rural e o urbano – imprime também, conseqüentemente, as formas de relações mediadas por cada um desses tipos, sendo o pequeno-burguês rural de caráter mais tradicional-religioso e o urbano de caráter burguês-industrial e capitalista. Sobre isso, GRAMSCI (2000a, p. 22-23) elucida que:

Os intelectuais de tipo urbano cresceram junto com a indústria e são ligados às suas vicissitudes. [...] Na média geral, os intelectuais urbanos são bastante estandardizados; os altos intelectuais urbanos confundem-se cada vez mais com o estado-maior industrial propriamente dito. Os intelectuais de tipo rural são, em grande parte, “tradicionalistas”, isto é, ligados à massa social do campo e pequeno-burguesa, de cidades (notadamente dos centros menores), ainda não elaborada e posta em movimento pelo sistema capitalista: este tipo de intelectual põe em contato a massa camponesa com a administração estatal ou local (advogados, tabeliães, etc.) e, por esta mesma função, possui uma grande função político-social, já que a mediação profissional dificilmente se separa da mediação política.

Com isso, nota-se que as classes intelectuais italianas elucidadas por Gramsci detinham o poder de intervenção nas interações e situações sociais, diferentemente do camponês sulista e do operário nortista, que, mesmo sendo ativos como proletariado, permaneciam passivos a essa movimentação sociopolítica orgânica e apenas recebiam suas influências hegemônicas.

A partir daqui, já é possível relacionar o contexto italiano discutido por Gramsci com as discussões latino-americanas e brasileiras a respeito da organicidade das relações sociopolíticas, haja visto que há semelhanças nas estruturas dominantes contemporânea nesses territórios.

Desta forma, a discussão sobre os intelectuais orgânicos, em uma visão contra-hegemônica, chega às classes subalternas, compostas pelo operário dos grandes centros e pelo camponês de pequenas cidades rurais, que emergem da passividade na busca pela participação equitativa na vida intelectual, social e política, bem como almejam a transformação nas relações sociais e culturais estabelecidas pela hegemonia político-cultural.

Segundo GRAMSCI (2000a, p. 18) “[...] todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais”. O fato de nem todos terem função intelectual na sociedade acontece, pois, para que a dominação do sistema capitalista-opressor permaneça vigente, é necessário que esteja impregnado em todo meio social a lógica dominante-dominado, sendo o dominante possuidor e praticante de atividades intelectuais e o dominado sujeito passivo, lançado apenas ao trabalho físico e mecânico. Porém, segundo GRAMSCI (2000a, p. 18):

Na verdade, o operário ou proletário, por exemplo, não se caracteriza especificamente pelo trabalho manual ou instrumental, mas por este trabalho em determinadas condições e em determinadas relações sociais (sem falar no fato de que não existe trabalho puramente físico, e de que mesmo a expressão de Taylor, do “gorila amestrado”, é uma metáfora para indicar um limite numa certa direção: em qualquer trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, isto é, um mínimo de atividade intelectual criadora).

Tendo as condições e as relações sociais propícias, a classe subalterna, exposta à dominação hegemônica, pode constituir-se como um grupo social consciente, autônomo e horizontal, assimilando seus próprios intelectuais e transformando seus sujeitos em atores sociais politizados, revolucionários e transformadores.

Nessa perspectiva, entende-se como intelectual orgânico aquele sujeito que se encontra no meio social subalterno e que, consciente da sua situação de oprimido, articula-se junto a outros atores sociais dispostos a agir para que ocorram mudanças estruturais na sociedade opressora. Porém, para que aconteça efetivamente esse movimento organizado de intelectuais orgânicos engajados na resistência ao sistema hegemônico, é necessário que haja, também, a organização de instituições, coletivos, meios de comunicação, entre outros setores basilares das relações sociais, na busca conjunta por uma forma alternativa de vida social mais plena.

Mas como o teatro popular pode apresentar-se como um dos possíveis elos nessa luta revolucionária?

O teatro popular, ao estabelecer-se “como meio e não como fim” (VIEIRA, 2015, p. 90) torna-se um campo acessível e democrático de debates e de trocas simbólicas, experiências e

conhecimentos. Por isso, é um dos campos que fomenta o encontro e a atuação conjunta entre os atores sociais / intelectuais orgânicos da sociedade civil, incentivando e multiplicando ações práticas e participativas para além do campo restrito das artes cênicas. Sobre isso, Graciela Rodriguez, afirma:

Durante os debates, o público se manifesta e conta sua própria história. É nesse momento que o público se torna personagem e participa daquele momento. [...] A ação, a cena continua durante o debate. [...] Esse contato acaba tornando mais permeável a conversa. [...] Então a gente começa a perceber mais claramente a nossa realidade, a partir dessa troca, com o público da periferia e entre nós mesmos. [...] Nossa proposta [de debate político] é tentar entender qual seria o melhor caminho para um cidadão livre. (Informação verbal)¹⁰.

Assim, o diálogo estabelecido nos encontros de teatro, ao incentivar a observação das opressões vivenciadas pessoal e coletivamente, reverbera no meio social e possibilita um diálogo ainda mais amplo, por meio de um processo de troca efetiva de experiências para o ensaio e a realização de ações concretas entre diversos setores e agentes sociais. Entendido aqui como “diálogo social”, esse processo une várias frentes de atuação engajadas pela transformação, estimulando a troca de conhecimentos e proposições de ações sociais conjuntas.

Setores sociais como educação, cultura, política e comunicação, aqui evidenciados, por permearem de forma estruturante as relações humanas em sociedade, são fundamentais para o bom funcionamento orgânico do meio social e, por isso, ao se desenvolverem de forma interativa, ampliam as possibilidades de soluções alternativas e conjuntas para os problemas sociais. Valorizando os movimentos populares de cunho emancipatório e revolucionário, o diálogo social pode ganhar proporções capazes de transformar concretamente a superestrutura dominante, estabelecendo definitivamente a democratização dos meios de produção e de comunicação, o acesso aos bens simbólicos e culturais universais e a garantia dos direitos humanos.

Ações populares de integração social deste tipo no Brasil, acontecem, além do campo teatral, no campo da comunicação, desde a década de 1970, fortalecendo-se até os anos 1990 e tornando-se cada vez mais frequentes na atualidade, de forma a valorizar os processos comunicacionais da luta popular contra-hegemônica. Ao contextualizar essa vertente comunicacional, PERUZZO (2009, p. 49-50) explica que:

Em síntese, a comunicação popular, alternativa e comunitária se caracteriza como expressão das lutas populares por melhores condições de vida, que

¹⁰ Informações fornecidas por Graciela Rodriguez, diretora de arte do TUOV, em entrevista concedida de forma virtual em 22 de agosto de 2020.

ocorrem a partir dos movimentos populares e representam um espaço para participação democrática do “povo”. Possui conteúdo crítico-emancipador e reivindicativo e tem o “povo” como protagonista principal, o que a torna um processo democrático e educativo. É um instrumento político das classes subalternas para externar sua concepção de mundo, seu anseio e compromisso na construção de uma sociedade igualitária e socialmente justa.

Este tipo de comunicação por valorizar os símbolos das classes subalternas firma-se como mais uma das possíveis táticas de transformação social. Agregada ao teatro e a outras linguagens artísticas através do discurso e da proposição de diálogos reflexivos, auxilia na integração e conhecimento público das lutas e das vitórias do povo subalterno, estabelecendo um diálogo social frequente de trocas construtivas.

Exemplos da atuação comunicacional em sua vertente alternativa-popular em projetos socioculturais como o TUOV podem ser notados como ferramenta de conexão de agentes e compartilhamento dessas ações, através de manifestos, cartazes e materiais gráficos de divulgação de ações socioculturais; músicas e peças de cunho político, popular e reivindicatório; encontros formativos intersetoriais; apresentações artísticas nas diversas linguagens e multimeios; engajamento de redes de trabalho e pesquisa no meio social concreto e digital; diálogo de ações conjuntas comunitárias, etc.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos referentes a atuação de movimentos socioculturais na contemporaneidade podem trazer novas descobertas ao campo das ciências sociais, uma vez que essa movimentação implica, de acordo com o debate teórico proposto neste artigo, a desconstrução de uma estrutura opressora pré-estabelecida e por consequência, a construção de uma nova organização social, mais participativa.

Ao comparar as proposições teóricas com as ações práticas de coletivos como o TUOV, ao longo dos processos sociais e históricos do Brasil – e da América Latina em descolonização – percebe-se que os movimentos sociais politizados, no que diz respeito à dinâmica de ações concretas e continuadas, fomentam a realização de atividades culturais e comunicacionais populares. Com o intuito de aproximar os agentes sociais subalternos – chamados por Gramsci, como visto, de intelectuais orgânicos – de suas pautas políticas comuns e de sua ideologia, os movimentos socioculturais estimulam a participação e o engajamento desses sujeitos.

Portanto, a partir do confronto de ideias e conceitos a respeito da atuação popular nos movimentos artístico-culturais, bem como na movimentação política nacional, verificou-se que

o teatro popular serve como meio, acessível e democrático, para a prática de discussões acerca da estrutura de dominação instaurada pelo sistema capitalista.

Se uma vez constatada a aplicação viável desses processos interativos e emancipatórios por meio da experiência de mais de 50 anos do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo, vale refletir sobre a multiplicação dessas ações em territórios que ainda reproduzem as opressões sistêmicas e buscar novos meios de agregar agentes sociais à luta sociopolítica latino-americana.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. **Cultura Popular, um conceito e várias histórias.** Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Método Paulo Freire.** 18ª ed. São Paulo, Brasiliense. 1981.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4ª ed. 5ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**, v. 2. Antonio Gramsci: os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Ed. e trad. de Carlos N, Coutinho. Coed. de Luiz S. Henriques e Marco A. Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000a.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro.** 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.

MARTINS, Marcos Francisco. **Gramsci, os intelectuais e suas funções científico-filosófica, educativo-cultural e política.** Pro-Posições, v. 22, n. 3, p. 131-148, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERUZZO, Maria Cicília. **Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados e as reelaborações no setor.** ECO-Pós, v.12, n.2, p.46-61, maio-agosto 2009.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular.** 5ª ed. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2015.