

Teatro e Reforma Agrária: a inserção do Teatro do Oprimido no MST*

Brigada Nacional de Teatro do MST *Patativa do Assaré*

“Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la”.

(In *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. BOAL, 1991, p. 139)

Quando escutamos que o projeto de Reforma Agrária defendido pelo MST é radical, há duas possibilidades de interpretação distintas para a afirmação. A interpretação corrente na grande imprensa adota a linha depreciativa, associando a palavra “radical” a extremismo político, de caráter inconseqüente e desordeiro. A outra perspectiva é a que se faz fiel ao sentido semântico da palavra “radical”, no caso, como um projeto de Reforma Agrária que se propõe a ir a raiz do problema, questionando os pilares de estruturação do sistema agrário do país, de caráter monopolista, exportador e de forte traço autoritário no que concerne às relações de trabalho.

Entendemos que não há perspectiva emancipatória com a manutenção do sistema regido pelas leis do capital. Liberdade e capitalismo são termos contraditórios. Ao assumirmos a radicalidade do projeto de Reforma Agrária, assumimos a perspectiva anti-sistêmica. Portanto, sem meias palavras, estamos falando de um projeto que priorize a descentralização da propriedade e viabilize a organização da propriedade coletiva dos meios de produção, o que implica um processo massivo de transferência dos meios produtivos para a classe trabalhadora.¹ Diga-se de passagem: conforme consta na epígrafe, Augusto Boal, desde a década de 1960, tinha plena consciência da parte que cabe aos trabalhadores de teatro na construção desse projeto radical de sociedade.

O MST compreende que a luta pela Reforma Agrária não se resume à conquista da terra para que nela os camponeses possam plantar. Longe de purismos, somos um movimento consciente do processo de migração rural forçada que parte da população brasileira sofreu em conseqüência da malfadada modernização conservadora implementada pelas elites, nas duas décadas de ditadura. São gerações de pessoas expropriadas de suas terras e culturas de trabalho no campo, em prol de uma promessa de progresso que não se cumpriu, pois na cidade foram alijadas de todas as benesses da vida urbana. Nesse sentido, compreendemos que a Reforma Agrária é uma demanda estratégica para reverter o quadro de favelização e marginalização a que grande parte de

* Agradecemos à Iná Camargo Costa e à Luísa Guimarães Lima pela leitura atenta e contribuições ao texto.

¹ O ensaio *A questão agrária e o socialismo*, de João Pedro Stédile, aborda a questão em perspectiva histórica. In *A questão agrária hoje*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2002.

nossa população está submetida, pois é comprovado que a agricultura familiar é a grande geradora de emprego no campo e que vem daí a base da produção alimentar que vai para a mesa da família brasileira no dia a dia.²

Os “latifúndios” e a demanda pelo trabalho da cultura no MST.

Nesse contexto, a palavra latifúndio assume para nós um significado simbólico que transcende a luta pela desapropriação das terras improdutivas, que não cumprem com sua função social. Compreendemos que no Brasil existem também “latifúndios” da comunicação – cerca de dez famílias controlam a maioria dos meios de comunicação do país –, da educação, da saúde e da cultura. Como a elite domina os meios de produção da televisão, do cinema e do rádio, eles constroem uma visão de mundo que diz respeito ao ponto de vista de sua classe enquanto detentora do poder. Os telejornais, os jornais impressos, as revistas, os programas de rádio, as telenovelas e os filmes expressam imaginários que legitimam uma idéia de realidade, de totalidade da experiência, que suprime o ponto de vista das classes populares, dos oprimidos, reduzindo a idéia de realidade ao ponto de vista das classes dominantes. Em conseqüência, há um processo de naturalização da barbárie em curso, como se as relações de poder fossem frutos do destino inevitável, e não de um processo violento de dominação.

Contra o monopólio dos meios de produção da “realidade”, seria preciso nos contrapormos com técnicas e linguagens capazes de colocar em xeque as formas de dominação, e de gerar alternativas coletivas, de apontar caminhos para outras formas de organização social. Não basta invertermos o fluxo migratório campo–cidade se não alterarmos significativamente os padrões que norteiam as relações de trabalho, ou seja, precisamos construir novas formas de organização social, de produção coletiva, e para isso precisamos lutar pela democratização radical dos meios de produção, da agricultura, da comunicação, da educação, da cultura, enfim, de tudo aquilo que nos permita imaginar e criar um mundo novo, fundamentado no aprendizado das experiências de luta e resistência anteriores.

Portanto, com a consciência de que para a efetivação de um projeto de Reforma Agrária de cunho socialista seria preciso assumir a batalha no *front* da cultura – qualificando militantes técnica e politicamente para iniciar um processo de construção do imaginário de uma perspectiva coletiva – o MST se aproximou de Augusto Boal e do Centro do Teatro do Oprimido (CTO).

A proposta inicial era formar uma turma de militantes com a metodologia do Teatro do Oprimido, para que os participantes pudessem fazer a multiplicação nos estados. Contudo, na segunda etapa de formação, em junho de 2001, o grupo avaliou que se não fosse tomada uma providência para construir uma identidade coletiva, que desse organicidade ao trabalho, proporcionando a troca de experiências e a ajuda mútua, o isolamento colocaria todo o trabalho a perder. A solução encontrada foi a transformação do grupo num coletivo que se autointitulou Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em homenagem ao grande poeta popular cearense.

² Na cartilha *O agronegócio X agricultura familiar e a Reforma Agrária* (Brasília: Concrab, 2004) encontram-se argumentos fundamentados em pesquisas científicas de Arioaldo Umbelino, da USP.

MST e CTO: a herança das Ligas Camponesas e do Teatro de Arena

Da mesma forma como o MST é herdeiro das experiências de luta pela terra, que passam por Palmares e pelas Ligas Camponesas, no âmbito da cultura podemos dizer que a parceria entre o MST e o CTO é herdeira do vínculo entre o grupo de teatro Arena e as Ligas Camponesas. Um diferencial marcante entre as experiências é o fato de que no engajamento dos anos pré-golpe o Arena e outros grupos ligados aos Centros Populares de Cultura (CPC's) apresentavam-se para as classes camponesas e operárias. Já na parceria entre CTO e MST, a ênfase, desde o início, foi dada à transferência dos meios de produção do teatro para que um grupo de militantes pudesse desenvolver o trabalho de formação de grupos e de multiplicadores nas áreas de Reforma Agrária – nos acampamentos, assentamentos e cursos de formação do movimento. Na década de 1960, o objetivo dos trabalhadores em teatro era fazer apresentações de peças de teatro político para classes populares, e por meio disso, conscientizar as massas com a finalidade prática de promover o incitamento ao embate revolucionário. No contexto atual, o foco principal da parceria é a transferência dos meios de produção teatral para militantes do MST, portanto, há um vínculo entre a técnica apreendida e a experiência social dos camponeses, que é matéria política para as peças. O mérito dessa mudança de foco deve-se em grande parte a Boal, protagonista de ambos os momentos, que soube aprender com o diagnóstico da experiência interrompida pelos tanques; e noutra parte, se deve à demanda concreta do MST, que por adotar a linha de um projeto radical de Reforma Agrária, naturalmente teria de tomar providências para formar quadros de construtores de imaginários, de realidades possíveis, capazes de desconstruir a idéia de real tornada hegemônica pelas classes dominantes por meio do teatro, da música, das artes plásticas, da literatura, da poesia, do cinema³, etc.

Diga-se de passagem que se a experiência dos CPC's, do Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco e de grupos profissionais como o Arena não tivesse sido interrompida, o rumo do processo possivelmente levaria à transferência dos meios de produção do teatro para as classes populares, pois na curta vigência do CPC, de 1961 a 1964, e do MCP, de 1959 a 1964, aconteceram também oficinas teatrais, segundo consta nos relatos de alguns dos participantes. O filme *Cabra marcado pra morrer*, de Eduardo Coutinho, iniciado em parceria entre CPC e MCP foi um indício concreto de que esse projeto de repasse de meios estava em andamento, também na esfera do cinema, pois além do tema do filme ser a morte de um líder das Ligas Camponesas, a história foi reconstituída e encenada por aqueles que vivenciaram os fatos reais, e alguns camponeses participaram diretamente do processo de produção do filme, como auxiliares de direção, por exemplo.

Retomando o fio da narrativa, cabe ressaltar que à medida que a repressão se acirrava, Boal desenvolvia a metodologia da poética do Teatro do Oprimido. Em sua trajetória de perseguido e, posteriormente, exilado político, Boal desenvolve as propostas do Teatro Jornal, Teatro Fórum e Teatro Invisível, entre outras. Portanto,

³ No ensaio *O MST e o Cinema*, a militante Jovana Cestille traça uma perspectiva histórica da relação entre cinema e luta de classes até o contexto atual, e debate as formas de apropriação que o MST pode fazer dessa linguagem.

ao impedimento oficial de as classes populares apropriarem-se dos meios de produção do teatro, Boal responde com a quebra da barreira entre palco e platéia, com o objetivo de desapropriar o “latifúndio teatral”, encarcerado em histórias e formas que expressavam tão somente a visão de mundo da classe dominante. Em resposta ao autoritarismo desmedido na esfera pública, a conflagração do espaço privado do palco. Ainda que em chave diversa, e poder de fogo diferenciado, o certo é que a resposta não tardou, e se o raio de ação dela não foi capaz de alterar os rumos da política – nem se trata de atribuir ao teatro essa exigência –, é certo que simbolicamente a demarcação de uma proposta estética que afirme o direito de todos de ver, discutir e fazer teatro indicava que no plano cultural a batalha foi vencida, mas não a guerra.

O trauma da descontinuidade: a transmissão interrompida da dramaturgia política

Nesse confronto de posições, marcado pela vitória provisória dos dominantes, e pela construção de sua forma hegemônica de representação da realidade, calcada nos pressupostos da forma dramática,⁴ 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,⁵ os reversos foram vários. Entre os piores, está o hiato de quarenta anos que nos separam do denso acúmulo da dramaturgia política que marcaram o Arena e o CPC, desde a importante providência de realização dos famosos seminários de dramaturgia, dirigidos por Boal, em 1958 – logo após a decisiva temporada de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, com direção de Boal, pelo Arena –, que reuniram dramaturgos então iniciantes que, em seguida, e muito por conta do processo de amadurecimento coletivo, mostraram a que vieram em peças como *Revolução na América do Sul* (1960) de Augusto Boal, *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961) e *Brasil, versão brasileira* (1962) de Vianinha, entre outras. A ruptura forçada entre o legado daquela geração e as pretensões políticas e artísticas das gerações posteriores nos privou da experiência estética radical do teatro daquela época. Diante da quebra da continuidade da transmissão desse acúmulo, corremos o risco de recomeçar do zero, ignorando o aprendizado daquela geração, na qual mais uma vez Boal marcou posição, não somente como diretor, ensaísta e sistematizador do processo, mas como dramaturgo.⁶

⁴ Iná Camargo Costa explica que “o pressuposto histórico do drama é o indivíduo autônomo, o eixo do drama é a ação que resulta sempre de um conflito de vontades (concepções e objetivos contrários) cujo veículo essencial é o diálogo. Em função dessas características fundamentais, o tempo do drama é o presente (a ação desenrola-se diante do espectador), ficando interditados o passado e o futuro. Finalmente, no plano da encenação, o drama exige a produção da ilusão, ou seja, a “quarta parede”, e a total identificção entre ator e personagem” cf. A produção tardia de teatro moderno no Brasil in *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, notas 5 e 6.

⁵ Sobre a anulação da força política do teatro épico e a reificação de seus procedimentos, ver o ensaio Altos e baixos da atualidade de Brecht, de Roberto Schwarz. In *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁶ No ensaio *Teatro e Revolução nos anos 60*, Iná Camargo Costa ressalta que “O principal achado de Boal em sua peça [Revolução na América do Sul] foi fazer do operário um espectador passivo da contra-revolução em andamento no país, esta sim, o verdadeiro protagonista. É fácil perceber que com tal protagonista, pouco afeito ao diálogo, o dramaturgo faz um gol de placa ao escrever uma peça não-dramática”. In *Sinta o Drama*, *op.cit.*, p.185.

A construção de um sistema de produção teatral

Norteados pela reflexão de Antonio Candido, que se refere à lógica da produção artística como um sistema ancorado nos vetores autor, obra e público,⁷ notamos que no decorrer desses cinco anos de atuação da Brigada Patativa do Assaré, começou-se a esboçar uma espécie de sistema interno no MST, em que grupos produzem peças, que são registradas por escrito, e o texto é enviado para outros coletivos. Nos encontros nacionais e regionais esses grupos apresentam-se e trocam experiências, e posteriormente, nos acampamentos e assentamentos, outros grupos passam a montar as peças que viram e leram, e nesse processo ocasionalmente são realizadas adaptações. Na Marcha Nacional pela Reforma Agrária, ocorrida em maio de 2005, com mais de doze mil marchantes, tivemos peças representadas por três elencos, como é o caso de *A bundade do patrão*, montada em oficina em janeiro de 2005, no Centro de Formação de Viamão, no Rio Grande do Sul, e apresentada pelo coletivo de teatro *Peça pro povo*, do MST/RS, pela Brigada Estadual de Cultura Filhos da Terra do MST/MS e pela Brigada de agitprop do pré-assentamento Gabriela Monteiro do MST/DF. Também na marcha havia cinco elencos que tinham em seu repertório a peça *Exploração do Trabalho*, criada em oficina coordenada pelo grupo paulista Teatro de Narradores, em outubro de 2004, em Sidrolândia, no Mato Grosso do Sul, e dois elencos que tinham em seus repertórios uma livre adaptação dessa peça, feita pela Brigada de agitprop do MST/DF, chamada *Como fazendeiro sofre!* Notamos que está em processo de articulação esse sistema de produção, distribuição e consumo de peças teatrais, que perpassa a tríade autor, obra e público, fortalecendo cada vetor, na medida em que os autores coletivos têm muitas oportunidades de apresentar seus trabalhos no amplo sistema de encontros, mobilizações, cursos, festas e marchas do movimento, debatendo com o público o processo e os resultados de suas produções. Esse contato é produtivo, por sua vez, para ambos os lados. Para os autores, porque amadurecem sua forma de trabalho e apuram o faro em busca de melhor qualidade estética e política de suas peças, e para o público, porque ao participar dos debates é estabelecido um processo formativo, que qualifica o senso estético dos participantes e proporciona a eles a oportunidade de deixar de ser meros consumidores e se tornar também produtores de peças, músicas, poesias, enfim, de narrativas e imaginários. E naturalmente, com a circulação das produções, há um processo de aperfeiçoamento constante, de consciência das carências e de tomada de providências para supri-las, seja por meio de oficinas, de leituras teóricas, de debates... Em suma, a produção teatral no MST aos poucos abandona o caráter espontaneísta e assume uma perspectiva consciente de sua responsabilidade política e estética.

Mas para que possamos fortalecer este sistema em processo de formação, temos consciência da necessidade de entrar em contato com os sistemas já estruturados no teatro, seja no âmbito da dramaturgia, suprimindo a carência do mencionado hiato, e no âmbito do acúmulo técnico. Em ambas as esferas começamos a tomar providências que têm se mostrado bastante férteis.

⁷ No ensaio *A literatura e a vida social*, o autor comenta: “(...) O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador”. In *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

Na dramaturgia três exemplos ilustram o vínculo produtivo do diálogo com o sistema das obras teatrais de autores de forte pegada política, a saber: a peça *Posseiros e Fazendeiros*, do grupo Filhos da mãe...Terra do MST/SP, criativa adaptação da peça *Horários e Curiácios* de Brecht; a peça *Trapulha*, da Brigada de agitprop do pré-assentamento Gabriela Monteiro do MST/DF, cuja estrutura épica de fábula foi criada após oficina coordenada pelo grupo Teatro de Narradores, na qual foi trabalhada a peça *O círculo de giz caucasiano*, também de Brecht; e por fim, *Paga Zé*, livre adaptação da peça *Não tem imperialismo no Brasil*, de Augusto Boal, feita pela militante Denise Cornelli, do coletivo Peça pro povo, do MST/RS.

No âmbito da técnica teatral, a experiência proveniente da parceria com o CTO mostrou-nos que além de polinizar, ou seja, divulgar o teatro por meio de oficinas em atividades do movimento, era preciso que enraizássemos experiências. E a providência tomada, como linha política de ação, foi procurar estabelecer vínculos permanentes com grupos profissionais, para que pudéssemos dinamizar a troca de experiências e o processo de formação de nossos grupos, além de garantirmos o escoamento de nossa produção teatral também para a cidade, fortalecendo os vínculos com a sociedade por meio do aspecto informativo e formativo do teatro, e dos debates feitos posteriormente às apresentações. Nesse sentido, além da consolidada parceria em nível nacional que mantemos com o CTO, estabelecemos parcerias de trabalho locais, estaduais e em escala de grandes regiões com os grupos paulistas Teatro de Narradores e Cia do Latão, Ói nós aqui traveiz (RS), Oficina de criação (MS), com os mamulengueiros Carlos Machado e Chico Simões (DF) e com a bonequeira norte-americana Tâmara, do *Art and Revolution*. Cabe ainda registrar a fundamental assessoria teórica da professora e pesquisadora Iná Camargo Costa, desde fevereiro de 2004, que muito tem nos ajudado a organizar historicamente nossa experiência, nos ensinando a aprender com os passos daqueles que lutaram antes de nós, e a tomar providências para prolongar a existência e força de nosso trabalho.

O Teatro do Oprimido como abre alas de uma inserção planejada do teatro no MST

Para o desencadeamento desse processo, a técnica do Teatro Fórum foi providencial, pois ela traz como elemento da proposta prática a tese de que todos nós somos produtores. Ao proporcionar ao público a possibilidade de entrar em cena e modificar uma situação de opressão, que em geral guarda propositalmente forte semelhança com opressões que a comunidade vivencia, a pessoa ensaia estratégias de ação que podem funcionar na vida real, e passa a participar do teatro, quebrando a barreira entre palco e platéia. Em síntese, o Teatro Fórum implode a idéia de que o teatro é uma arte burguesa, pois os temas, os atores e a forma das peças apontam para outro sentido, e deixam claro que todos podem participar de grupos de teatro, caso queiram discutir seus problemas dessa forma. Essa proposta de democratização impressa na técnica foi a garantia da recepção calorosa que o MST deu à linguagem do Teatro do Oprimido, pois como essa metodologia se propõe a dialogar diretamente com a experiência dos participantes, a inserção sistemática do Teatro do Oprimido não causou

traumas, nem choques culturais, pois a metodologia não se sobrepôs ao que já era realizado, apenas se colocou como mais um instrumental a favor da transformação social.

Cabe mencionar que antes do trabalho com Teatro do Oprimido, o teatro era praticado no movimento, em geral de forma espontânea nos acampamentos e assentamentos, e a arte cênica sempre esteve presente nas místicas do MST. Além disso, temos registradas algumas experiências isoladas, e de curta duração, com grupos ou diretores profissionais de teatro,⁸ anteriores à parceria em escala nacional do CTO com o MST. A diferença marcante entre o teatro produzido antes e a inserção do Teatro do Oprimido é o caráter sistemático dessa parceria, que desde a primeira etapa de formação se preocupou em nacionalizar a experiência, em organizar a produção teatral a partir de uma metodologia específica, dando suporte aos multiplicadores da Brigada, e unidade de conjunto aos trabalhos desenvolvidos, por meio da troca de informações e complementação da formação nas etapas de treinamento. Além disso, as produções das etapas de formação foram levadas para o II e III Fórum Social Mundial, o que indica a intenção de tornar o teatro um dos veículos de comunicação do MST com a sociedade, representando em forma cênica as perspectivas, os anseios, as reivindicações, a vida e as contradições daqueles que lutam pelo projeto radical de Reforma Agrária.

Por meio dessa experiência continuada pudemos sistematizar alguns elementos referentes à nossa maneira de utilizar o Teatro do Oprimido, que vão de contribuições ao processo de organicidade do MST, a adequações de exercícios e propostas, com a finalidade de adaptar o trabalho à demanda de um movimento social de massas.

As oficinas teatrais viabilizam um espaço de produção cultural, contrário à passividade diante do consumo de produtos culturais gerados na cidade, com referenciais que não abordam a vivência das comunidades rurais. É uma possibilidade de reversão do quadro de expropriação cultural, pois retoma um referencial interno de cultura, fortalecendo a identidade cultural da comunidade e posteriormente viabilizando a comunicação dos trabalhos gerados nas oficinas para outras comunidades rurais e urbanas, como nas universidades, escolas e praças públicas. É a construção da perspectiva da pluralidade cultural, da idéia de troca, contra a imposição do consumo massificado. Além disso, por ser uma linguagem que congrega diversão e reflexão, tem-se mostrado como forte elemento aglutinador da juventude.

Teatro do Oprimido como metodologia de conhecimento dos problemas da população acampada e assentada

O Teatro do Oprimido vem demonstrando sua capacidade de identificar problemas de opressão e discriminação os quais as comunidades acampadas e assentadas encontram dificuldade para discutir em reuniões e assembléias, como é o caso das peças construídas com os temas do racismo, do machismo, da violência doméstica, da discriminação dos sem terra nas escolas da cidade, e o preconceito em torno da educação sexual.

⁸ Essas experiências, bem como a sistematização do processo de trabalho da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré com o Teatro do Oprimido encontra-se no *Caderno das Artes n° 01 – Teatro*. São Paulo: Anca, 2005.

Cabe ressaltar, a título de exemplo, que na primeira edição das oficinas de cultura das grandes regiões, ocorrida em 2001, em que foram ministradas oficinas de Teatro do Oprimido pelos integrantes da Brigada e acompanhadas pelos membros do CTO, foram produzidas três cenas de Teatro Fórum por oficina, sendo os temas das peças definidos pelos participantes. Nas cinco grandes regiões um dos temas escolhidos foi a discriminação racial. E, no momento de apresentação das peças nas noites culturais, em que uma das peças deveria ser escolhida pelo público para que fosse realizado o Teatro Fórum, em três das cinco grandes regiões o tema do racismo foi o escolhido.

Este exemplo ilustra bem o potencial dessa metodologia para identificar os problemas que carecem ser discutidos, compreendidos e resolvidos pelas pessoas acampadas e assentadas. No caso em questão, por ser um dos problemas brasileiros, a discriminação racial é naturalmente um assunto que atinge o público-alvo da Reforma Agrária, pois a população negra foi sistematicamente relegada à segundo plano, à marginalidade, pelo projeto de nação construído pelo Estado brasileiro.⁹ Sob o panorama geral do que se convencionou chamar de “problema social brasileiro” temos um quadro aterrador de apartheid racial, no qual a minoria da elite é composta por maioria branca e a grande maioria da população pobre é composta por negros.

Quando esse tema é demarcado como demanda, por meio do Teatro Fórum, isso exige nossa atenção para o fato de que em nosso trabalho de base não podemos dissociar as questões de classe, etnia e gênero no Brasil; pelo contrário, para pensarmos em classe, temos de lidar necessariamente com o panorama de segregação racial, e para compreendermos a fundo o problema agrário do país temos de abarcar a sua relação intrínseca com a questão racial – trabalho escravo, Lei de Terras de 1850¹⁰, abolição, etc. Logo, isso exige dos militantes o esforço de construção de metodologias que possam abarcar essa complexidade, e a linguagem teatral é um forte suporte por permitir-nos a reflexão sobre essa experiência histórica por meio do debate das vivências cotidianas no universo da discriminação.

A apropriação da linguagem teatral pelos outros setores do MST

A metodologia do Teatro do Oprimido tem sido utilizada como processo de avaliação semanal pelas Coordenações Político Pedagógicas (CPP's) das turmas do Curso Básico de Formação de Militantes da Escola Nacional Florestan Fernandes. Essa assimilação ocorreu a partir do momento em que Jane Cabral, integrante da Brigada que fazia parte do Setor de Formação, integrou a CPP de algumas turmas. Exercícios de Teatro Imagem e a técnica do Teatro Fórum passaram a ser utilizadas nesse processo. Os núcleos de base reúnem-se e definem cenicamente os temas que devem ser avaliados e, no momento da discussão em plenário, as cenas de Teatro Imagem ou Teatro Fórum são apresentadas e o debate é realizado por meio da intervenção dos demais.

⁹ O livro *Guerra civil: estado e trauma*, de Luís Mir (São Paulo: Geração Editorial, 2004) traça um panorama competente sobre o assunto.

¹⁰ “Não foi por acaso que a Lei de Terras de 1850 foi decretada no mesmo ano da lei que aboliu o comércio de escravos”, in *Política de Terras no Brasil e nos Estados Unidos*, de Emilia Viotti da Costa. (São Paulo: Unesp, 1999).

Consideramos esse exemplo relevante por ilustrar que a linguagem teatral foi incorporada pelas metodologias de trabalho de outros setores, e extrapolou o universo restrito do espetáculo. Foi reconhecido o aspecto formativo do processo teatral, pois a reflexão sobre como organizar uma experiência em chave teatral exige um esforço de seleção de formas e conteúdos que, se bem aprofundado, é potencialmente desideologizador.

Para que esse reconhecimento do potencial pedagógico e formativo ocorresse adotamos a estratégia de trabalhar o teatro não somente nos horários noturnos, nos espaços das noites culturais, pois nessas ocasiões a expectativa é, em geral, exclusivamente de entretenimento, o que implica uma atitude de desmobilização da concentração necessária para a discussão, por parte do público. Portanto, além de ocuparmos esse espaço, passamos também a atuar nos horários destinados ao estudo em nossos cursos, durante a manhã e a tarde, vinculando a apresentação de nossas peças aos temas debatidos posterior ou previamente. Por sua vez, esse contato mais direto com os outros setores do movimento nos mostrou que, para além de multiplicadores da técnica, teríamos de assumir também a postura de formadores, para melhor trabalhar o vínculo entre a demanda dos conteúdos dos setores e a técnica teatral.

A intervenção do Teatro Fórum discutida em núcleos de base

Recentemente, o grupo Filhos da Mãe...Terra, do MST/SP, desenvolveu a proposta de fazer com que as intervenções de Teatro Fórum fossem discutidas por núcleos de base – metodologia comumente adotada nos debates e palestras de cursos do movimento – para que o coletivo, após analisar a peça, decida se há condições de intervir na cena, que estratégia utilizar, e escolha quem do grupo fará a intervenção. Essa proposta permite o aprofundamento do debate sobre o problema e sobre a estrutura da peça, tornando o fórum um momento de formação de público e conscientização da militância, além de democratizar a discussão e evitar o risco de as intervenções caírem numa espécie de espontaneísmo lúdico, em que a especificidade do problema proposto para a discussão poderia se perder diante da possibilidade da performance teatral daqueles que entrarem em cena ser encarada por eles e pelo público como um fim em si mesmo, desvinculado da realidade, como num jogo em que o objetivo é ganhar, ou acertar.

A retomada do rádio-teatro e a perspectiva do rádio-fórum

O rádio de pilha ainda é o meio de comunicação de massa mais comum nas áreas de Reforma Agrária, principalmente por não depender de eletricidade. E mesmo nas áreas em que há energia elétrica, o rádio não foi descartado pelo uso da televisão, pois se mantém como principal meio de informação local e regional.

Considerando esse fato, decidimos iniciar experimentos de retomada da tradição do rádio-teatro, que antecedeu as rádio-novelas e as telenovelas. Pois, além de ser uma forma de democratizar o acesso à nossa

produção teatral, sem depender da presença direta dos grupos, o rádio-teatro viabiliza que por meio da gravação de nossas peças nós tenhamos uma memória auditiva das produções, além do registro textual.

Na Marcha Nacional pela Reforma Agrária fizemos rádio-teatro ao vivo, do caminhão do carro de som onde estava instalada a rádio *Brasil em movimento*, escutada pelos marchantes, que foram municiados com quase dez mil rádios a pilha. Nessa ocasião, a peça de Teatro Fórum *Mulher da Roça* foi apresentada como rádio-teatro, e o episódio nos levou a refletir como podemos estabelecer intervenções de Fórum no rádio. Uma possibilidade é apresentarmos a peça num dia, e no dia seguinte abrimos espaço para as intervenções, com os interessados se dirigindo ao estúdio da rádio. Outra possibilidade, que exigiria mais recurso técnico da emissora e o uso de telefone por parte dos ouvintes, seria fazer as intervenções e o debate em seguida à apresentação, por telefone – possivelmente essa maneira se ajuste melhor ao meio urbano. Enfim, é um experimento que está em fase de desenvolvimento.

A Marcha Nacional como nosso grande campo de experimentação teatral: do Teatro Fórum ao Teatro Procissão

Além do rádio-teatro, na Marcha de 2005 trabalhamos também com Teatro Fórum – um elenco da Brigada Nacional apresentou a peça *Campo de guerra: a sala de aula* para as 150 crianças da Ciranda Infantil –, peças de agitação e propaganda com recursos do teatro épico, durante as tardes para os marchantes e, em algumas noites, para os trezentos cozinheiros e cozinheiras. No dia 17 de maio, quando marchamos até a Esplanada dos Ministérios, apresentamos no gramado do Congresso Nacional nosso primeiro Teatro Procissão, tarefa para a qual nos preparamos desde fevereiro de 2005, quando a Brigada Nacional Patativa do Assaré reuniu-se no Rio de Janeiro para mais uma etapa de formação com o CTO.

Uma série de elementos nos fez perceber que seria possível produzirmos uma espécie de procissão teatral com a temática da luta pela terra no Brasil. Em 2002, Augusto Boal propôs para os grupos de Teatro do Oprimido ligados ao CTO que fosse realizado no III Fórum Social Mundial uma procissão teatral com o nome *José, do parto à sepultura*, em que cada grupo se responsabilizaria por uma estação da procissão, tecendo uma crítica social por meio do teatro à ampla gama de fatores que condicionam nosso quadro de desigualdade e miséria. A intenção de Boal explicita seu conhecimento sobre esse formato teatral e a noção da dimensão de sua potência estética e pedagógica. Infelizmente, por motivos operacionais, a idéia não pôde ser levada a termo. Em 2004, durante um encontro do Setor de Cultura do MST/MS, em que durante quatro dias os sete grupos que integram a Brigada Estadual de Cultura Filhos da Terra se revezaram apresentando três peças por dia, num verdadeiro festival de teatro camponês, começamos a nos dar conta de que teríamos condição de realizar um Teatro Procissão numa eventual marcha em Mato Grosso do Sul, com os sete grupos. Nesse período, começamos a nos apropriar do legado histórico das experiências de teatro proletário da ex-URSS, da Alemanha, França, Estados Unidos, entre outros países, e conhecemos os experimentos de Teatro Procissão que já haviam sido realizados.

Para isso, os livros *Teatro da militância* (São Paulo: Perspectiva, 1990), de Silvana Garcia e *Panorama do Rio Vermelho* (São Paulo: Nankim, 2001), de Iná Camargo Costa, foram de fundamental importância.

Com a demanda da Marcha Nacional, decidimos nos desafiar construindo a proposta em escala nacional, responsabilizando as grandes regiões pela construção das etapas, ou estações. Com essa intenção, voltamos o foco do projeto de capacitação de agentes culturais Rede Cultural da Terra, fruto de parceria com o Ministério da Cultura, para a realização da etapa de formação da Brigada no Rio de Janeiro, para onde levamos a idéia pré-estabelecida do tema geral e das etapas. Em várias sessões de discussões e trocas de experiências com os integrantes do CTO, amadurecemos as propostas e construímos o protótipo da etapa *Balé do genocídio* e avançamos na estrutura da cena *A luta do camponês contra o agronegócio*, que já era executada por alguns de nossos elencos para pequenas platéias, mas que precisava ser redimensionada para atender a demanda da grande apresentação.

Em seguida, realizamos as oficinas das grandes regiões, nos meses de março e abril. A região Amazônica produziu a primeira etapa, o *Balé do genocídio*, uma coreografia de dança que aborda o violento processo de formação do Brasil, ocorrido na base do genocídio e do estupro de mulheres índias e negras por parte dos colonizadores. A região Centro-Oeste encarregou-se da segunda etapa, chamada *Falsas promessas*, por abordar a falsidade, ou o ponto de vista de classe das promessas anunciadas como redensões universais com a Revolução Verde, os transgênicos e o agronegócio – para isso fizemos alterações e ampliamos a cena *A luta do camponês contra o agronegócio*. A região Sul construiu a terceira etapa, chamada *Imperialismo*, que abordou a relação de poder existente entre os países, e entre os pobres e ricos. A região Sudeste responsabilizou-se pela quarta e última etapa, chamada *A farsa da justiça burguesa*, na qual nosso empenho foi mostrar a violência sistemática do Estado brasileiro contra as formas de resistência popular. Nessa fase do processo, contamos com o apoio de outros trabalhadores profissionais de teatro, a saber: na região Centro-Oeste a norte-americana Tâmara, do *Art and Revolution*, nos ensinou técnicas de construção de bonecos gigantes; no Sul o grupo Oi nós aqui traveiz contribuiu com o processo de construção da etapa; e no Sudeste a etapa foi construída em parceria com a Companhia do Latão.

Durante a marcha, de dezessete dias, ensaiamos durante quase todas as tardes, quando a marcha estava parada. Trabalhamos com 270 pessoas, da maioria dos estados que compõem as quatro grandes regiões citadas, e mais militantes de alguns estados do Nordeste.¹¹ No dia 17 de maio, fizemos simultaneamente a apresentação das três primeiras etapas. Quando os grupos estavam se apresentando pela segunda vez, a Polícia Militar do governo do Distrito Federal decidiu generalizar um conflito pequeno e isolado que havia se iniciado longe da concentração maior de pessoas, fazendo um vôo rasante de helicóptero com metralhadoras apontadas para o público do teatro, e fazendo incursões com a cavalaria, com os soldados de espadas em punho. Após o momento de maior tensão, insistimos e apresentamos a quarta etapa, *A farsa da justiça burguesa*, pois julgamos que seria

¹¹ Em função de peculiaridades dos estados da região Nordeste, na oficina de cultura dessa região foi trabalhada exclusivamente a linguagem da poesia, de modo que a participação dessa região no Teatro Procissão ocorreu por meio de militantes que se integraram no processo de ensaio das etapas.

conveniente ao momento, uma vez que ela aborda em chave farsesca o julgamento de Inácio Pereira da Silva, o sem terra que se fingiu de morto para não morrer, vitimado pela violência policial, no triste episódio da chacina de Eldorado dos Carajás, de 17 de abril de 1996 – na cena ele foi acusado por falta de solidariedade aos seus companheiros, que morreram, e a pena é a morte.

A imprensa, conforme o esperado, retratou somente o conflito violento. Como sabemos da parcialidade de classe das grandes emissoras de TV e empresas de jornais e revistas, sabíamos que o teatro não teria como competir com a retratação da violência, sempre associada ao MST. O que lamentamos é que aqueles que não estiveram presentes não puderam ver as imagens ou informar-se sobre a apresentação do Teatro Procissão com 270 camponeses e camponesas de todo o Brasil, com bonecos e adereços gigantes, que demandou um esforço de meses de organização, em parceria com importantes grupos da cena teatral brasileira.

Mais uma vez aqueles que dominam tentaram apagar deliberadamente os passos daqueles que querem construir uma nova perspectiva de realidade, de sociedade, de mundo. Porém, como aprendemos com os passos daqueles que lutaram antes de nós, não esperamos deles o registro de nossa memória. Tomamos nossas próprias providências. Relatamos todo o processo de montagem, redigimos as estruturas das etapas, registramos partes do processo em audiovisual e em registro fotográfico, e tentamos nos ensaios trabalhar com um método capaz de proporcionar aos 270 participantes a visão do todo, para que a maioria dessas pessoas esteja apta a reconstruir experiências do gênero em outras ocasiões ou, ao menos, preservar a memória desta página teatral da luta dos trabalhadores rurais brasileiros.

Por acompanharmos o curso da história, sabemos que — enquanto persistir o sistema regido pela lei do capital — nas ruas parte de nossa “platéia” sempre será a tropa de choque, a cavalaria. Não nos amedronta saber que nosso teatro em praça pública se fará em meio a bombas “de efeito moral” e rasantes de helicópteros. Pelo contrário, isso nos dá a certeza que nosso teatro é uma arma dos trabalhadores na luta de classes, e cientes disso nos empenharemos sempre na qualificação estética e política, aprendendo e multiplicando as diversas tradições da linguagem teatral.