



Quando Camponeses Entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual

Rafael Litvin Villas Bôas¹

Felipe Canova¹

¹Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil

RESUMO – Quando Camponeses Entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual – Neste artigo é analisada a presença dos camponeses no teatro brasileiro, em perspectiva histórica desde os anos pré-golpe de 1964 até o período recente, no qual as conexões foram estabelecidas entre movimentos sociais como o MST e coletivos de teatro político e vídeo popular. São objeto de análise do trabalho as relações do MST com esses coletivos e os lugares que a linguagem teatral passou a ocupar no MST, bem como as influências de diversas formas teatrais e a relação dessa linguagem com o audiovisual. A pesquisa procura destacar que a relação mediada pela socialização dos meios de produção artísticos é capaz de recolocar os termos do debate entre tema e forma: se a terra pode ser de todos, a arte também é um elemento inerente à condição humana, e não apenas relegado aos que se especializaram no ofício.

Palavras-chave: **Teatro Político. Teatro do Oprimido. Vídeo Popular. Questão Agrária. Camponato.**

ABSTRACT – When Peasants Enter the Scene: Brazil’s landless rural workers movement (MST) theatrical work and the interface with audiovisual language – In this article it is analyzed the presence of peasants in the Brazilian theater, in a historical perspective from the pre-coup of 1964 until the recent period, in which connections were established between social movements like MST and political theater collectives and grassroots video. It is object of analysis in this paper the MST relations with these collectives and the places that the theatrical language started to occupy on MST, as well as the influences of several theatrical forms and the relation of this language with the audiovisual. The research seeks to highlight that the relation mediated by the socialization of the artistic means of production can replace the terms of the debate between theme and form: if the land can belong to everyone, art is also an inherent element of the human condition, not only relegated to those who specialized in the craft.

Keywords: **Political Theater. Theater of the Oppressed. Grassroots Video. Agrarian Issue. Peasantry.**

RESUMÉ – Quand les Paysans entrent en Scène: travail théâtral MST et interface avec le langage audiovisuel – Cet article analyse la présence de paysans sur le théâtre brésilien, dans une perspective historique allant des années précédant le coup d’État de 1964 jusqu’à la période récente, au cours desquelles des liens ont été établis entre des mouvements sociaux tels que le MST et le théâtre politique et des collectifs de vidéos populaires. L’objet de l’analyse du travail est la relation MST avec ces

collectifs et les places que le langage théâtral a fini par occuper dans le MST, ainsi que les influences de différentes formes théâtrales et la relation de ce langage avec l'audiovisuel. La recherche cherche à souligner que la relation médiatisée par la socialisation des moyens de production artistiques peut remplacer les termes du débat entre thème et forme: si la terre peut appartenir à tout le monde, l'art est aussi un élément inhérent de la condition humaine, et pas seulement relégué à ceux qui sont spécialisés dans le métier.

Mots-clés: **Théâtre Politique. Théâtre des Opprimés. Vidéo Populaire. Question Agraire. Paysannerie.**

Introdução

Tratava de uma revolta bem-sucedida – no Brasil, só no teatro as revoluções são bem sucedidas...

Hoje, com a formação do MST renasce a esperança

(Boal, sobre a peça *Mutirão em Novo Sol*, 2000, p. 203).

A partir da análise da presença camponesa na cena teatral brasileira, no cinema e no vídeo popular, desde meados do século XX até a segunda década do século XXI, buscamos estabelecer uma reflexão sobre a experiência de produção teatral e audiovisual da classe trabalhadora do campo e da cidade por meio da mediação entre o processo social e as formas estéticas.

Nesse sentido, apontamos e comparamos dois momentos em que ocorreram iniciativas de socialização dos meios de produção de linguagens artísticas para a classe trabalhadora do campo brasileiro: o primeiro deles, desde meados de 1955 até o rompimento dos elos de classe – com o golpe civil e militar de 1964 – e a destruição das organizações políticas que atuavam por meio da educação popular, e de processos de mobilização social e luta, buscando construir processos instituintes de democracia participativa, como as Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular e os Centros Populares de Cultura; e, o segundo deles, iniciado nos últimos anos do governo de Fernando Henrique Cardoso, e fortalecido com as políticas públicas dos governos petistas na esfera da cultura, a partir de parceria entre Augusto Boal, ex-diretor do Teatro de Arena, e do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, que ele coordenou desde seu regresso do exílio, com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

Nos dois momentos históricos, podemos notar elos produtivos entre movimentos sociais e coletivos de produção teatral e audiovisual, sendo o filme *Cabra marcado pra morrer*, dirigido por Eduardo Coutinho, a maior expressão de parceria entre as Ligas, o Movimento de Cultura Popular

(MCP) e o Centro Popular de Cultura (CPC). No momento contemporâneo, tomamos como objeto de análise a trajetória das montagens da peça *A farsa da justiça burguesa*, inicialmente construída pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em parceria com o dramaturgo Sérgio de Carvalho, da Cia. do Latão, posteriormente montada por grupos do campo e da cidade, e transformada em *websérie* pela companhia paulista Estudo de Cena.

O Surgimento da *Questão Agrária* no Teatro Brasileiro

Entre os anos de 1955 e 1965, a questão agrária ocupou a cena teatral brasileira, marcando presença no momento decisivo de formação do teatro político do País. Não é mera coincidência o fato de o período coincidir com o auge da luta da classe trabalhadora nacional, no século XX. Dentre as bandeiras das reformas de base defendidas pela esquerda, a reforma agrária foi a mais polêmica, possivelmente porque, se levada a termo, implicaria em mudanças estruturais da sociedade brasileira, e também por ser uma bandeira encampada pelas Ligas Camponesas, que naquela época defendiam a palavra de ordem *Reforma agrária na lei ou na marra*. Devido ao seu poder de aglutinação, propaganda e espraiamento para as cinco regiões do país, as Ligas eram temidas pelos EUA como um movimento que poderia tornar o Nordeste brasileiro um novo Vietnã (Souza, 2008).

O estudo sobre a conexão entre o teatro político e a questão agrária passa pelo desafio de retomar a análise de um ciclo de peças teatrais – como documentos estéticos que procuram formalizar momentos decisivos da experiência histórica em andamento – que se inicia com *A moratória* (1955), de Jorge de Andrade, e finda com *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), de Vianinha e Ferreira Gullar (Villas Bôas, 2009).

Em *A Moratória*, Jorge Andrade retrata o ponto de vista da oligarquia rural decadente num processo de transição que se configurou somente como mais uma etapa da modernização conservadora do País. Nessa obra, a luta de classes aparece ainda como um sintoma velado, sob a forma da metáfora das formigas que insistem em aparecer na cozinha da oligarquia falida. Em *O pagador de promessas* (1959), Dias Gomes aborda a manipulação da proposta de reforma agrária pelo poder midiático e, paradoxalmente, a organi-

zação popular autônoma aparece implicitamente como ameaça à tese da conciliação de classes defendida pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Duas peças do dramaturgo, militante do PCB e agitador político e cultural Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, abordam diretamente a questão agrária e a luta pela terra no Brasil: *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*. Escritas em 1963, ambas as peças faziam parte do repertório do Centro Popular de Cultura (CPC) na fase em que Vianinha atuava nessa organização. Posteriormente ao golpe empresarial-militar de 1964, Vianinha escreve com Ferreira Gullar a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de 1965, no contexto em que Vianinha e outros ex-integrantes do CPC e militantes do PCB se reorganizaram no grupo Opinião.

Até a década de 1950, a presença de personagens de classes populares na dramaturgia brasileira ocorreu, em geral, na condição de personagens secundários. A vida e os problemas de operários e camponeses não faziam parte do repertório de temas da dramaturgia brasileira. Em 1958, com *Eles não usam black-tie*, Guarnieri colocou em cena o protagonismo de uma família operária, e os problemas coletivos de sua classe, a saber, a superexploração, a falta de perspectiva de ascensão social e a tentativa de insurgência contra o problema, por meio da organização de uma greve.

Naquela década, ganhava peso no Brasil a discussão sobre a questão agrária. Conforme explica Jaccoud (1990, p. 38):

As ligas camponesas adquirem, após 1959, nova conformação. O movimento, nascido em Pernambuco como uma luta contra a expulsão da terra, amplia sua perspectiva e evolui para a luta pela reforma agrária, empunhada como bandeira política de um movimento que se caracterizava, desde seu nascimento, pela defesa dos direitos dos camponeses. Neste momento, as lutas camponesas e a questão agrária passaram também a ser confrontadas com a ‘questão nacional’ e a ser incorporadas às teses desenvolvimentistas e às propostas reformistas desenvolvidas por largos setores da sociedade.

Durante as campanhas pelas reformas de base, a luta das Ligas Camponesas em defesa da reforma agrária radical, com o lema *Reforma agrária, na lei ou na marra!*, alçou a questão agrária como uma das principais bandeiras da esquerda e, junto com o imperialismo, o latifúndio foi combatido como o principal mantenedor interno de nossa condição subdesenvolvida, e do alto índice de desigualdade social¹. A questão agrária assume, com a

emergência do movimento camponês, um caráter decisivo e urgente, o que inclusive levou o Partido Comunista – força hegemônica na esquerda da época – e os intelectuais a atualizarem suas leituras sobre o papel político do campesinato e a natureza das relações de produção no campo (Sena, 1985).

A organização da luta camponesa foi decisiva para o avanço de governos progressistas, como o de Miguel Arraes em Pernambuco, responsável pela criação do Movimento de Cultura Popular (MCP), e os territórios das Ligas tornaram-se polos atrativos para a expansão do repertório dos grupos de teatro político de São Paulo, como o Arena, que passou a excursionar pelo Nordeste, em colaboração com as ações do CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE) e com o MCP de Pernambuco.

Efetivamente, o imbricamento da elite cultural progressista com *o povo* só foi possível em função de um engajamento das classes populares, isto é, o ascendente grau de politização e organização dos segmentos operário e camponês abre perspectivas de expansão de *mercado*² aos detentores dos meios de produção que compartilhavam do pensamento desenvolvimentista e se debatiam com a crise de público³ do teatro brasileiro.

Além de exigir o redirecionamento das análises políticas e históricas dos partidos políticos e intelectuais progressistas, a experiência concreta de engajamento dos camponeses nas Ligas tornou-se matéria para a produção de diversas linguagens artísticas, por intermédio de artistas cientes de suas responsabilidades como intérpretes e formuladores da *realidade nacional*. Um exemplo da fecundidade desse vínculo nascente é o impacto da excursão que o Arena fez pelo Nordeste, em 1957, com as montagens de *Ratos e Homens* e *Juno e o Pavão*, como fonte de subsídio para Vianinha na temática da questão agrária (Betti, 1997). Moraes aponta, na biografia de Vianinha, que o dramaturgo encomendara para Ferreira Gullar um poema de cordel, “[...] no estilo dos cantadores de feira do Nordeste. Gullar escreveu *João Boa Morte, cabra marcado pra morrer*. O poema acabou publicado em livro pela Editora Universitária. Vianinha preferiu não o incluir na peça, que reelaborou sozinho” (Moraes, 2000, p. 154). O título do poema de Gullar inspirou outra obra, o filme *Cabra marcado pra morrer*, de Eduardo Coutinho, sobre o assassinato de uma das lideranças das Ligas Camponesas, João Pedro Teixeira.

Também no cinema a questão agrária manifestou-se de modo peculiar. Caminhando em paralelo com a edição de livros e cadernos de formação, a realização de debates e seminários, espetáculos musicais – que culminaram no disco *O povo canta*, em que foi gravada a conhecida *Canção do Subdesenvolvido* –, o cinema do CPC realizou a célebre obra *Cinco Vezes Favela* com episódios de Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias e Miguel Borges, que teve forte influência no movimento que consolida uma nova tradição estético-política, o Cinema Novo (Peixoto, 1989). Comentando sobre a trilogia da seca produzida pelos cineastas do Cinema Novo, composta pelos filmes *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (1964), e *Os fuzis*, de Ruy Guerra (1964), Celso Frederico (2007, p. 339) explica porque, a seu ver, esse conjunto foi um acontecimento decisivo na história do cinema nacional:

Todos esses filmes enfocam temas circunscritos à questão agrária, e isso, evidentemente, tem uma explicação. Os cineastas, preocupados em refletir a realidade brasileira, tinham como referência e modelo disponíveis o romance social-regional produzido a partir da Revolução de 1930 (mais rico e expressivo que o romance urbano); tudo, naturalmente, filtrado pelo clima político do pré-64, que incentivava a retomada da questão agrária numa perspectiva revolucionária.

Mutirão em Novo Sol, quando o camponês vira protagonista

A despeito da relevância de todas as obras citadas daquele período, há uma peça que merece destaque pela sua consistência crítica, pela importância que teve na época e, sobretudo, pelo fato de o texto ter sido redescoberto somente no início do século XXI e então publicado (Xavier, 2015), numa versão datilografada de 1962, da Divisão de Teatro do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP). Em um trabalho de arqueologia teatral que contou com a extrema solidariedade de pessoas que viveram intensamente aquele processo e de militantes e intelectuais que se empenharam na busca do texto, uma cópia da peça foi localizada com Nelson Xavier. Além de ser um dos autores da peça, ele posteriormente dirigiu o elenco do MCP, após se desmembrar do elenco do Arena ao final de uma turnê do grupo paulista pelo Nordeste.

Nelson Xavier, um dos responsáveis pela dramaturgia da peça – em conjunto com Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Araújo –, narra sua versão do processo de construção da obra, em depoimento a Jalusa Barcellos (1994, p. 373):

Já estamos então em 1959 e nesse ano ocorre um levante camponês numa cidadezinha do noroeste paulista chamada Jales. Dali começou a emergir um líder camponês que ganhou projeção estadual. Esse líder, cujo nome agora não lembro, liderou os pequenos produtores de Jales que estavam sendo banidos de suas propriedades, juntamente com os colonos que não podiam ter a sua agricultura de sobrevivência. A questão era a seguinte: Jales era considerada área de gado, e os latifundiários soltavam o gado para comer todas as plantações e, depois, plantavam capim. Surgiu então um movimento que passou a ser conhecido como *Arranca Capim*. Posteriormente, a peça ficou conhecida no Nordeste por esse nome, porque esse líder organizou os camponeses para arrancar o capim plantado. Eles queriam retomar a sua terra, que lhes garantia a subsistência. Essa luta ganhou expressão quase nacional, e quando esse líder passou por São Paulo fui até ele e fiz o que você está fazendo comigo hoje. Com o material gravado, eu fiz a peça que, naquele momento político, tornou-se um chamado ao levante – *Mutirão em Novo Sol*. E era o que eu desejava que o teatro fosse: uma arma para mudar a história! Bom, esse era um período em que o Teatro de Arena já tinha percorrido um bom trecho do seu percurso, e seus integrantes já haviam experimentado bastante o caminho do próprio grupo.

Mutirão em Novo Sol (1961), conhecida também como *Julgamento em Novo Sol*, é a primeira peça do teatro brasileiro em que a luta camponesa ascende à condição de protagonismo. O meio rural deixa de ser mero cenário, e seus personagens abandonam a pitoresca posição de caipiras interioranos, ou de personagens secundários de dramas da elite. A produção coletiva não se manifesta somente no plano do conteúdo, mas, sobretudo na estrutura formal, da questão agrária brasileira ao representar uma experiência concreta de insurgência dos trabalhadores rurais contra a prática arbitrária dos fazendeiros para expandir seus domínios sobre as terras em que trabalham os lavradores.

Do ponto de vista das relações entre teatro político e questão agrária, essa peça tem valor histórico equivalente ao que *Eles não usam black-tie* teve para as relações entre teatro político e questão operária. Entretanto, ainda que a diferença entre elas seja de apenas quatro anos, *Mutirão em Novo Sol*

se situa num contexto de maior radicalidade das lutas populares. A trajetória da peça evidencia a força da linguagem naquele contexto: após ser apresentada em conferências estadual e nacional para trabalhadores rurais, em seguida, a peça seguiu para o Nordeste e foi apresentada para os protagonistas do maior movimento camponês do período, as Ligas Camponesas, e demais setores organizados em torno do governo progressista de Miguel Arraes e do MCP.

O teatro cumpria, naquele contexto, a função de socialização da experiência de luta dos trabalhadores, para os trabalhadores, e agia como veículo de integração, na medida em que, por meio de seu modo de produção específico, não só o conteúdo dos embates era transmitido, mas também o próprio processo de produção das obras. Ele desempenhou, à época, o papel de meio de comunicação e intervenção vinculado organicamente às demandas dos segmentos engajados na luta de classes, operando, por meio da mediação dialética entre a matéria do processo social e a forma estética, uma leitura crítica da experiência brasileira em andamento, que não se dava a ver em outras manifestações de linguagem, como a forma notícia e os documentos político-partidários, ou seja, naquele contexto, o teatro participou do processo como força estética produtiva.

Não é à toa que uma das primeiras ações da ditadura militar foi o aniquilamento da mobilização social no campo (Schwarz, 2005), que marcou o fim das Ligas Camponesas, bem como dos movimentos culturais e políticos norteados pelo repasse dos meios de produção de diversas linguagens artísticas aos trabalhadores, como os CPCs e o MCP. Estava em jogo nada menos que a disputa pelas formas hegemônicas de representação da realidade, pois os trabalhadores reconheciam o caráter estratégico do combate também nessa trincheira.

O Método de Formação de Boal e a Brigada Nacional de Teatro do MST

O elo perdido entre o movimento camponês e o teatro político por conta do golpe de 1964 ressurge, em experiência emblemática, no trabalho de formação realizado a partir dos anos 2000 por Augusto Boal e Centro de Teatro do Oprimido (CTO) com o Movimento Sem Terra (MST). Villas Bôas (2013, p. 287) aponta que se tratou de um contato que retornava de forma radical,

[...] pautado pelo método e princípio da transferência dos meios de produção da linguagem teatral visando a autonomia dos multiplicadores e grupos formados pelo MST. Ou seja, diferente da avaliação de muitos grupos de teatro brasileiros, que veem no MST apenas a dimensão de público politizado e ambientado em espaço externo à zona urbana, Boal não pretendia apenas fazer teatro para o MST, mas nos termos da educação popular, se dispôs a fazer teatro com o MST, se propondo a dar forma teatral aos problemas do Movimento, e transferindo as técnicas para que elas fossem usadas de acordo com as demandas e interesses do MST.

Um aspecto fundamental para não compreendermos essa experiência de Boal com o MST como uma prática isolada passa pela necessidade de contextualização da própria experiência do movimento no âmbito cultural e, de especial importância para este artigo, nas linguagens artísticas. Brennan (2017, p. 90) ressalta que “[...] a forma de organização e resistência do MST é construída concomitantemente com as formas estéticas e artísticas, criando-se com estas formas uma ordem simbólica da identidade e da cultura Sem Terra”. Há, portanto, uma práxis cultural do MST enraizada em seu modo de vida como sujeito coletivo e em diálogo com as experiências culturais históricas de outros movimentos e lutas sociais.

A arte no Movimento Sem Terra emerge dessa práxis, assim como a arte elaborada pelos diversos segmentos das classes populares, como um “[...] significado de recuperação da própria voz e do direito de participar igualmente desta forma peculiar de representação e transformação da realidade que é a produção artística, apreensão sensível e prazerosa do mundo” (Caldart, 2017, p. 83). Ao trazer a arte para seu cotidiano em músicas, poesias, místicas e em linguagens artísticas como o teatro, o audiovisual e as artes plásticas, o MST afirma uma cultura política própria, afinada com um legado histórico da articulação entre arte e política em um sentido de transformação social, “[...] pondo em questão a própria concepção de arte e, o que é fundamental, a cisão que historicamente foi criada entre arte e trabalho, entre arte e vida cotidiana” (Caldart, 2017, p. 83).

O debate sobre arte e cultura no Movimento Sem Terra, na medida em que amadurece e se consolida no conjunto de suas dinâmicas e territórios, desdobra-se em uma forma organizativa própria, o Coletivo de Cultura do MST, que inicia suas atividades em 1996 e passa a organizar os militantes que desenvolviam habilidades artísticas em diferentes linguagens. A ela-

boração permanente do sentido de sua atuação nos campos da cultura e da arte levou o movimento a elaborar suas linhas políticas em um seminário na Escola Nacional Florestan Fernandes (Guararema/SP), denominado *Arte e Cultura na Formação*. Após estudos teóricos e experimentos na produção de linguagens artísticas durante o seminário, a avaliação do coletivo era de que o saldo teórico dos debates contemplava três perspectivas intercaladas:

- a) Entendimento da lógica da mercadoria como dado prioritário para reflexão sobre o significado contemporâneo da luta de classes;
- b) Estrutura do favor como mediação do funcionamento do capitalismo no Brasil;
- c) Entendimento da forma como dado estético organizador da matéria (conteúdo) social (Coletivo..., 2005, p. 5).

Para o coletivo era importante entender o trabalho das linguagens como espaço de experimentação e produção estética, buscando, por meio da formação e da crítica às formas hegemônicas de representação estética, evitar a reprodução dos valores dominantes. Um dos principais desafios presentes, portanto, era criar “[...] uma nova cultura que se manifesta e se transforma em consciência social através da prática cotidiana destas manifestações, se preocupando em desenvolver aspectos para aperfeiçoar a construção de nossa identidade social” (Coletivo..., 2005, p. 11). Como desdobramento desse seminário, surgem frentes de atuação orgânica em linguagens artísticas dentro do movimento: música; teatro; cinema e vídeo; artes plásticas: pintura, ilustrações, escultura e artesanato; literatura e poesia, causos e cordel; preservação da identidade cultural.

Cabe ressaltar que as experiências do Coletivo Nacional de Cultura do MST tiveram especial relevância em cursos de nível superior, viabilizados pelo Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (Pronea), que trabalharam com as linguagens artísticas, como o curso de Licenciatura em Artes para assentados da Reforma Agrária, na Universidade Federal do Piauí (UFPI), cursos de EJA médio em Comunicação e Cultura, no Instituto Josué de Castro (Veranópolis/RS), curso de Jornalismo da Terra, na Universidade Federal do Ceará (UFC), entre outros. Dentre as várias experiências, há a compreensão comum de que a “[...] esfera da cultura deve estar sempre articulada com a esfera da política e da economia e que o método de apropriação das linguagens deve evitar a segmentação do conhecimento conse-

quente da divisão alienada do trabalho” (Corrêa et al., 2011, p. 185-186), buscando formas de fusão entre as várias linguagens, ao mesmo tempo que se considera seus desenvolvimentos específicos historicamente construídos.

Além dos cursos formais nas universidades, diversas experiências formativas com parceiros, como a Companhia do Latão, ViVeTV (Venezuela), TV Brasil, Companhia Estudo de Cena, Teatro de Narradores, Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, e diversos assessores como Augusto Boal, Iná Camargo Costa, Walter Garcia, Francisco Alambert, Hermenegildo Bastos, entre outros, contribuíram para qualificar a militância envolvida nas atividades culturais e artísticas, bem como fomentar a criação de coletivos específicos das linguagens artísticas, como a Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré e a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho. Esses processos de formação partiram da compreensão de que o acúmulo construído internamente não deveria se restringir a um coletivo reduzido: “[...] era necessário formar novos militantes que dominassem bem o debate, bem como as técnicas nas linguagens artísticas e, sobretudo, tivessem a capacidade de fomentar um processo de multiplicação nos estados de onde vinham” (Bonassa, 2011, p. 77-78, tradução nossa).

A linguagem teatral no MST surge dentro da rotina de luta, em que cumpre diversas funções, para além, inclusive, do trabalho específico desenvolvido pelos coletivos teatrais, a saber: teatro de ação direta em ações de massa, Teatro do Oprimido em trabalho de educação popular com comunidades, pesquisa com as peças didáticas de Bertolt Brecht em espaços de formação de educadores e militantes, utilização de técnicas teatrais por coordenações de cursos de formação política na metodologia de avaliação permanente do processo de aprendizado, pesquisas com formas cênicas populares e tradicionais de diversas regiões, entre outras. Além disso, os coletivos teatrais existentes nos estados desenvolvem pesquisas paralelas e complementares no âmbito do teatro de *agitprop* e do exercício de adaptação de textos teatrais ou do trabalho de elaboração dramaturgica coletiva, com base na teoria e prática do teatro dialético⁴.

Há, no trabalho teatral do MST, uma atitude de coerência política com a proposta elaborada a partir da radicalização das lutas populares dos anos 1960: o teatro desvencilhado de suas estruturas mercantis, da mediação da produção profissional, da imposição da bilheteria, dos patrocinado-

res; o teatro inserido organicamente como linguagem integrante do processo de formação dos militantes, dos assentados e acampados. Não custa lembrar que, até hoje, há questionamentos sobre a pertinência de o MST se envolver com teatro e, até mesmo, de se envolver com os cursos superiores ofertados em parceria com as universidades. Argumentos que reiteram a divisão social do trabalho, relegando a alguns a fronteira intransponível do trabalho manual, e privilegiando outros com o universo do trabalho intelectual e da produção simbólica.

O MST trabalhou, de forma sistemática, com o CTO e Boal durante cinco etapas de formação, duas em 2001, uma em 2002, uma em 2004 e, a última, em 2005. As três primeiras etapas foram de consolidação da experiência dos participantes como multiplicadores. Nos intervalos entre as etapas, os integrantes tinham que formar grupos teatrais nos estados e, ao se reencontrarem, avaliavam os limites das experiências e as formas de complexificá-las. Nesse período, a Brigada Nacional produziu cinco peças de Teatro Fórum com o CTO (Imagem 1; Imagem 2), tendo Boal se dedicado muito ao acabamento dramático das peças e à apresentação formal dos trabalhos, com ênfase na interpretação, na construção de adereços e cenografia, e de figurinos.



Imagem 1 – Boal, ao centro, com os militantes do MST em formação.
Foto: Brigada Nacional de Teatro do MST.



Imagem 2 – Apresentação da peça *A peleja de Boi Bumbá contra a Águia Imperiá*, montada no processo de formação com Boal. Foto: Brigada Nacional de Teatro do MST.

Na quarta etapa, foram trabalhadas as técnicas do método Boal de teatro e terapia, *Arco-íris do desejo*, o que foi importante como complementação de um processo de treinamento. Na quinta etapa, no ano de 2005, Boal ensinou as técnicas do Teatro Invisível, do Teatro Jornal e do Teatro Procissão.

No caso do Teatro Procissão, a Brigada de Teatro se colocou o desafio de contar a história da luta pela terra do ponto de vista dos trabalhadores rurais, em uma narrativa em quatro estações, no momento da chegada da Marcha Nacional por Reforma Agrária e Justiça Social, de Goiânia à Brasília, em maio de 2005. Participaram ao todo 270 atores, das cinco regiões do País, e a ação foi realizada no gramado do Congresso Nacional. No decorrer da marcha, ao longo dos 17 dias de jornada, foram apresentadas 18 peças teatrais, construídas pelos mais atuantes dos cerca de 40 grupos teatrais que o MST chegou a ter nos estados em que está organizado.

***A farsa da justiça burguesa* como obra emblemática das relações produtivas entre movimentos sociais e coletivos de teatro político**

A trajetória da peça *A farsa da justiça burguesa* ilustra os processos de colaboração e trabalho coletivo entre movimentos sociais e coletivos de teatro e vídeo popular, bem como a diversidade de formas que a mesma peça, ao partir da dramaturgia, pode assumir ao ser trabalhada por coletivos com referências diversas e nas linguagens distintas, embora confluentes, do teatro e do audiovisual. Consideramos, ao abordar em chave esquemática a história e o significado da peça, que refletir sobre a história e a estrutura estética da peça teatral, *A farsa da justiça burguesa*, nos remete a algumas passagens relevantes da história contemporânea do teatro político brasileiro.

1º) *A peça surge como encomenda do Teatro Procissão criado para a marcha de 2005*

A peça foi criada por demanda de composição de uma narrativa ampla sobre a história da luta pela terra, contada pelo ponto de vista dos trabalhadores rurais, na forma de Teatro Procissão, para ser encenada na chegada da Marcha Nacional por Justiça Social e Reforma Agrária, realizada em maio de 2005, de Goiânia a Brasília.

A Brigada de Teatro do MST se interessou pelo Teatro Procissão por conta de um argumento de Iná Camargo Costa sobre a semelhança das místicas do MST com os *pageants*, realizados em cidades da Europa e dos EUA por operários comunistas ou anarquistas em manifestações. No Brasil, há a vertente religiosa da tradição, com as Vias Sacras, e a vertente carnavalesca, com as alas dos desfiles das escolas de samba. O objetivo era dialogar com essas tradições, por meio de um teatro procissão em chave política, aproveitando a chegada da marcha de 12 mil pessoas na capital do país.

A farsa da justiça burguesa foi, inicialmente, a quarta estação do Teatro Procissão, concebido pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em parceria com Augusto Boal e a equipe do Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. Boal definiu com a Brigada a estrutura geral, explicando a dinâmica das alas e depois cada estação foi assumida por uma das grandes regiões do País, na divisão orgânica da Brigada e do MST (Amazônica, Centro-Oeste, Sudeste e Sul)⁵.

Para apresentar a peça nessa quarta estação, o grupo teatral do MST de São Paulo, *Filhos da Mãe... Terra* – que tinha entre seus integrantes militantes que atuavam na Brigada Nacional de Teatro do MST, como Douglas Estevam e Maria Aparecida –, deu prosseguimento à montagem em parceria com a Cia. do Latão, mais especificamente com o trabalho de dramaturgia de Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo da companhia, que trabalhou com estruturas que surgiram nas oficinas com o grupo do Assentamento Carlos Lamarca.

Para que fossem vistas por 12 mil pessoas, as estações deveriam ser construídas de forma que adereços e cenografias tivessem escalas ampliadas. Por isso, a Brigada optou por trabalhar com bonecos gigantes. Sérgio de Carvalho, da Cia. do Latão, contribuiu com o elenco da região Sudeste para que fosse concebida uma estrutura com cavaletes, palco elevado, bonecos

gigantes manipulados por atores em grandes escadas, e grandes coros camponeses, que faziam lembrar os experimentos dos coros proletários alemães, nos quais participavam Hans Eisler, Bertolt Brecht, Erwin Piscator etc.

Além da estrutura cenográfica em escala ampliada, a metodologia para massificação do elenco da peça, para que ela representasse no Teatro Provisório toda a região Sudeste, foi um exercício sofisticado de organização do trabalho teatral, como narra Douglas Estevam (2018, p. 41):

Durante a marcha foram realizados os ensaios finais, contando com militantes de toda a região sudeste. O coletivo de coordenação da montagem elaborava um planejamento comum de exercícios e ensaios, coordenados por integrantes do grupo e também por pessoas que participaram dos processos de formação nas oficinas nacionais, regionais e dos assentamentos. Com um grupo de cerca de 70 pessoas participando do processo, a coordenação coletiva do processo de ensaio e criação garantia o desenvolvimento do trabalho.

Desse primeiro movimento, a foto (Imagem 3) feita pelo fotógrafo Valter Campanato – capa do livro *Teatro e transformação social* (Brigada...; Coletivo..., 2007) – é emblemática do significado da peça: a imagem mostra a encenação, ao anoitecer, iluminada por holofotes de dois carros de som, assistida por 12 mil camponeses, de costas para o Congresso Nacional, e nas laterais aparece uma linha de luzes dos faróis dos carros de polícia, que vigiavam ostensivamente os militantes, logo após terem armado uma confusão para garantir à imprensa as fotos do dia seguinte que ilustrariam as manchetes dos jornais, desviando o foco das pautas da marcha para a narrativa da violência, acusando falsamente os marchantes e o Movimento de baderneiros e violentos.



Imagem 3 – Encenação da peça *A farsa da justiça burguesa* pelo MST na Esplanada dos Ministérios, Brasília, 2005. Foto: Valter Campanato (Agência Brasil).

2º) *A circulação da peça incluída no livro Teatro e Transformação Social do MST*

Em 2007, a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré lança o livro *Teatro e Transformação Social* (Brigada...; Coletivo, 2007), em dois volumes⁶, e a peça é incluída na coletânea, passando a ser divulgada para dentro (nas formações dos cursos, nas escolas do campo, no trabalho de formação dos setores) e para fora do MST, entre os coletivos de teatro parceiros do MST nos estados, nas universidades etc.

No sétimo episódio da *websérie A farsa da justiça*⁷, intitulado *O processo*, a atriz Juliana Liegel aparece lendo o livro da Brigada do MST, primeiro o prefácio de Iná Camargo Costa e, depois, abre o livro na página inicial da peça (Imagem 4). O livro aparece como o elemento de ligação entre o trabalho do MST com a Cia. do Latão e o trabalho da Cia. Estudo de Cena com o MST.



Imagem 4 – *Websérie A farsa da justiça*, com a atriz Juliana Liegel. Fonte: Companhia Estudo de Cena.

3º) *A Cia. Estudo de Cena passa a trabalhar com a peça em 2012*

A Companhia Estudo de Cena passa a trabalhar com a peça em 2012, fazendo a primeira apresentação em novembro daquele ano. E, a partir da montagem de uma versão bastante diferente da peça, vai além e documenta a história da obra de forma articulada à narrativa sobre a história do tema que deu origem à peça, o massacre de Eldorado dos Carajás, que vitimou 21 trabalhadores sem-terra em 1996, no Pará.

A *websérie A farsa da justiça*, com 21 capítulos, em homenagem aos 21 mortos no massacre, lançada no dia 17 de abril de 2017, se constitui como um importante trabalho de reconstituição da memória da cultura política do maior movimento social de massa da América Latina. Há, na *websérie*, tanto um arrojado trabalho de pesquisa de linguagem estética quanto uma vigorosa coleta de depoimentos de militantes, vítimas e testemunhas do massacre, pesquisadores, que faz com que tanto a tragédia da chacina seja recolocada em pauta quanto uma trajetória relevante da história do teatro político brasileiro contemporâneo seja disponibilizada para o público interessado.

A versão do MST para a marcha teve, na versão da Estudo de Cena, uma redução de escala para adequação ao tamanho menor do elenco, porém manteve paralelos na cenografia, na relação muitas vezes dissonante entre som, texto e cena, e na movimentação de cena do elenco, guardadas fortes

influências soviéticas, como a do vocabulário gestual do teatro biomecânico de Meyerhold.

Do ponto de vista dramaturgico, a versão da Cia. Estudo de Cena articula a violência do campo à violência da cidade, estabelecendo elos que desfazem mistificações sobre o caráter arcaico dos conflitos pela terra brasileiros. Pelo contrário, são tão modernos e urgentes que permanecem sangrando, impunes, ao lado das incontáveis chacinas urbanas, algumas delas enunciadas em coro pelo elenco. O figurino do elenco, macacões de operários e botas de borracha, também nos remete à outra ligação importante: um coletivo de trabalhadores urbanos a contar uma história de luta pela terra.

De acordo com Douglas Estevam (2018, p. 43):

O projeto desenvolvido pela Companhia Estudo de Cena, caracterizado por uma crescente articulação com movimentos sociais e participando de esforços organizativos no campo cultural e artístico, representa um genuíno desdobramento do intento inicial que caracterizou a montagem da *Farsa* e se insere em uma tática que adquire cada vez mais centralidade na estratégia do MST: a concepção de que não haverá uma transformação substancial da nossa estrutura social sem que haja uma profunda articulação entre o campo e a cidade e sem a construção de um projeto de sociedade no qual a arte e a cultura sejam uns dos elementos centrais na luta de classes.

4º) Surge o Coletivo Banzeiros do MST do Pará com nova versão da peça em 2016

Se o livro do MST foi o elo de retomada da peça por meio de um coletivo de teatro político e vídeo popular paulista, dois anos depois é a apresentação desse mesmo grupo, em 2014, no Acampamento Pedagógico da Juventude Sem Terra na curva do S – local do massacre de Eldorado dos Carajás, na estrada que liga Marabá de Parauapebas (PA) –, que fez com que militantes da região amazônica, interessados em teatro, decidissem montar uma versão da peça. Em 2016, 20 anos depois do massacre, o Coletivo Banzeiros, do MST do Pará, monta uma nova versão da peça com bonecos gigantes, com apoio de um militante da Brigada Nacional de Teatro do MST de Santa Catarina, Révero Ribeiro.

5º) *A peça como exemplo de um sistema contra-hegemônico de cultura política*

A peça aborda, do ponto de vista temático, a luta social a partir da experiência trágica do massacre de Eldorado dos Carajás. Mas o que pauta a peça é a vida interna da produção cultural do MST, que procura os artistas profissionais do teatro em busca do aperfeiçoamento da capacidade de produção simbólica, de modo que não se trata de um encontro convencional entre artistas e trabalhadores, em que os primeiros apresentam aos segundos o resultado de seu trabalho, condicionando os camponeses à posição estante de espectadores.

Portanto, podemos considerar a trajetória da peça como exemplar do potencial de um circuito contra-hegemônico de produção de cultura política que articule movimentos sociais e coletivos de teatro político e vídeo popular. No trajeto de pouco mais de 13 anos, desde 2005, quando a dramaturgia da peça foi construída, observamos no trabalho a forte conexão entre métodos e formas, empregadas atualmente nos coletivos e na Brigada do MST, com a tradição soviética e alemã do teatro político e as experiências do teatro épico brasileiro dos anos 1960.

Desdobramentos das Experiências

O revigoramento do teatro político nos anos recentes abre múltiplas possibilidades de atuação nas relações entre os coletivos teatrais, os movimentos sociais e as universidades. Relações estas, a nosso ver, que devem ser compreendidas em suas contradições, limites e desafios em conexão com o legado histórico abordado. Aqui apresentaremos dois caminhos que emergem no momento atual como fecundos: a construção de redes de articulação que atuam fora da lógica da cultura e da arte como mercadoria e os experimentos de fusão da linguagem teatral com a linguagem audiovisual.

Desde as experiências de Sergei Eisenstein, na migração do teatro ao cinema em filmes como *A Greve* – realizado com trabalhadores do Proletkult soviético em 1924 –, e de Erwin Piscator, a partir da montagem de *Bandeiras* (também em 1924), com as primeiras projeções em cena no *Volksbühne*, a pesquisa da convergência teatro-audiovisual desperta a atenção dos interessados na relação entre arte e política. Nos dias de hoje, os caminhos dessa pesquisa estética passam por considerar o protagonismo da

indústria cultural como elaboradora de uma narrativa dominante, em que predominam padrões hegemônicos de representação da realidade e a desqualificação permanente dos movimentos sociais, que, ao mesmo tempo, se defrontam com o desafio do diálogo com um público mais amplo e o enfrentamento do monopólio dos meios de comunicação.

As potencialidades desenvolvidas no trabalho teatral do MST, como “[...] tática de contra-comunicação, como método de formação, como linguagem vigorosa no processo de alfabetização pela dinâmica dos múltiplos letramentos, como arma de combate em ações diretas massivas ou de brigadas compactas” (Villas Bôas, 2014, p. 209), inspiraram a criação de um coletivo de realizadores audiovisuais orgânicos aos movimentos sociais do campo, a Brigada de Audiovisual da Via Campesina⁸.

Criada em um curso de formação de militantes do Coletivo de Cultura e do Setor de Comunicação do MST, em 2007, a Brigada parte de um processo de análise fílmica de obras construídas sobre, para e com os movimentos para entender o papel da forma na expressão do conteúdo audiovisual. Com a viabilidade do acesso aos meios de produção, apoiada pelos Pontos de Cultura, política pública de cultura iniciada no primeiro governo Lula (2003-2006), o passo seguinte consistiu em uma apropriação coletiva da técnica, como apontam Gomes et al. (2015, p. 182): “[...] o desafio era construir não só uma linguagem, mas uma prática audiovisual que, partindo de um ponto de vista dialético do mundo, fosse condizente com as propostas de transformação social das nossas organizações”.

Assim como “[...] no processo específico de vivência na linguagem teatral, alicerçado na socialização dos meios de produção, é imprescindível para os futuros formadores a imersão na linguagem a partir das múltiplas perspectivas e posições de trabalho” (Villas Bôas; Campos; Pinto, 2017, online), o trabalho com a linguagem audiovisual no MST assumiu o pressuposto da produção integral, em que os participantes assumem a autoria coletiva em ruptura com a divisão de trabalho alienada do cinema comercial. Para isso, é fundamental o entendimento, por cada membro do coletivo, de todas as funções necessárias para a realização de um filme, desde seu planejamento, roteiro, filmagem e edição até a distribuição, exibição e o debate com o público, bem como a multiplicação do conhecimento acumulado em suas comunidades.

Os processos formativos no audiovisual do MST levaram os membros do coletivo à percepção de que, na relação entre forma e conteúdo, dois tipos de representação eram recorrentes nos filmes construídos para e com os movimentos: o registro linear e restrito ao contexto das lutas sociais e a supervalorização do discurso especializado, em que os Sem Terra, como sujeito coletivo, tinham menor força. Entendendo, em contraponto, o audiovisual como gatilho para os debates de formação e politização dos trabalhadores, bem como diálogo com outros segmentos populares, percebeu-se que era necessária

[...] uma produção audiovisual que aprofunde e problematize a realidade sem desvincular-se dela; que supere a simples constatação em imagens e sons da pobreza, miséria e violência – sem oferecer qualquer possibilidade de modificá-las. Ao contrário, explicita uma imagem da realidade passível de transformação, que vá além do cotidiano visível e possa provocar uma tomada de consciência no espectador (Gomes et al., 2015, p. 186).

Essa percepção vinha em conjunto com a demanda por romper a fronteira do documentário, em suas lógicas de denúncia e registro de lutas sociais, como a única forma estética legítima para o audiovisual de um movimento social do campo. As parcerias com a Companhia do Latão, o Programa Ponto Brasil, coordenado por Leandro Saraiva na TV Brasil, e a ViVeTV (Venezuela), ampliaram as perspectivas estético-políticas da Brigada de Audiovisual para os experimentos videográficos, como o episódio *Ensaio sobre a crise – Café* (construído a partir do texto de Mário de Andrade)⁹, que levou o coletivo a se defrontar com questões próximas às enfrentadas pela Brigada de Teatro Patativa do Assaré.

O estudo das formas dialéticas nos teatros épico, fórum e de *agitprop* – comumente taxados como formas artísticas *pobres esteticamente* ou *panfletárias* – levou o trabalho teatral no MST à reflexão sobre as escolhas técnicas e estéticas em consonância com as condições objetivas da luta social, elaborando formas de acordo com o dado real – que poderiam assumir uma estrutura complexa numa marcha nacional do MST, como vimos na peça *A farsa da justiça burguesa*, por exemplo, ou formas mais simples para intervenções pontuais.

Assumir a demanda de construir contrapontos à hegemonia da forma dramática no teatro e no audiovisual, ao enfrentar o predomínio de uma

narrativa calcada numa ilusão de realidade não-distanciada, tanto na ficção como no documentário, colocou o problema da mediação entre a forma social e a forma estética em chave radical no MST, priorizando o “[...] elemento de síntese que faz com que a estrutura do processo social possa estar contida de forma transfigurada na forma artística. O que está em jogo é a progressiva possibilidade de rompimento com os padrões hegemônicos de representação da realidade” (Villas Bôas, 2014, p. 212).

Outro fator de convergência entre os trabalhos teatral e audiovisual no MST passa pela articulação em redes de coletivos afinados em propostas estético-políticas comuns. O engajamento da Brigada de Audiovisual no Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo (2005-2011), que retomou o legado da Associação Brasileira de Vídeo Popular, criada nas lutas sociais dos anos 1980, como “vertente audiovisual do comportamento coletivo de contestação da ordem social vigente” (Noventa, 2014, p. 69), colocou o audiovisual do MST em diálogo produtivo com outros 29 coletivos contra-hegemônicos e periféricos de produção e exibição de filmes, como Cine Favela, Coletivo Nossa Tela, Companhia Estudo de Cena, Favela Atitude, Festival Latino Americano da Classe Obrera (FELCO) e o Núcleo de Comunicação Alternativa, entre outros. Entre as ações do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, destacamos a criação de um circuito próprio de exibição do Vídeo Popular, que chegou a ser exibido em sinal aberto na Tevê dos Trabalhadores (TVT), a realização de quatro edições da Semana do Vídeo Popular no Cinema Olido, no centro de São Paulo, e em bairros periféricos, e a criação de uma revista própria.

Outra perspectiva produtiva em andamento é a da construção de redes e articulações, como a Rede Latinoamericana de Teatro e Vídeo Político Popular Nuestra América, que agrega, desde 2016, escolas de teatro político e vídeo popular, situadas em Buenos Aires, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Florianópolis. A rede tem como objetivo integrar e intercambiar experiências dos coletivos no âmbito da produção e circulação de seus trabalhos, envolvendo coletivos profissionais, grupos de pesquisa sediados em universidades públicas e movimentos sociais.

Esse processo de articulação se beneficia, em larga escala, do avanço em quantidade e qualidade das pesquisas sobre o teatro político e o vídeo popular, desenvolvidas por grupos nas universidades ou por militantes de

movimentos sociais, disponibilizando informações que desfazem preconceitos e erros de compreensão historicamente perpetuados, por décadas a fio. Citamos, como exemplo, os livros produzidos pelo Laboratório de Investigação Teatro e Sociedade (LITS), coordenado por Sérgio de Carvalho, da Universidade de São Paulo (USP) (Vianna Filho, 2016; Xavier, 2015), o livro *Agitprop: cultura política*, produzido a partir da demanda da militância do MST (Costa; Estevam; Villas Bôas, 2015), as produções do grupo Modos de Produção e Antagonismos Sociais e do Coletivo Terra em Cena da UnB¹⁰, e os livros elaborados pelos coletivos de teatro político de São Paulo, como *os Cadernos de Erros da Brava Companhia*, a *Revista Contrapelo*, da Cia. Kiwi, a *Vintém*, da Cia. do Latão, o caderno de *Ensaio do Teatro de Narradores*, a *Revista Metaxis*, do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, e o blog do Instituto Augusto Boal¹¹, dentre tantos outros.

Os desdobramentos das experiências aqui mencionadas e as crescentes articulações entre coletivos teatrais, movimentos sociais e universidades, bem como as interlocuções entre as linguagens teatral e audiovisual apontam, portanto, para um horizonte fecundo de potencialidades. Muito além de uma relação distante entre produtores artísticos e produtores da vida social, o que está em pauta é uma relação mediada pela socialização dos meios de produção que promove uma superação dialética capaz de recolocar os termos do debate sobre a correspondência entre tema e forma.

O MST, como sujeito coletivo de luta pela terra, buscou parcerias com Boal, Sérgio de Carvalho, a Estudo de Cena, e também foi procurado por esses artistas e coletivos. Essa procura recíproca é fruto da tentativa de superação das contradições de nosso tempo: se a terra pode ser de todos, a arte também é um elemento inerente à condição humana, e não apenas relegada aos que se especializaram no ofício.

Vale, nesse sentido, recuperar a avaliação de Brecht, que afirmava que a existência do teatro épico pressupunha “[...] além de determinados padrões técnicos, um poderoso movimento social que tenha interesse na livre manifestação de questões vitais com a finalidade de encontrar soluções e que possa defender este interesse contra todas as tendências contraditórias” (Brecht, 1967, p. 103).

Notas

- ¹ Cabe a ressalva, segundo Miguel Stédile, de que o combate ao latifúndio, articulado à luta anti-imperialista, já era ponto do programa da Aliança Nacional Libertadora (ANL), de 1935, elaborado pelo PCB e pelo tenentismo. Entretanto, a despeito da ênfase programática, o autor ressalta que “a ANL teve pouquíssima inserção em áreas rurais” (Stédile, 2008, p. 30).
- ² “As pessoas faziam parte do CPC porque eram artistas ou porque queriam fazer uma carreira artística, e entraram na aventura do CPC porque achavam ser possível ser artista e, ao mesmo tempo, fazer arte para o povo” (Martins, 1980, p. 81).
- ³ “[...] já no início dos anos 60 é nítida a ‘crise de público’ enfrentada por todas as companhias, sem nenhuma exceção. O lado mais comercial, desfrutável e fértil para o desenvolvimento do paternalismo estatal, sobretudo reivindicado, da ‘popularização do teatro’, aqui, chama-se, mais propriamente, necessidade de expandir o consumo ou, como se dizia, atingir novos públicos” (Costa, 1987, p. 39).
- ⁴ Vide os seguintes trabalhos acadêmicos e publicações: Silva (2004); Silva (2005); Mittelman (2006); Nóbrega (2006); Coletivo... (2007); Estevam (2007); Betti (2006); Villas Bôas (2001; 2007).
- ⁵ A região Nordeste não assumiu tarefa no Teatro Procissão porque naquela etapa de formação estava com pouca representação dos militantes enviados pelos estados.
- ⁶ Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/126898565/Teatro-e-transformacao-social-CTO-MST-Vol-2-pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2019.
- ⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCQeXmLjce9U7H6o8igBWetQ>>. Acesso em: 12 mar. 2019.
- ⁸ Posteriormente reorganizada apenas com militantes do MST como Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.
- ⁹ Disponível em: <<http://www.iteia.org.br/ponto-brasil-ensaio-sobre-a-crise-primeira-temporada>>. Acesso em: 13 mar. 2019.
- ¹⁰ Cadernos do Residência Agrária da UnB n. 2, Cultura, Arte e Comunicação e n. 4 - Teatro Político, formação e organização social. Disponíveis no blog:

<<https://www.matrizesprodutivasdavidanocampo.wordpress.com>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

¹¹ Disponível em: <<http://www.institutoaugustoboal.org>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Referências

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

BETTI, Maria Sílvia. **Vianinha**. São Paulo: Edusp, 1997.

BETTI, Maria Sílvia. A força da mobilização. **Reportagem**, Belo Horizonte, v. 80, p. 104-109, 2006.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BONASSA, Juliana. **Caminos y descaminhos en la construcción de una práxis cultural Emancipadora: un registro crítico del desarrollo del Colectivo Nacional de Cultura del Movimiento Sin Tierra de Brasil de 1996 – 2006**. 2011. Monografia (Graduação em Artes) – Facultad de Humanidades, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 2011.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRENNAND, Evelaine Martines. **‘Enquanto governa a maldade, a gente canta a liberdade’**: Coletivo de Cultura do MST: Caminhos para a criação de uma cultura contra-hegemônica. 2017. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe (TerritoriAL), Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, São Paulo, 2017.

BRIGADA Nacional de Teatro Patativa do Assaré; COLETIVO Nacional de Cultura do MST. **Teatro e Transformação Social: Teatro Épico**. v. 2. São Paulo: Cepatec, 2007. 2 v.

CALDART, Roseli Salete. **Sem terra com poesia: a arte de recriar história**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

COLETIVO de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina. **Agitação e propaganda no processo de transformação social**. São Paulo: Edição do autor, 2007.

COLETIVO de Cultura do MST. **Ensaaios sobre Arte e Cultura na Formação**. Rede Cultural da Terra – caderno das artes. São Paulo: Anca, 2005.

CORRÊA, Ana Laura et al. Estética e Educação do Campo: movimentos formativos na área de habilitação em Linguagens da LEdoC. In: MOLINA, Mônica Castagna; SÁ, Lais Mourão (Org.). **Licenciaturas em Educação do Campo: registros e reflexões a partir de experiências piloto**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. P. 179-210.

COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular**. 1987. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

ESTEVAM, Douglas. **Cultura, política e participação popular**. São Paulo: Livro Interativo da Teia; Editora Cultura em Ação, 2007.

ESTEVAM, Douglas. Notas sobre o processo de construção da Farsa da Justiça Burguesa pelo MST. In: COMPANHIA estudo de cena (Org.). **Teatro e memória em resistência**. São Paulo: Edições Capivara, 2018. P. 35-43.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (Org.). **História do Marxismo no Brasil: teorias, interpretações (Volume III)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. P. 336-371.

GOMES, Thalles et al. Audiovisual e transformação social – a experiência da Brigada de Audiovisual da Via Campesina. In: BASTOS, Manoel Dourado; GONÇALVES, Felipe Canova (Org.). **Comunicação e disputa da hegemonia: a indústria cultural e a reconfiguração do bloco histórico**. São Paulo: Outras Expressões, 2015. P. 181-196.

JACCOUD, Luciana de Barros. **Movimentos sociais e crise política em Pernambuco: 1955 a 1968**. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 1990.

MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC. **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós/CEAC, v. 1, n. 2, 1980.

MITTELMAN, Tania. **A arte no Coletivo de Cultura do MST (1996-2006)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

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

NÓBREGA, Márcia. **Peça pra falar, palco pra ocupar: encontros entre o MST e o teatro.** 2006. Monografia (Graduação em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2006.

NOVENTA, Diogo. Busca da identidade do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo como posicionamento político e conexão histórica. In: VICENTE, Wilq (Org.). **Quebrada?** Cinema, vídeo e lutas sociais. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2014. P. 57-79.

PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE.** São Paulo: Global, 1989.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política.** São Paulo: Paz e Terra, 2005. P. 7-58.

SENA, Custódia Selma. **Movimentos camponeses do Nordeste: uma interpretação.** 1985. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 1985.

SILVA, Lidiane Aparecida da. **Teatro no MST: a construção de um instrumento de formação e transformação.** 2005. Dissertação (Especialização em Educação e Desenvolvimento do Campo) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília; Instituto de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária, Brasília; São Paulo, 2005.

SILVA, Maria Aparecida da. **O papel do teatro na organização dos jovens do Assentamento Carlos Lamarca (SP).** 2004. Monografia (Conclusão de curso de ensino médio com especialização em comunicação popular) – Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária (Iterra); Instituto de Educação Josué de Castro (IEJC), Veranópolis, 2004.

SOUZA, Francisco de Assis Lemos de. **Nordeste – o Vietnã que não houve: ligas camponesas e o golpe de 64.** João Pessoa: Edições Linha d'Água, 2008.

STÉDILE, Miguel Enrique Almeida. **A Aliança Nacional Libertadora em Porto Alegre – 1935.** 2008. Monografia (Graduação em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC: a mais valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado.** São Paulo: Expressão Popular, 2016.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. O Teatro do Oprimido no Acampamento Nacional Eldorado dos Carajás. **Metaxis**, Rio de Janeiro, n. 2, 2001.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Conexões em cena: a luta pela terra em dois momentos do teatro brasileiro. **Revista Eletrônica Contracultura**, n. 1, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.reformaagrariaemdados.org.br/sites/default/files/Conexoes%20em%20cena%20-%20a%20luta%20pela%20terra%20em%20dois%20momentos%20do%20teatro%20brasileiro.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965**: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) –Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 57, p. 277-298, dez. 2013.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Desafios do Teatro Político Contemporâneo. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, p. 197-226, abr. 2014.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; CAMPOS, Sheila; PINTO, Viviane. Terra em Cena e na Tela. **Revista Arte ConTexto**, Porto Alegre, v. 4, n. 12, mar. 2017. Disponível em: <http://artcontexto.com.br/artigo-edicao12_rafael-sheila-viviane.html>. Acesso em: 12 mar. 2019.

XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

Rafael Litvin Villas Bôas é professor de teatro na licenciatura em Educação do Campo, campus de Planaltina da Universidade de Brasília (UnB). Pós-Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) (2017), Doutor em Literatura (2009), Mestre em Comunicação (2004) pela UnB. Coordena o grupo de pesquisa Terra em Cena - UnB.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1814-710X>

E-mail: rafaellvboas@gmail.com

Felipe Canova é professor de audiovisual e artes visuais no campus de Planaltina da Universidade de Brasília (UnB), Licenciatura em Educação do Campo. Doutor e mestre em Comunicação pela UnB. Integra o grupo de pesquisa Terra em Cena - UnB.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0752-5275>

E-mail: canovagoncalves@gmail.com



Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 15 de março de 2019

Aceito em 25 de julho de 2019

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.