UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

FACULDADE DE PLANALTINA

LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO

RAIANE GONÇALVES DOS SANTOS COELHO

TEATRO POLÍTICO COMO LUTA EMANCIPATÓRIA DAS COMUNIDADES TRADICIONAIS

Planaltina –DF
2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

FACULDADE DE PLANALTINA

LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO

RAIANE GONÇALVES DOS SANTOS COELHO

TEATRO POLÍTICO COMO LUTA EMANCIPATÓRIA DAS COMUNIDADES TRADICIONAIS

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação do Campo, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Educação do Campo – área de linguagem, sob a orientação do Professor Dr. Rafael Litvin Villas Bôas.

Planaltina – DF
2019

RAIANE GONÇALVES DOS SANTOS COELHO

TEATRO POLÍTICO COMO LUTA EMANCIPATÓRIA DAS COMUNIDADES TRADICIONAIS

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação do Campo, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Educação do Campo – área de linguagem, sob a orientação do Professor Dr. Rafael Litvin Villas Bôas.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas
(Orientador – Universidade de Brasília-UnB)

_____

Prof. Dr. Felipe Canova
Examinador – Membro da FUP/UnB

_____

Profª. Drª CamilaDutervil
Examinadora – Membra daUnB

Dedico este trabalho a toda a minha família, amigos, professores, e a todos que respeitam e apoiam a causa dos estudantes e aos povos do campo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por tudo quanto fez em meu favor ao longo da realização desse curso de LEdoC.

Agradeço ao meu filho, Murilo Rangel, e ao meu esposo, Marino Henrique, pela compreensão e colaboração neste estudo.

Agradeço a todos os meus colegas da turma 08, GangaZumba, de modo especial meus amigos, Adailton Júnior, Ana Cláudia, Lucas Brandão e Geovan Moreira.

Agradeço à minha querida mãe Diomar, ao meu padrasto Erci, a todos os meus irmãos e familiares que contribuíram para os meus estudos e a família do meu esposo pela compreensão.

Agradeço as minhas colegas da turma: Maria Carolina de Jesus, Athaysa, Gláucia Lorena e Lizandra pela parceria.

Agradeço ao professor Felipe e a professora Camila pela a boa vontade de fazerem parte da minha banca.

Agradeço aos meus professores da LEdoC, em especial ao orientador desse estudo, o professor Rafael Litvin Villas Bôas.

Agradeço à Universidade de Brasília pela riquíssima e proveitosa oportunidade de realizar esse curso.

Ninguém ignora tudo, ninguém sabe tudo. Por isso aprendemos sempre.

Paulo Freire

RESUMO

O presente estudo objetivainvestigar como os jovens das comunidades quilombolas, que são professores egressos ou estudantes da LEdoC se identificam com o teatro e de que forma eles assumem o papel de protagonistas de sua história e de sua identidade no meio social. Com a finalidade de chegar a este propósito trabalhamos com a metodologia da pesquisa bibliográfica e da pesquisa de campo, a partir da aplicação das técnicas de entrevista e a observação participante com 10 integrantes dos grupos teatrais Arte Kalunga Matec e VSLT. A partir do estudo identifica-se a relevância dos trabalhos de tais grupos para o desenvolvimento do Teatro Político, bem como nota-se a evolução na recepção dos assuntos que eles abordam em diferentes espaços de interação social, inclusive no ambiente escolar. No entanto, apesar desse instrumento estar a ganhar representatividade na construção e afirmação do povo quilombola Kalunga e consequentemente dos povos do campo, ainda nota-se a necessidade de que este movimento teatral seja cada vez mais valorizado dentro das políticas educacionais que se pautam na emancipação e na transformação da realidade dos sujeitos, tendo em vista a geração de melhoria e desenvolvimento social, cultural e econômico das comunidades menos favorecidas.

Palavras–chaves: Teatro Político; Classe Trabalhadora; LEdoC; Pedagogia do Oprimido.

ABSTRACT

The present study aims to investigate how young people from quilombola communities, who are LEdoC graduates or students identify with the theater and how they assume the role of protagonists of their history and their identity in the social environment. In order to reach this goal, we worked with the methodology of bibliographical research and field research, applying the techniques of interview, participant observation and non-participant observation with 10 members of the theatrical groups Arte Kalunga Matec and VSLT. The study identifies the relevance of the work of such groups for the development of the Political Theater, as well as note the evolution in the reception of the subjects they address in different spaces of social interaction, including in the school environment. However, although this instrument is gaining representativeness in the construction and affirmation of the quilombola people Kalunga and consequently of the peoples of the countryside, still it is noticed the necessity that this theater movement is increasingly valued within the educational policies that are based on the emancipation and in the transformation of the reality of the subjects, in view of the generation of improvement and social, cultural and economic development of the less favored communities.

Key-words: *Political Theater; Working class; LEdoC; Pedagogy of the Oppressed.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Apresentação teatral do Grupo Arte Kalunga MATEC. “Vida de escravo: a luta de nossos antepassados em busca de liberdade” 47

Figura 2: Foto da Praça Diogo Teles Cavalcante 51

Figura 3: Apresentação teatral do Grupo VSLT . “Se há tantas riquezas, por que somos pobres?” 52

Figura 4: Apresentação teatral do Grupo VSLT . “Se há tantas riquezas, por que somos pobres?”. Cavalcante-GO, setembro de 2018. 53

Figura 5: Apresentação teatral do Grupo VSLT no Seminário dos 10 anos da LEdoC. Peça: “Se há tantas riquezas, por que somos pobres?” 64

Figura 6: diálogo com o público do Grupo VSLT no Seminário dos 10 anos da LEdoC. Peça: “Se há tantas riquezas, por que somos pobres?” 64

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ART. Artigo

AK MATEC Arte Kalunga Matec

CTO Centro de Teatro do Oprimido

CEPATEC Centro de Formação e Pesquisa Contestado

CPT Construção Pastoral da Terra

DF Distrito Federal

EA Educação Básica

EF Ensino Fundamental

EM Ensino Médio

IF Instituto Federal

LDB Lei de Diretrizes e Bases da Educação

LDBEN Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional

LEdoC Licenciatura em Educação do Campo

PCNa Parâmetros Curriculares Nacionais – Artes

PJ Pastoral da Juventude

UFG Universidade Federal de Goiás

UFT Universidade Federal de Tocantins

UnB Universidade de Brasília

VSLT Vozes do Sertão Lutando por Libertação

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **12**

CAPITULO I – PRINCIPAIS ASPECTOS DO TEATRO POLÍTICO **19**

1.1 O Teatro Político como método de formação e organização da classe trabalhadora **19**

1.2 Uma Experiência de Teatro Popular no Peru **24**

1.3 Teatro Político como ferramenta de questionamento ou de problematização da indústria cultural **28**

CAPÍTULO II - O ENSINO DE TEATRO POLÍTICO NO ÂMBITO ESCOLAR E NA EDUCAÇÃO DO CAMPO NO BRASIL **33**

2.1 A forma como o Teatro é tradicionalmente ensinado na escola **33**

2.2 A importância do Teatro Político na educação do campo e na afirmação do povo quilombola **39**

CAPÍTULO III - O TRABALHO COM O TEATRO POR PROFESSORES EGRESSOS DA LEDOC E ESTUDANTES QUILOMBOLAS DAS TURMAS EM ANDAMENTO DO CURSO: ANÁLISE DA ATUAÇÃO DESSES NOS GRUPOSTEATRAIS VSLT E AK MATEC **45**

3.1 Identificaçãoda relação dos investigados com o a linguagem teatral **45**

3.2 Identificação do Teatro Político nas apresentações teatrais dos investigados **51**

3.3 Percepção dos participantes dos grupos teatrais sobre a contribuição do Teatro para emancipação do sujeito do campo **54**

3.4 Desafios e sugestões quanto à prática do trabalho com teatro **59**

3.5 Formas de envolvimento do trabalho com a linguagem teatral na escola **61**

CONCLUSÃO **66**

REFERÊNCIAS **69**

APÊNDICES **74**

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA **74**

APÊNDICE B – ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO **75**

ANEXOS **77**

ANEXO I –ANEXO I - PEÇA do Grupo teatral VSLT: "SE HÁ TANTAS RIQUEZAS POR QUE SOMOS POBRES?" **77**

ANEXO II –PEÇA SCOTTBORO **81**

INTRODUÇÃO

O presente estudo aborda o tema do Teatro Político como luta emancipatória das comunidades tradicionais, a partir da análise das experiências presentes nas comunidades Quilombolas Kalungas com a linguagem teatral, alicerçado nas análises teóricas de Boal (1975) e Desgranges (2003), Costa (2016), Rabêllo (2011) e Villas Bôas (2009) como principais autores. Com isso pretende-se trabalhar o teatro como uma arma de luta e emancipação dos sujeitos do campo.

A partir dessas análises pretendemos pensar o TeatroPolítico como meio de formação social dos jovens do campo, para que eles possam protagonizar a sua história e estar preparados para recusar qualquer forma de dominação. Pois acredita-se que o trabalho com essa linguagem e método, juntamente com outras linguagens artísticas e metodologias pode ajudar os jovens a serem protagonistas da sua própria história, podendo assim mudar a realidade do meio em que vivem.

O Teatro Político surgiu no Brasil devido à necessidade que as pessoas sentiam em ter uma forma de se expressar e uma ferramenta que fizesse com que elas conseguissem fugir de qualquer forma de alienação, que tivessem voz em meio a uma sociedade tão injusta devido à divisão de classe, como afirma Rocha (2014, p. 16):

> A trajetória do trabalho teatral no Brasil liga-se à história política do país marcada por iniciativas de instituições e movimentos, bem como ações realizadas a partir de articulações entre intelectuais, artistas, ativistas políticos e pessoas provenientes de horizontes sociais que assumiram o Teatro Político como um instrumento formativo e organizativo a serviço da militância.

Portanto, a tradição do Teatro Político é diferente do percurso da linguagem teatral como espetáculo e como mercadoria. No início do século XX, por exemplo, os imigrantes trabalhavam com o Teatro em suas associações recreativas, momento em que a linguagem teatral cumpria diversas funções: agregação dos trabalhadores estrangeiros, divertimento, formação política, etc. (ROCHA, 2014).

De outra sorte, por este processo teatral ocorre o chamado processo ou trajetória de desalienação, em que o sujeito torna-se capaz de agir e de refletir sobre os acontecimentos do mundo, ao mesmo tempo em que reconquista a liberdade e a sua condição de sujeito histórico na realidade social em que vive (MEDEIROS, 2017).

Partindo de preceitos de Freire (1987) temos que o Teatropode representar uma arma de defesa contra os opressores, pois nele as pessoas conseguem sair daquela posição de neutralidade frente aos problemas sociais,posição essa que édeterminada pela divisão de classe e expor as suas ideias e indignações, com isso elas conseguem analisar criticamente as condições pelas quais são expostas e passam a criar meios para se libertarem da opressão e da aceitação das coisas como elas são.

Desse modo elas passam a agir de forma dialética buscando entender o porquê de serem como são e começam a pensar em ferramentas de luta para mudar a realidade, pois o Teatro ajuda as pessoas a serem intelectuais orgânicos da sua classe (BOAL, 1975).

A partir dos trabalhos de Boal (1975) e de Desgranges (2003),pretende-se estudar a origem e a finalidade do Teatro, tomando por base não somente esses autores, mas buscando outros que também trabalharam sobre esse mesmo tema, para buscar a real finalidade do Teatro Político na emancipação da comunidade, tendo como experiências de estudo os grupos de Teatro existente como Vozes do Sertão Lutando por Transformação (VSLT)o Arte Kalunga Matec, dentre outros. Sendo que o VSLT é um grupo de teatro vinculado ao coletivo Terra em Cena.

O VSLT é composto por jovens estudantes da turma 8 Ganga Zumba da LEdoC e por jovens da própria comunidade de Cavalcante que se interessaram e aderiram ao grupo. Considerando-se que ogrupo existe desde 2013, e até então ele era composto por jovens estudantes da comunidade, no entanto, nos últimos dois anos ele ganhou força, pela participação do coletivo Terra em Cena e mais participantes do Curso de LEdoC e de mais estudantes da comunidade, grupo ao qual eu faço parte há pouco mais de dois anos.

O grupo Arte Kalunga Matec surge em2008, e aproximadamente em 2010 ele foi vinculado ao coletivo Terra em Cena. Este grupo é composto por jovens e adultos da comunidade Engenho II e por estudantes da LEdoC, uma das egressas do curso(LEdoC), Núria Renata, foi uma das pioneiras na formação do grupo.

Com o Teatro Político, que segundo Villas Bôas (2009) é o Teatro que busca trabalhar as questões sociais presentes na classe trabalhadora, dando autonomia para a mesma se emancipar, busca-se com esse estudo averiguar estratégias para trabalhar a potencialização dos jovens do campo, a fim de que eles possam ser protagonistas de ações sociais voltadas à realidade dos menos favorecidos.

A partir das estratégias de observação e de entrevista com membros desses grupos pretende-se ouvir a voz dos oprimidos que são silenciados na sua identidade e experiência. Como observa Santos (2006), a principal característica desses grupos é a união das forças, buscando-se trazer os aspectos culturais das comunidades para a construção de processos formativos.

O Teatro Político como luta emancipatória das comunidades tradicionais e rurais tem como objetivo transformar o indivíduo em ser crítico, capaz de ser protagonista da sua própria história, trazendo para o Teatro problemáticas encontradas no seu meio, para que sejam analisadas de forma crítica, de modo que todos sejam capazes de atuar, pois no Teatro Político não se leva em consideração que as pessoas tenham talento (HANSTED, 2013).

O Teatro do Oprimido de Augusto Boal, que termina sendo uma forma de manifestação das expressões condizentes com a natureza do Teatro Político, teve como objetivo central ser uma das principais ferramentas de transformação do espectador, contrariando a natureza passiva desse sujeito, o qual fica apto a transformar a própria ação através da experiência teatral que obtém (ROCHA *et al*, 2015).

Assim, como observa Rocha *et al*(2015), oTeatro Político sendo trabalhado de uma forma contínua pode ajudar a dar autonomiano processo de ressignificação da produção teatral, de acordo as necessidade e os interesses estabelecidos. Por outro lado, isso colabora para o fortalecimentoda união da comunidade, para que seus integrantes possam resgatar suas origens dando um sentido de pertencimento no território que é seu por direito (ROCHA *et al*, 2015), que não vem apenas sendo retirado pelo poder alienador da mídia, mas também pela grande expansão do agronegócio e das mineradoras.

As pessoas da comunidade vivem muitas vezes em condições de alienação e não se dão conta, diante disso, como fomenta Costa (2016) o Teatro Político ajuda na conscientização das mesmas, mostrando maneiras de libertação da opressão de uma forma pacífica e organizada e dessa maneira elas podem criar estratégias de atuação e intervenção em sua realidade, de forma a trazer benefícios em prol de todos.

Tomando por base Oliveira (2013), consideramos que para dar início aos trabalhos teatrais na perspectiva política e formativa, a escola é uma boa alternativa, pois é um local que concentra boa parte dos integrantes das comunidades e grupos sociais, fazendo com que os jovens sejam atuantes não só nas datas comemorativas. Mas também se obtém que dentro de suas comunidades esses sujeitos podem participar

com intervenções nos espaços de debate coletivo e dentro de suas casas ao presenciar algumas atitudes opressoras.

Esta pesquisa tem como foco a questão: de que forma o Teatro Político tem sido utilizado como uma ferramenta de libertação das classes dominadas?

Com o ideal de perceber o processo de desnaturalização das condições de alienação e dominação do homem do campo, tem-se como premissas o entendimento de que especialmente a partir da formação em LEdoC jovens quilombolas do município de Cavalcante-GO têm conseguido seposicionar frente aos sistemas de dominação a partir de manifestações teatrais de viés político e social.

Temos como objetivo Geral:

- Investigar como os jovens das comunidades quilombolas, que são professores ou estudantes da LEdoC,podem se identificar com o Teatro e assumir o papel de protagonista da sua história e da sua identidade no meio social.

Como objetivos específicos buscamos:

- Identificar como o Teatro Político faz parte das apresentações teatrais desses sujeitos;

- Obter a percepção dos participantes dos grupos teatrais sobre a contribuição do Teatro para emancipação do sujeito do campo;

- Levantar os desafios e sugestões relacionadas à prática de Teatropelos grupos de Teatro locais;

- Entender como os grupos conseguem envolver a escola em suas manifestações teatrais;

Para tanto, trabalhamosinicialmente com a metodologia da pesquisa bibliográfica tendo diversos autores que trabalham assuntos como Teatro Político, questão agrária, Teatro do oprimido e outros assuntos pertinentes, em que se pode destacar autores como Rocha *et al* (2015), Villas Bôas (2009), Zambelli (2017),

Marques (2012), Boal (1975), Boal (1981), Costa (2012), etc. Em segundo momento trabalhamos com a metodologia da pesquisa de campo, fazendo-se a investigação a partir do uso de instrumentos como: entrevista, observação participante junto a 10 estudantes e professores de origem quilombola formados em LEdoC e que participam de dois grupos teatrais locais.Compreendendo-se a diversidade de tipos de pesquisa existentes e que podem servir para o processo de coleta e análise de dados dentro da questão do Teatro Político, nesse estudo trabalhamos quanto aos procedimentos com a pesquisa bibliográfica e com a pesquisa de campo.

Em termos teóricos temos a partir de Gil (2010) que a pesquisa bibliográfica se estabelece mediante o uso de outras fontes que já abordaram o assunto que estamos trabalhando num campo metodológico, para tanto, essa caracteriza-se pelo uso de livros, revistas ou periódicos, artigos científicos, e entre outros veículos.

Quanto à pesquisa de campo, essa é apontada por Gonsalves (2001, p. 67) *apud* Piana (2009, p.169):

> A pesquisa de campo é o tipo de pesquisa que pretende buscar a informação diretamente com a população pesquisada. Ela exige do pesquisador um encontro mais direto. Nesse caso, o pesquisador precisa ir ao espaço onde o fenômeno ocorre, ou ocorreu e reunir um conjunto de informações a serem documentadas [...].

Enfim, com a aplicação desse tipo de pesquisa é possível obter maior conhecimento e envolvimento no assunto e nas vivências que são construídas a partir do Teatro na vida dos sujeitos desse estudo.

O presente estudo tem como público alvo os professores egressos de LEdoC e alunos matriculados nesse curso que são integrantes dos grupos teatrais VSLT e Arte Kalunga Matec.

Como destaca Gil (2010), durante a pesquisa é possível trabalhar a partir da seleção de uma amostra, que representa uma parte menor dentro de uma população, que é inviável de ser trabalhada em sua totalidade.

Portanto, foi isso que ocorreu nesse estudo, como o público integral dos grupos teatrais em questão totaliza 50 participantes, optamos por trabalhar com 05integrantes de um dos grupos e 05 integrantes de outro grupo, totalizando-se 10 participantes no que toca ao trabalho com entrevista. Enquanto no campo da observação foi possível ter um olhar mais amplo dos trabalhos construídos pelos participantes do grupo VSLT, o qual foi avaliado em sua apresentação teatral em setembro de 2018.

Quanto aos instrumentos empregados no processo de coleta de dados, utilizamos o roteiro de entrevista semiestruturado para dar sustentação ao processo de pesquisa de campo e o roteiro de observação para se identificar.

É importante o entendimento de que o a entrevista semiestruturada, conforme Gerhardt e Silveira (2009) relaciona-se com um trabalho de coleta de informações a partir da aplicação de um roteiro com questões que abrem a oportunidade para que o entrevistado sinta-se livre para expressar sua opinião e possa contribuir de forma espontânea com o objeto da pesquisa, sendo o que pretendemos com essa pesquisa relacionada a Teatro Político.

Em relação ao trabalho com a observação, temos a partir de Creswell (2010) que essa acontece de forma não participante, quando o pesquisador não exerce interferência no grupo pesquisado e aobservação participante quando é possível ocorrer tal processode interação e maior interação com o público e situação investigada. No presente trabalho procuramos atuar com atécnicada observação participante, por entender que em se tratando da perspectiva do Teatro Político, essa forma de atuação não pode ser descartada.

Já no campo dos procedimentos adotados para se chegar aos propósitos desse estudo, buscamos obter a autorização com antecedência dos grupos teatrais em estudo para enfim realizar a pesquisa.

Durante a pesquisa trabalhamos da seguinte maneira:

*Aplicamoso roteiro de entrevista junto ao público alvo: 05 participantes do grupo de Teatro VSLT e 05 participantes do grupo de Teatro Arte Kalunga Matec, assim utilizando a entrevista como meio de abordagem desses sujeitos quanto à temática.

*Realizamos a observação participante quando juntamente com o grupo VSLT apresentamos uma peça teatral em evento no município, fazendo-se posteriormente as anotações das evidências no roteiro preparado para tal. Ao realizarmos a apresentação conjunta com os integrantes do grupo teatral, compreendemosee a partir disso a essência que envolve a dinâmica da linguagem e da encenação que conduzem a reflexões importantes do mundo, do contexto quilombola e da localidade**.** Na ocasião fizemos o registro fotográfico dos principais acontecimentos e que ajudaram a expressar a integração dos participantes com o tema.

Os dados coletados foram registrados, e em seguida passaram por um processo de tratamento, para o qual seguiu-se preceitos de Gerhardt e Silveira (2009), a saber, a

tabulação dos dados, a análise de conteúdo e a discussão com os autores que refletem em seus estudos sobre essa relevante temática.

O presente trabalho está dividido em três capítulos, sendo os dois primeiros de referencial teórico (fruto da pesquisa bibliográfica sobre o assunto), e o terceiro trata dos resultados e discussão dos dados obtidos durante o processo de pesquisa de campo, tendo-se posteriormente as considerações finais, a relação das referências empregadas, e os apêndices (A e B) com os materiais produzidos e utilizados, bem como os anexos empregados (I, II e III).

Enfim, procuramos elencar a partir dos resultados obtidos que além do Teatro Político ser um processo formativo, ele é também uma opção de lazer para os jovens, já que as comunidades quilombolas de municípios de pequeno porte, como é o caso das inseridas no município de Cavalcante-GO não oferecem oportunidades representativas no campo da interatividade a este público.

CAPITULO I - PRINCIPAIS ASPECTOS DO TEATRO POLÍTICO

1.1 O Teatro Político como método de formação e organização da classe trabalhadora

Durante a primeira metade do século XX, à margem do Teatro comercial, muitas peças foram escritas e representadas por operários sapateiros, alfaiates, vidraceiros, entre outros que faziam parte de associações e grupos filodramáticos em várias cidades brasileiras (RABÊLLO, 2011).

Essas atividades voltadas para uma plateia formada quase que exclusivamente por trabalhadores. Esse era o Teatro anarquista, muito mal visto por causa da falta de compreensão e pela a má reputação, pois para muitos o anarquismo era sinônimo de libertação (ESTEVAM, COSTA e VILLAS BÔAS, 2015).

Entende-se que oTeatro anarquista mesmo sofrendo preconceito, teve um significado muito grande, pois foi usado como ferramenta de luta pelos trabalhadores da época, para mudarem a sua condição social e se libertarem de opressão. Nessa época, vários italianos mudaram para São Paulo trazendo a sua cultura e ideologias além dos seus ofícios e mão de obra, trazendo com eles, então, a ideia de união para terem força na luta em prol dos seus direitos (ZAMBELLI, 2017).

A situação gerou conflitos entre a classe operária e detentores dos meios de produção. Os capitalistas utilizavam em seu favor os meios de comunicações da época, tinham como aliados o cinema e aos operários que restaram no Teatro, dentre outras atividades tal qual veremos no trecho a seguir.

> A situação gerou conflitos, evidentemente. Dentre esses conflitos, o maior deles talvez tenha sido o ideológico, travado através de meios de comunicação da época. Os capitalistas, detentores do capital, utilizaram-se do cinema, europeu e norte-americano, enquanto armas para a batalha. Aos anarquistas restou o Teatro. É verdade que não apenas ele. Em sua luta, esses imigrantes criaram escolas, como meio de formação intelectual independente do operário visando a contestação do sistema, além de centros de cultura, círculos de palestras, greves e atividades de formação diversas. Foi depois da dura repressão de 1917 que o Teatro passou a ser a atividade principal de resistência dos anarquistas. (ZAMBELI, 2017, p. 25).

E ainda, segundo Zambelli (2017) os primeiros registros das peças anarquistas no Brasil foram em 1902.Os espetáculos eram apresentados nos idiomas originais, italiano e espanhol na grande maioria. Só em 1914 surgiram as primeiras peças traduzidas para o português, isso na primeira Guerra Mundial, durante a estagnação da cultura europeia.

De acordo com Rocha (2014), o Teatro no Brasil deu sequência com os movimentos sociais ligados a política no país. Os representantes dos movimentos juntamente com intelectuais e artistas da época aderiram ao Teatro Político como uma forma organizativa e produtiva para militarem em prol dos seus ideais, assim ele desempenhou um papel de caráter social e a partir daí ele passou por muitas transformações.

No Brasil, em torno de 1930, o Teatro que predominava era o Teatro moderno, que tinha como característica abordar temas a partir de singularidades, representando problemas particulares e muitas vezes irrelevantes para a sociedade, ou seja, não procurava a verossimilhança com contexto histórico pela qual o país estava passando. Como enfatiza Boal (1975, p. 9):

> [...] O Teatro que existia na época imediatamente anterior ao advento do T.B.C. (Teatro Brasileiro de Comédia) podia ser sumariamente classificado como chanchada ou melodrama, tendo duas serventias: fazer dinheiro ou publicidade pessoal de algum artista-empresário. A sociologia da época, para citar um exemplo, era o que o Guerreiro Ramos chamou de “sociologia em lata”. O cinema era o que ainda é hoje. Tudo vinha de fora. Importávamos geladeira, ciência e arte. Por que não havíamos de importar Teatro? O *Jeep Willys*, montado no Brasil, importava, até há alguns anos, mais de 90% do seu peso. Hoje, a porcentagem não chega a 5%, como informa *O Seminário.* Os lucros continuam a ser importados, mas disso o mesmo jornal se encarrega de noticiar e combater. Aliás, o dinheiro parece que continua sendo o nosso principal produto de exportação. Esse preço pagou pelo nosso subdesenvolvimento. E o subdesenvolvimento econômico gera o cultural.

Segundo Rocha (2014) o Teatro brasileiro se desenvolveu no Rio de Janeiro e em São Paulo, com o crescimento dessas capitais, a elite intelectual e jovens queriam criar um grupo teatralcom nível estético equivalente ao padrão teatral europeu, com issoacabaram criando o Teatro que adotou as ideias europeias, o que fez com que a sociedade que já era alienada se tornasse alienada também no Teatro, assim se deu a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

> O desenvolvimento industrial brasileiro, concentrado no o eixo Rio/São Paulo, fez com que a cidade de São Paulo crescesse rapidamente. A elite financeira aliada aos intelectuais e jovens desejavam criar no Brasil um Teatro em que tudo fosse igual aos padrões estéticos das grandes cidades cosmopolitas. Assim a sociedade já alienada torna o nosso Teatro alienado ao padrão europeu, inaugurado pelo Teatro Brasileiro de Comédia - TBC. (ROCHA, 2014, p.17).

O TBC embora tenha sido criado por uma visão muito alienada, contribuiu para um grande salto para o Teatro brasileiro se tornar socialmente crítico, pois as pessoas que vinham assistir as peças começaram a questionar essas questões europeias que defendia os ideais da burguesia, por um Teatro mais legítimo que representasse a sociedade brasileira e suas demandas.

A peça “Eles Não Usam Black-tie” de 1958,espetáculo que se inicia em fase nacionalista do Teatro de Arena foi lançada com o autor *Gianfrancesco Guarnieri*, que estimulou vários outros escritores dramáticos brasileiros (COSTA, 2012).

> O Arena tinha acabado de sair de uma crise avaliada como terminal e, diante daquele contexto, levou a produção de *Eles não usam Black tie*. Para a surpresa geral, com essa montagem o grupo conseguiu fazer o Teatro ressuscitar, atraindo um público novo constituído pelos estudantes da Faculdade de Filosofia, que ficava ali perto e por jovens trabalhadores como bancários, comerciários e outros. Com o sucesso da peça, o Teatro de Arena virou um centro de debates sobre a realidade brasileira”. (COSTA, 2012, p.116).

Em 1957, José Renato resolve assumir a produção de “O cruzeiro lá no alto” texto de Guarnieri, que seria feita como último trabalho do grupo que passava por grandes dificuldades financeiras. Rebatizada, por José Renato, como “Eles não usam *Black-tie*”, sendo uma provocação ao TBC e aos seus telespectadores. A peça tratava-se de uma greve operária. Colocando em cena questões da classe trabalhadora que moravam em favelas, trazendo à tona os seus problemas sociais (COSTA, 2012).

O texto aborda um momento específico que se constitui em um recorte dramático, o jovem operário Tião fura o movimento grevista, teme perder o emprego, pois passa por dificuldades por ter engravidado a namorada, enfrenta o próprio pai, líder grevista, mas também a própria namorada que o impele a frente grevista e o abandona. A peça era simples, direta e eficiente. Essa peça foi a primeira de muitas, que colocaram o Teatro de Arena como conjunto de maior representatividade em São Paulo, até metade da década de 1960.]

Animados pelo sucesso, o Arena investe forças na criação de outros textos nacionais, instituindo o Seminário de Dramaturgia, de onde sairão os textos para as montagens seguintes, que respondiam a necessidade do público de ver nos palcos a realidade nacional (ITAÚ CULTURAL, 2018).

Com uma plateia popular surgiu a demanda de um Teatro que também fosse popular e que buscasse entender aquelas pessoas que não estavam se importando com os padrões estéticos da burguesia, essa plateia queria que representassem a suas próprias demandas, indo contra esses padrões essa plateia pretendia mudar não só dramaturgia, mas também a forma de Teatro que vinha sendo apresentado (COSTA, 2012).

Com o desenvolver das atividades teatrais, o Teatro foi crescendo em grande velocidade com intuito da valorização artística, ele tinha a finalidade de mera comunicação e mercadoria que disputava o público, mas com o passar dos tempos a forma dramática de apresentar o Teatro já não satisfazia mais os seus espectadores, então ele passou a abordar, progressivamente, questões sociais (BRECHT, 1988).

De acordo com o que consideram Rocha*et al*(2015) Bertolt Brecht estruturou o Teatro Épico como estratégia para buscar uma forma de representar as questões contemporâneas que superasse a representação dramática, buscando estudar as questões sociais e fazer apontamentos para a definição e estudo sobre o que atrapalhava a revolução.

> Na Alemanha, Bertolt Brecht sistematizou o TeatroÉpico enquanto método. Ao buscar uma resposta para a questão de como o Teatro poderia representar o mundo contemporâneo, o dramaturgo propôs uma forma teatral que superasse as limitações da ilusão dramática, preocupando-se em tornar o Teatro um instituto didático, um instrumento fundamental para a compreensão dos problemas sociais. O assunto das peças didáticas de Brecht não era propriamente o ensino de como se deveria fazer a revolução, mas, sim, a explicitação do que bloqueava a revolução. (ROCHA*et al*, 2015, p. 25).

Conforme Rocha*et al* (2015) oTeatro do Oprimido surgiu no final da década de 1960, e tinha como principal característica o desempenho político e lutava contra a ditadura militar. Augusto Boal usou o Teatro e sua representatividade para democratizar as demandas do povo, por causa disso Boal foi preso e exilado e durante o seu exílio ele pode desenvolver sua técnica de trabalho em outros países:

> O Teatro do Oprimido surge em fins da década de 1960, no horizonte do engajamento político da esquerda que lutava contra a ditadura militar. Augusto Boal era diretor do grupo Arena e desenvolvia pesquisas explorando os limites da linguagem teatral e as formas de democratizá-la, colocando a serviço do povo. Em 1971, Boal foi preso, torturado e exilado. Durante seu exílio ele teve a oportunidade de desenvolver técnica trabalhando em países da América do Sul e, posteriormente, na Europa. (*Opcit*, p. 28).

Enfim, a partir disso evidencia-se que os movimentos em busca da ascensão do Teatro político ainda no século passado tiveram importante contribuição para o desenvolvimento e fortalecimento em longo prazo do fenômeno da democracia e da afirmação das classes populares.

Na análise da trajetória do Teatro Político, tem-se a evidência de assuntos que foram e podem continuar a ser objetos de sua manifestação e crítica. Esse é o caso da obra do livro de autoria de Graciliano Ramos, São Bernardo, inicialmente no que tange ao papel de Paulo Honório (TAKEDA, CARELLI, 2014), que na literatura em questão é visto como um opressor e oprimido ao mesmo tempo, e demonstra ter um comportamento contraditório ao longo da história de defesa da propriedade, da conquista financeira e da ascensão de classe social, bem como da dificuldade que esse tinha em sentir-se parte do chamado grupo de elite na sociedade.

Por outro lado, ao ser representado no filme de produção de Leon Hirszman, esse personagem é mais evidenciado como um opressor tanto em relações aos seus trabalhadores quanto em relação à professora Madalena, sua esposa, a qual opta pelo suicídio tendo em vista a vida de desgosto e conflitos junto ao marido (TAKEDA, CARELLI, 2014).

Desse romance, muitos temas erigem-se, por exemplo, as causas de um suicídio, os conflitos e os receios de Paulo Honório que oras o oprimiam e oras o faziam oprimir aos seus trabalhadores, enfim, será que isso não tinha relação com a sua trajetória de luta até alcançar a ascensão de classe num cenário capitalista e repressivo? E em tudo isso, têm-se, ainda, os dilemas desse processo de mobilidade de classe social, bem como a impossibilidade de se viver o amor entre os personagens Paulo Honório e Madalena, fato que acaba tendo como causa a disparidade ideológica e cultural entre o casal.

Essa narrativa é digna de análise e emprego em peças caracterizadas pelo Teatro Político, e pode ser uma crítica social à realidade vivida por muitos indivíduos que vivenciaram o mesmo processo de ascensão social de Paulo Honório, de modo a confrontar os sentimentos de inferioridade e o perfil de domínio presente nos detentores dos meios de produção, que nem mesmo conseguem interagir em seu meio social.

1.2 Uma Experiência de Teatro Popular no Peru

As experiências de Teatro que Augusto Boal desenvolveu no Peru, são muito interessantes, inclusive no projeto ALFIN, no qual ele estava inserido, sevalorizava a linguagem, dizia que cada uma delas eram insubstituíveis. O projeto previa a alfabetização dos adultos na língua materna e castelhana, além de outras linguagens artísticas, como, fotografia, jornal e o Teatro, para depois elas serem usadas para conscientização e a transformação social:

> Em 1973, O Governo Revolucionário Peruano iniciou um plano nacional de alfabetização integral, com o objetivo de erradicar o analfabetismo, em um prazo aproximado de 4 anos. Supõe-se que haja no Peru de 3 a 4 milhões de analfabetos ou semi-analfabetos, em população de 14 milhões de pessoas. (BOAL, 1975, p.136).

Para realizar esse trabalho ele usou a metodologia de dividir as atividadespor etapas, começando pelo conhecimento do corpo, que foi feito através de exercícios, que tinha como objetivo, fazer com que os participantes conhecessem a capacidade do seu corpo, também para que eles percebessem as limitações que o trabalho com o decorrer do tempo ia causando a eles. Mas alfabetizar esses adultos não foi nada fácil como afirma Boal:

> Em toda parte, ensinar um adulto a ler é um problema delicado, é difícil. No Peru, talvez seja mais difícil ainda, considerando-se o enorme número de línguas e dialetos que falam os seus habitantes. Segundo estudos recentes, calcula-se que existem pelo menos 41 dialetos das duas principais línguas indígenas, o quéchua e o aymará investigações feitas na província de Loreto, ao norte do país, chegaram a constatar a existência de 45 línguas distintas nessa região. Quarenta e cincos línguas e não apenas dialetos. E isso numa província que é, talvez a menos povoada do país. (*Opicti*, p.136).

Durante o desenvolvimento do trabalho percebeu-se que as pessoas não tinham consciência da alienação que elas estavam sujeitas, a função que cada umadessas desenvolvia causava-lhes um comportamento diferenciado, enfim, cada participante se expressava de acordo com que estava acostumado. Desse modo, no decorrer dos exercícios, notou-se que o trabalho influenciava até mesmo no comportamento dessessujeitos perante a sociedade, os quais sempre seguiam os padrões de sobrevivência que eram impostos pela burguesia.

Segundo Augusto Boal (1975) os exercícios tinham finalidade de desfazer essa estrutura muscular que se comportava de forma automática, não para fazer com que elas desaparecessem, mas para torná-los conscientes, isto é, cada trabalhador iria perceber até que ponto o seu corpo estava dominado pelo trabalho.

Augusto Boal (1975) descreveu alguns desses exercícios que foram divididos em quatro etapas, sendo a **primeira etapa** caracterizada:

Corrida em câmara lenta – corrida em que a finalidade não é ganhar como estamos acostumados a ver, mas o objetivo era simplesmente perder, diferente do que se possa imaginar não foi uma tarefa fácil, pois eles tinham que manter um ritmo, seus pés tinham que passar por cima do joelho, com isso a corrida se tornava muito mais cansativa que qualquer outra corrida convencional.

Corrida de pernas cruzadas – os participantes entrelaçam as pernas, fazendo com que cada dupla se movesse como se fossem uma só pessoa, sendo que um só podia se mover com a ajuda do outro, consequentemente um tinha que respeitar o ritmo do outro.

Na **segunda etapa** o objetivo era tornar o corpo expressivo, para isso ele desenvolveu jogos em que os participantes não poderiam se comunicar através de palavras, mas sim pela expressão corporal, sendo assim eles tiveram que se comunicar utilizando mímicas e outros recursos oferecidos pelo corpo.

Em seguida, na **terceira etapa** foi trabalhado o **TeatroLinguagem** desenvolvido através de temas a serem discutidos que promovia o passo do expectador à ação verdadeira, como por exemplo: os participantes escolhem um tema sugerido por um dos espectadores e leva para encenação de 10 a 15 minutos, eles representam até o ponto central deixando que a “plateia” possa achar a melhor solução para o tema abordado. Todas as sugestões eram aproveitadas em cena, mesmo que os atores pensassem diferente, depois da apresentação eles poderiam questionar se a solução encontrada era ou não relevante, assim os atores mostravam em cena o porquê que não daria certo, pois nessa forma de Teatro tudo é transformável, conseguiam mostrar todas as possibilidades e chegavam a melhor conclusão possível (DESGRANGES, 2003).

Dando-se continuidade, Boal (1975) ainda qualifica outras formas de Teatro empregadas na terceira etapa:

Teatro Imagem – neste caso o espectador deve interferir mais diretamente na cena sendo que eles podem usar os corpos dos atores para determinar a posição deles em cena, dando a expressão que julgarem ideal, mas esse conjunto modelo deve ser em

comum acordo com a maioria, usando essa mesma técnica eles podem mudar sempre que precisar de imagem real para ideal e de ideal para real.

TeatroDebate – Este é o último grau dessa etapa, aqui os participantes têm que intervir diretamente na ação dramática e modificá-la. Inicialmente os participantes contaram um problema social ou político de difícil solução, os atores representaram a cena em 10 a 15 minutos, quando terminavam perguntavam aos participantes se eles estavam de acordo com a solução apresentada para o problema, se eles não estivessem de acordo, o que era comum em algumas cenas, mesmo assim representavam exatamente como eram por isso qualquer pessoa poderia entrar em cena e agir.

Na **quarta etapa** – O Teatro como discurso não é um Teatro espetáculo, pois os espectadores estão livres das suas correntes, eles podem atuar e se converter como protagonistas, pois todas essas formas de Teatro apresentadas respondem as necessidades reais de seu público popular

Algumas dessas experiências de Teatro que foram desenvolvidas no Peru por Augusto Boal (1975) já tinham sido desenvolvidas em outros países como: Argentina e Brasil, que tiveram grande eficácia, embora no Peru ele trabalhou com o Teatro Imagem, já no Brasil e na Argentina foram trabalhados os seguintes métodos:

Teatro Jornal - O Teatro jornal consiste em:leitura simples, leitura cruzadas, leitura complementar, leitura com ritmo, ação paralela, improvisação, histórico, reforço, concreção da abstração, texto fora do contexto.

Teatro Invisível - É um espetáculo onde o palco é a rua e os espectadores são as pessoas que ali se encontram, onde o sigilo deve ser mantido, pois se as pessoas que estão naquele local desconfiar, eles se transformarão em meros espectadores e se isso acontecer perde se todo o sentido da cena que é justamente envolve-las como se fosse real, até por que os temas escolhidos são baseados na realidade sociocultural.

Teatro Fotonovela - Se consiste em representar uma cena de fotonovela, de forma diferenciada, ou seja, mais perto da realidade, depois comparar com a versão original e discutir as diferenças sendo que a original é muito longe da realidade popular.

Quebra de Repressão- Consiste em pedir a um participante que já sofreu repressão, e passou a agir de forma diferente dos seus interesses, depois partir desse particular para o problema geral assim os atores farão a cena como narrada, tentando ser o mais real possível, depois repetir a cena, mas dessa vez sem aceitar repressão, lutando para impor a sua vontade, os demais participantes vão manter a outra cena de repressão, esse choque ajudará a medir a força do inimigo.

TeatroMito -Trata se de descobrir as verdades escondidas atrás dos mitos, através do Teatro, dando a oportunidade de solucionar problemas ligados a eles.

Rituais e Máscaras - Essa técnica de Teatro consiste em revelar os rituais que modificam as relações humanas, mostrando a imposição que elas desempenham na sociedade.

Todas essas experiências que Augusto Boal desenvolveu no Peru, podem ser trabalhadas nas comunidades tradicionais, pois todos esses exercícios têm como objetivo a desalienação da classe trabalhadora, eles também tem a capacidade de encontrar problemas de opressão e descriminação que muitas vezes as comunidades têm dificuldades de discutir entre elas e, com o Teatro eles podem passar a reconhecer seu valor cultural, como todas elas são criadas a partir de próprias experiências vivenciadas pelos participantes, eles irão sentir que pertencem aquele Teatro, aquela escola ou aquela comunidade, pois o Teatro do Oprimido da autonomia para que as pessoas sejam protagonistas da sua própria história.

Como ressalta Boal (1975, p. 180): “A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Libertação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação!”

Com o Teatroas pessoas da comunidade podem passar a reconhecer seu valor cultural, como todas elas são criadas a partir de próprias experiências vivenciadas pelos participantes, eles irão sentir que pertencem aquele Teatro, aquela escola ou aquela comunidade, pois o Teatro do Oprimido fortalece a autonomia para que as pessoas sejam protagonistas da sua própria história (MARQUES, 2012).

O Teatro deveria ser inserido ao múltiplo letramento nas escolas, pois ele possibilita a troca de experiências entre os alunos, isso faz com que eles encontrem facilidade de desenvolvimento nas disciplinas, pois ele possibilita que os estudantes favorecem a expressão (BRANDÃO, 2014).

Pensando por outra perspectiva o Teatro dá empoderamento para que os jovens se emancipem como intelectuais orgânicos em seu contexto social. Como afirma Boal “Pode ser que o Teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenha dúvida: É um ensaio de revolução!”(1975, p.18).

Com as experiências de Teatro queforam adquiridasna LEdoC(Licenciatura em Educação do Campo), consegue-se na condição de estudante do curso deixar de lado o nervosismo e o medo do público, com isso passa-se a ter segurança na fala, isso se dá

pelo fato de que no Teatro Político não se trabalha com ideia de talento, pois isso é uma concepção muito excludente, além de se aprender técnicas de como projetar a voz, que ajuda bastante toda vez que precisa-se falar em público (HANSTED, 2013).

Todos os textos e as peças que apresentamos até o momento, trazem muitos aprendizados, o maior deles é que o Teatro é um processo de construção que se dá a partir de aprimoramentos de falhas cometidas, com ele a gente aprende que trabalhar no coletivo nos transforma e nos une (NASCIMENTO, 2004).

Enfim, a partir do que observam Oliveira e Stoltz (2010) é comum que as escolas públicas de onde muitos de nós viemos trabalhe o Teatro de uma forma muito superficial, apenas em datas comemorativas para entreter os convidados, com isso dificilmente se tem a imaginação que ele fizesse parte da vida de todos. Pois, esta questão ainda se apresenta para muitos alunos como algo totalmente desligada da realidade, mas com o Teatro Político pode-se perceber que é totalmente ao contrário, pois além de podermos representara sociedade com total verossimilhança, ele pode ser usado como ferramenta de transformação dos indivíduos e do meio social noqual eles estão inseridos.

1.3 Teatro Político como ferramenta de questionamento ou de problematização da indústria cultural

A indústria cultural utiliza da capacidade dos meios de comunicação em atingir grandes massas de pessoas para vender os seus produtos, então eles se transformam em mecanismo de alienação das massas em prol do capitalismo que de maneira explicita ou não está sempre em busca de lucro, para isso existem estudiosos que pesquisam o que vai ou não vender bem, ou seja, tudo gira em torno do capital, somos consumidores de produtos na lógica da cultura de massas. Como ressalta Desgranges:

> Nos dias atuais, entretanto, a busca de sentido para a crise do Teatro apresenta características bastante especificas. Uma diferença marcante da década de 1970 para início desse século consiste na ampla expansão e no predomínio de uma cultura audiovisual estandardizada. Além disso, no decorrer desses anos, o Teatro se tornou menos uma experiência artística para se compartilhar e mais um mercado a se conquistar, um produto a ser vendido para um espectador que se transformou em “consumidor-alvo. Isso faz que os produtores culturais cada vez mais voltem seus esforços para a veiculação de sua imagem e da imagem do seu trabalho pelos meios de comunicação de massa, concentrando atenção na divulgação e venda de seus produtos. (DESGRANGES, 2003, p.24).

No clipe “Imperador” do Stara Brasil (2013) que mostra um trator como um objeto de desejo da marca Imperador, pode-se ver que a indústriautiliza de vários artifícios de alienação, desde a dramatização, a música e a modinha, contudo, este produto é vendido como novidade. O problema é o que está por traz dessa propaganda, enfim, as ideologias dos seus criadores, que de um lado incentivam o consumo e por outro colaboram para o lucro dos detentores dos meios de produção.

Mas se analisarmos com base em Rosa (2007) existem muitos outros clipes que estão na mesma linha de pensamento para satisfazer o desejo das pessoas, percebe-se também que eles são de fácil entendimento, pois a indústria prescinde a capacidade do expectador da reflexão, quanto menos esforço para entender melhor. Enfim, a indústria sabe muito bem aproveitar dessa ausência de senso crítico das pessoas, toda a produção é pensada para causar diferentes emoções, tudo isso para atrair o consumidor para o produto, no caso desse vídeo o objeto de desejo é um trator da marca imperador (STARA BRASIL, 2013).

Como observam Ferreira, Nunes e Klumb (2013) em relação às diferenças de gênero, é comum que se veja por aí a mulher sendo posta como objeto de realização dos homens, como se percebe neste clipe (STARA BRASIL, 2013). Como analisam as autoras, essa banalização da imagem da mulher, mostra que a aparência delas importa mais do que quaisquer outros aspectos que as definem enquanto pessoas, elas são estereotipadas e hipersexualizadas, pelo simples fato de que essa é a imagem que vende. Isso traz grandes problemas, pois os padrões estabelecidos são irreais, sendo que o julgamento inicial de uma pessoa quando se dá pela aparência, consequentemente isso traz a exclusão e a depreciação das mulheres que não atendem a esses padrões (FERREIRA; NUNES; KLUMB, 2013).

Percebe-se que essa é uma das características da cultura patriarcal, por mais que atualmente as mulheres tenham alcançado a sua independência financeira ainda permanece a objetificação do corpo feminino, uma vez que essa objetificação está intimamente ligada à função do corpo da mulher enquanto mero objeto de prazer sexual masculino (MUNIZ, 2000).

Devido à cultura do patriarcado, que historicamente condicionou a mulher ao papel de primeiro patrimônio do homem, sexo frágil, desprovida intelectualmente da capacidade de decidir, opinar e escolher seus destinos, baseado principalmente no modelo de família, estabelecido pelo próprio patriarcado, em que a figura do homem

sempre estará no centro (FINCO, 2003). Consequentemente, devido a essa construção naturalizada da mulher como propriedade privada.

A indústria considera a capacidade de reflexão nociva aos seus objetivos, pois o consumidor que pensa sabe que ele não precisa se enquadrar nos padrões hegemônicos, ele simplesmente deixa de consumir compulsoriamente e passa a analisar sobre o que ele realmente necessita, como aponta o Centro de Formação e Pesquisa Contestado (CEPATEC, 2006).

A indústria possui mecanismos para sufocar o que é considerado diferente, qualquer manifestação artística que não se encaixe no seu grande esquema é suprimida ou marginalizada, quando acontece de alguma obra se destacar mesmo com o massacre da indústria, ela simplesmente dá um jeito de comprar para incluir em seus padrões, portanto deixa o conteúdo crítico de lado e passa a vendar basicamente para o entretenimento das pessoas (ITAÚ CULTURAL, 2018).

Conclui-se que a indústria cultural faz com que as pessoas percam a sua individualidade, pois ela vai determinando os padrões de como se vestir, o que ouvir o que comer, o que assistir, dentre outros, fazendo com que as pessoas se tornem grande massa de consumo, deixando de lado a sua personalidade, se você não segue esses padrões impostos pela a indústria cultural, você está fora de moda e acaba sendo excluído da sociedade. A indústria tem alterado a relação das pessoas com a arte, e transformando tudo em produto e nós todos em consumidores (NASCIMENTO, 2004).

Trabalhando o Teatro como mecanismo de não aceitação dessa lógica de consumismo da indústria cultural, pode-se mostrar alguns vídeos para os estudantes, explicar como fazer uma análise crítica, falar sobre a lógica da indústria cultural e em como ela se reflete em nossa realidade (SANTOS, 2006).

Com essa percepção crítica nos tornamos capazes de construir comos grupos teatrais peças que possibilitem com que eles mesmos identifiquem a influência dessa indústria em suas vidas, sendo possível falar também sobre a questão de gênero em relação à objetificação da mulher, explorando ao máximo essa questão (EUGENIO, 2016), com intuito de fazer com que esses jovens futuramente se posicionem como intelectuais críticos que é o que enfraquece essa lógica do consumismo em massa e da coisificação feminina (ALVARENGA, 2008).

A indústria cultural também interfere nas comunidades tradicionais, trazendo problemáticas como desvalorização da cultura, pois as pessoas muitas vezes não têm consciência da importância da valorização da mesma, deixando de praticá-las, por achar

que não seja importante, outras pessoas que não são da comunidade é que acabam se apropriando da cultura que deveria ser valorizada por eles, isso causa uma ideia de despertencimento daquele povo (UNGARELLI, 2009).

Outro problema, ainda relacionado a essa apropriação da cultura é o racismo praticado pelas pessoas de fora, pois para eles a cultura dos negros é bonita, mas os negros não (ROSEMBERG, 2001) ou os negros podem ser enquadrados como um padrão de fetiche sexual, que objetifica corpos, etc. A exemplo disso, temos as mídias que fazem reportagens nos territórios das comunidades, como recentemente a reportagem que o Globo Repórter (2018) fez a respeito das frutas do cerrado, onde trocam os moradores da comunidade por pesquisadores e empresários e desse modo não dão valor a existência desses povos que estão ali há mais de dois séculos.

Na reportagem (GLOBO REPÓRTER, 2018) temos o exemplo da baunilha do cerrado que tem uma grande variedade de uso tanto na culinária como medicinal, como no preparo de chás, bolos, doces, e não é dito na reportagem, mas faz parte da cultura dos povos daquela região. Porém, para falar destes benefícios é colocado um chefe gourmet, homem branco como detentor do conhecimento, e para o preparo na cozinha é colocado os membros da comunidade, reforçando os estereótipos de pertencimento de cada raça em seu devido local, o que colabora para o desrespeito e desvalorização do sujeito do campo (MARQUES, 2012).

O Teatro Político sendo trabalhado de uma forma contínua pode dar autonomia e fortalecer a união da comunidade, para que os mesmos possam voltar as suas origens dando importância para o seu pertencimento no território que é seu por direito, que não vem só sendo retirado pelo poder alienador da mídia, mas também pela grande expansão do agronegócio com as mineradoras (RABÊLLO, 2011).

As pessoas das comunidades do campo vivem muitas vezes em condições de alienação e não se dão conta de que podem estar sendo vitimadas pela opressão do sistema (FREIRE, 1987). O Teatro Político pode ajudar na conscientização das mesmas, mostrando maneiras de libertação da opressão de uma forma pacífica e organizada, podendo assim fortalecer as ações territoriais, assim os sujeitos podem estar criando estratégias de atuação e intervenção da sua realidade, onde possa trazer benefícios em prol de todos (HADDAD, 2012).

Enfim, é fundamentalque o Teatro Político seja posto à disposição da sociedade, propiciando entretenimento e lazer aos espectadores, isso pode ajudar no alinhamento

entre o interesse por distração e o acesso ao conhecimento e à informação a partir de peças teatrais que promovam democracia e cidadania ao mesmo tempo.

CAPÍTULO II – O ENSINO DE TEATRO POLÍTICO NO ÂMBITO ESCOLAR E NA EDUCAÇÃO DO CAMPO NO BRASIL

2.1A forma como o Teatro é tradicionalmente ensinado na escola

Nesta parte abordamos a questão do ensino tradicional de Teatro no contexto escolar, reconhecendo-se que essa análise é importante até para que possamos compreender a partir de outros trabalhos produzidos desse tipo de formação nas escolas brasileiras, em especial.

No Brasil, os Parâmetros Curriculares Nacionais(PCN) preconizam o ensino de artes para as primeiras séries do Ensino Fundamental nas escolas, o que deve se caracterizar pelo trabalho com artes visuais, dança, música, e Teatro, uma vez que, esses fundamentos servem para potencializar a capacidade de interação da criança com o meio social e com o conhecimento científico (BRASIL, 1997).

Ainda de acordo com os PCN (BRASIL, 1997), na etapa do EF pretende-se entre outros que a criança adquira e desenvolva diversas competências que contribuam inclusive para o seu desenvolvimento social e cidadão, tendo elas condições de olhar de forma crítica para a realidade, tendo a capacidade de interferir na mesma quando for necessário.

Podemos destacar que no âmbito da formação crítica e construtiva do aluno, os PCN enfatizam os seguintes objetivos em relação à formação do aluno no EF:

> • compreender a cidadania como participação social e política, assim como exercício de direitos e deveres políticos, civis e sociais, adotando, no dia-a-dia, atitudes de solidariedade, cooperação e repúdio às injustiças, respeitando o outro e exigindo para si o mesmo respeito;
> • posicionar-se de maneira crítica, responsável e construtiva nas diferentes situações sociais, utilizando o diálogo como forma de mediar conflitos e de tomar decisões coletivas;
> • conhecer características fundamentais do Brasil nas dimensões sociais, materiais e culturais como meio para construir progressivamente a noção de identidade nacional e pessoal e o sentimento de pertinência ao País;
> • conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como aspectos socioculturais de outros povos e nações, posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, de crenças, de sexo, de etnia ou outras características individuais e sociais;
> • perceber-se integrante, dependente e agente transformador do ambiente, identificando seus elementos e as interações entre eles, contribuindo ativamente para a melhoria do meio ambiente (BRASIL, 1997, p.5).

Partindo dessas considerações quanto aosos objetivos vislumbrados pelos PCN, temos que ainda na fase do EF os alunos podem desenvolver habilidades muito importantes e que são capazes de colaborar para o desenvolvimento da democracia e cidadania em suas vidas, sendo considerado o posicionamento crítico da realidade, o conhecimento da diversidade cultural e social do País, a valorização da pluralidade, o respeito às diferenças, e a percepção da posição de agente transformador do meio em que o educando encontra-se inserido.

E ainda, outros objetivos de formação para o aluno na fase do EF são destacados nos PCN relacionados ao ensino de artes:

> • desenvolver o conhecimento ajustado de si mesmo e o sentimento de confiança em suas capacidades afetiva, física, cognitiva, ética, estética, de inter-relação pessoal e de inserção social, para agir com perseverança na busca de conhecimento e no exercício da cidadania;
> • conhecer e cuidar do próprio corpo, valorizando e adotando hábitos saudáveis como um dos aspectos básicos da qualidade de vida e agindo com responsabilidade em relação à sua saúde e à saúde coletiva;
> • utilizar as diferentes linguagens — verbal, matemática, gráfica, plástica e corporal — como meio para produzir, expressar e comunicar suas ideias, interpretar e usufruir das produções culturais, em contextos públicos e privados, atendendo a diferentes intenções e situações de comunicação;
> • saber utilizar diferentes fontes de informação e recursos tecnológicos para adquirir e construir conhecimentos;
> • questionar a realidade formulando-se problemas e tratando de resolvê-los, utilizando para isso o pensamento lógico, a criatividade, a intuição, a capacidade de análise crítica, selecionando procedimentos e verificando sua adequação (BRASIL, 1997, p.5).

Os pontos que mais chamam a atenção nesses objetivos e que interagem com a formação em Teatro Político são os objetivos de levar o aluno a utilizar a diversidade da linguagem para se comunicar e ao mesmo tempo utilizar recursos tecnológicos e outros para a construção do próprio conhecimento, alémdo ato de questionar os problemas que compreendem a realidade na perspectiva de confrontá-los e resolvê-los. Enfim, isso faz parte da essência teatral considerada por Boal (1975) e outros teóricos e que devem compreender o ensino de arte e Teatro nas escolas.

> Compreende-se que a utilização dos princípios propostos nos PCN´s precisam ser levados em consideração para poder justificar que é necessário a viabilização dos recursos materiais e didáticos (livros de teorias teatrais, peças teatrais, figurinos, adereços, etc.), que fundamentem e criem referências teóricas e práticas para os alunos. Estes materiais criam possibilidades que permitem ao professor e aos alunos investigarem e confrontarem referências sobre Teatro em consonância com as demais linguagens cênicas, incluindo o espetáculo teatral, quanto elemento pedagógico. Uma vez que estes materiais podem auxiliar na elaboração

> curricular, no caso o PPP, permitindo o enriquecimento de conteúdos e avaliação das práticas pedagógicas na escola (BIRIMBA, 2014, p.8).

Os destaques dessa autora são relevantes no que toca à consideração dos princípios dos PCN no ensino de artes/Teatro, no entanto, é destacado que o uso de recursos didáticos e materiais terminam por ter influências significativas nas práticas pedagógicas realizadas durante o ensino desses campos formativos em sala.

Ainda conforme Birimba (2014), as escolas contemporâneas enfrentam diversos desafios especialmente quando o assunto é colocar em prática as diretrizes relacionadas ao ensino de Teatro para os alunos do EF, considerando-se que ainda há pouco investimento nesse assunto dentro da grade curricular, de maneira que esse conhecimento encontra-se camuflado por dentro da disciplina de artes, que termina por aplicar-se mais a desenhos e a pinturas do que em temáticas de cunho reflexivo e que envolva encenações e representações.

Para Oliveira e Stoltz (2010) o ensino teatral não tem funcionado adequadamente nas escolas justamente porque o seu sentido educativo não é devidamente explorado, faltando entre outros um preparo docente adequado, bem como o sistema curricular não oferece as devidas condições para que o Teatro seja explorado a partir de sua singularidade e complexidade.

De acordo com Molina (2006) em se tratando de públicos relacionados às comunidades do campo, como bem é o caso dos povos indígenas e quilombolas, o trabalho educacional precisa mais do que tudo enfatizar os dilemas da sociedade na qual os alunos encontram-se inseridos, buscando com isso valorizar o desenvolvimento cognitivo e crítico dos sujeitos. Para tanto, o Teatro no âmbito escolar precisa ser utilizado como ferramenta construtiva de saberes e de formação de ideais e de reflexões libertadoras (BOAL, 1975).

Oliveira e Stoltz (2010) entendem que no processo de trabalho com o Teatro na escola por muitas vezes a família é excluída e as apresentações possuem maior foco avaliativo do que formativo, sendo que o que mais importa que a integração social e a capacidade de obtenção de conhecimento através disso são elementos que termina sendo deixados em segundo plano nas metodologias pedagógicas estabelecidas nas unidades tradicionais.

No entanto partindo de princípios difundidos por Vygotsky essas autoras apontam o seguinte quanto à possibilidade de desenvolvimento da criança por meio de

um trabalho teatral integrativo, que envolve entre outros elementos a família, a sociedade e sua cultura:

> [...] pela interação social, a criança tem acesso aos modos de pensar e agir correntes em seu meio. A cultura compartilha as formas de raciocínio, as diferentes linguagens (como a língua, a música, a matemática), tradições, costumes, emoções e muito mais. A utilização de instrumentos é uma característica essencialmente humana que possibilita maior domínio do meio e o desenvolvimento de habilidades específicas para utilizá-lo. Os signos elaborados pela cultura servem como instrumentos intelectuais que exigem do homem e lhe possibilitam uma diferenciação do pensamento em relação aos animais. Um dos pontos cruciais do desenvolvimento humano, que altera o curso de seu pensamento, é a conquista da fala (OLIVEIRA; STOLTZ, 2010, p.79).

Nesse sentido, temos que o meio social é um elemento que precisa ser reconhecido e utilizado, compreendendo-se que por este a cultura se manifesta, sendo útil para o processo de linguagem e o desenvolvimento de habilidades, o que é possível durante as manifestações teatrais apontadas por Brecht (1988).

Em estudo efetuado por Birimba (2014) numa escola municipal do Acre foi possível identificar que no âmbito do Ensino Médio tem ocorrido maior predisposição no trabalho com o Teatro do que com os alunos no processo inicial de escolarização, e nisso verifica-se de acordo com Rocha (2014) a percepção de que com a infância e o Teatrosão aspectos distantes, convicção essa que não deve vigorar nos espaços escolares.

Infelizmente em levantamentos de Birimba (2014) e da Rede Arte na Escola (2010) nota-se que a disciplina de artes, bem como os métodos que envolvem Teatro não recebem a mesma atenção que disciplinas como matemática, língua portuguesa, ciências e outras recebem. Desse modo as artes cênicas são tratadas como aspectos à parte da grade curricular das escolas tradicionais, o que acaba por contribuir para a baixa relevância desse elemento formativo no desenvolvimento educacional dos sujeitos em diferentes contextos, seja no campo ou na cidade (SOUZA, 2008).

No trabalho desenvolvido pela Rede Arte na Escola (2010) chegou-se entre outros aos seguintes resultados no processo observacional da prática de artes e Teatro nas unidades de ensino brasileiras:

> Sabe-se que a precarização do ensino nas escolas públicas brasileiras é muito preocupante, pois além da frágil estruturação das escolas, têm-se as salas de aulas lotadas, falta material pedagógico, professores provisórios, baixos salários e um acúmulo na jornada de trabalho. O professor é obrigado a trabalhar com aulas complementares em disciplinas que não tem afinidade e

> com pouco conhecimento. Descompromissados esses professores estão levando o ensino de arte ao caos. Isto se justifica na conversação que tive com algumas turmas em que ficou evidenciado o desapego pela disciplina e a desmotivação para estudá-la. Não entendem o objetivo do estudo de artes, pois poucos sabem o que essa disciplina representa na construção de cidadania e na grade do currículo escolar (REDE ARTE NA ESCOLA, 2010, p.12).

Esses levantamentos não fogem ao que aponta Rocha (2014) quanto às dificuldades que existem no âmbito das escolas públicas e que acabam por rebater os ideais do ensino artístico e teatral no intuito de potencializar o desenvolvimento do aprendizado dos alunos no ensino básico (tanto no EF quanto no EM).

É fundamental repensar o trabalho com Teatro nas escolas, de modo que a essência política e cidadã desse instrumento educativo precisa ganhar maior espaço e possibilidades, permitindo aos educandos maiores oportunidades de intervirem e reconhecerem-se como sujeitos atuantesna realidade, de maneiraa sobressaírem-seem face àsopressões trazidas pela estrutura do sistema excludente predominante (ZAMBELLI, 2017).

Até o início do século XX o Teatro não era percebido nas escolas em sua natureza formativa e construtiva do sujeito, sendo identificado como forma de apresentação rigorosa que tinha como base a decoração de falas e de movimentos cênicos com a intenção de demonstrar criatividade e distanciamento da realidade da plateia que era levada a admirar vagamente aquilo que era expresso (BRASIL, 1997).

Porém, a partir de experiências relacionadas ao ensino da arte dentro dos propósitos modernistas entre as décadas de 20 e 70 entendeu-se que o Teatro poderia aliar-se a outras formas de manifestações culturais a ponto de manter a sua singularidade e contribuir para a expressão e comunicação com o mundo por parte do aluno, de modo que o trabalho teatral passou um instrumento de transformação que veio do meio exterior para o interior da escola (BRASIL, 1997).

Entre tantas relevâncias a serem consideradas no ensino de Teatro na escola, a Rede Arte na Escola (2010)termina por pontuar diferentes fatores que colaboram para a prática pedagógica do Teatro na escola e que podem ser utilizados como ferramentas para o aprimoramento desse ensino em sala.

Podem ser métodos nessa perspectiva os seguintes: o planejamento da ida com os alunos ao Teatro ou a demonstrações teatrais próximas da localidade de inserção escolar, busca por maior preparo docente, o que também pode vir de políticas públicas educacionais, o uso de métodos simples e que possam ser facilmente empregados em

peças teatrais junto à turma, trabalho com a coexistência do Teatro juntamente com manifestações folclóricas, musicais, poesia e outras (REDE ARTE NA ESCOLA, 2010).

No entanto, sabe-se que o ensino de Teatro nas escolas brasileiras, especialmente no caso das unidades públicas localizadas em pequenas cidades ou no campo é bastante comprometido pela dificuldade de se estar próximo de meios urbanizados e que ofereçam a maior interação do aluno com essa prática formativa. Isso é pontuado no estudo desenvolvido por Marques (2012) que analisa os dilemas dos povos do campo e ao mesmo tempo reconhece a necessidade de que o ensino de Teatro não se instale apenas em contextos culturalmente mais típicos, mas que esse percorra a realidade camponesa e possibilite reflexão dos estudantes que compreendem esse universo.

Como podemos identificar o ensino de artes tem sido conduzido ao caos pela prática pedagógica atual e especialmente pelas limitações que acompanham o cotidiano dos educadores e dos alunos em maior força das escolas públicas que deveriam ser verdadeiros espaços de reflexão e de desenvolvimento do Teatro na perspectiva construtiva, cidadã e política.

Dando continuação à análise do trabalho teatral nas escolas, nota-se a possibilidade de interagirmoscom o que observa Paulo Bareicha (2016. p.1):

> A ciência e a arte de ensinar e aprender encantam e desafiam o pensamento e a ação dos educadores. O papel da arte sempre teve algo de subversivo e de inovador: uma crítica, uma ilustração, um desnudamento impróprio aos estatutos de poder instituídos. Por sua vez, as ciências humanas e sociais advogam para si os fundamentos da educação e a pedagogia nasce investida na difícil tarefa de definir seu estatuto epistemológico e, ao mesmo tempo, instrumentalizar o professor em seu imprescindível papel profissional.

Como aborda o autor (BAREICHA, 2016) aprender e ensinar arte são elementos desafiadores para os educadores até mesmo porque esses trabalhos exigem entre outros aspectos a confrontação daquilo que já existe a partir de um trabalho pedagógico instrumentalizado para conduzir a novas ideias e percepções a partir de um método reflexivo em relação aos problemas.

> A implicação e o comprometimento dos profissionais das diferentes áreas proporcionaram diferentes formas de ver o fenômeno educativo. Essa riqueza de perspectivas foi prejudicada pelo encastelamento das áreas que supunham dar conta dos fatos isoladamente. A adoção da Psicologia pela Pedagogia como “rainha” das ciências humanas aplicadas à educação fez com que se acreditasse, durante muito tempo, que aquela ciência suportasse todas as

> explicações. O que se observou foi o reducionismo e o enviesamento das práticas pedagógicas produzidas (BAREICHA, 2016, p.1).

Os apontamentos de Bareicha (2016) que, no geral, relacionam-se com a necessidade de que haja maior integralidade no conhecimento e das práticas pedagógicas em sala na perspectiva de promover na educação técnicas formativas do saber que relacionam-se com o melhor ensino do psicodrama e do Teatro nas escolas.

No ensino de Teatro torna-se importante considerar as teorias de Vygotsky quanto ao processo de desenvolvimento do sujeito:

> Desde o princípio da vida, o desenvolvimento humano dá-se pela interação com o meio. Ao nascer, a sobrevivência da criança depende completamente das pessoas que a cercam. A interpretação dos movimentos e expressões emotivas da criança permite ao adulto satisfazer suas necessidades físicas e afetivas. Enquanto cresce, em contato e em trocas com o mundo, com pessoas e objetos, a criança recebe uma gama de estímulos que propulsionam seu desenvolvimento físico, emocional e cognitivo (OLIVEIRA; STOLTZ; 2010, p. 77).

Como pode-se identificar, o meio social tem inteira relação com a formação do sujeito, o que de acordo com Oliveira e Stoltz (2010) é essencial valorizar essa articulação durante a manifestação teatral, de maneira a fazer com que o aluno possa ter contato com diferentes estímulos que possam contribuir para o seu desenvolvimento de forma integral.

2.2 A importância do Teatro Político na educação do campo e na afirmação do povo quilombola

Ao se falar em Teatro Político não é possível dissociá-lo do cenário de emancipação do sujeito que é pretendido no âmbito da Educação do Campo. Nesse caso, considerando-se tudo que aprendemos na formação em LEdoC, é possível identificar que a referida forma de se fazer teatro deve compreender a prática pedagógica tanto daqueles que se capacitam para a docência nas comunidades quilombolas quanto no cotidiano de ensino dos alunos da rede básica.

O Teatro Político é bastante valorizado no ensino de pessoas envolvidas no processo de formação básica e mesmo superior em diferentes áreas de ensino, bem como esse é um instrumento capaz de ajudar não apenas a representar, mas também de afirmar o conhecimento e a compreensão de mundo dos povos do campo entre quilombolas e indígenas (MARQUES, 2012).

De acordo com estudos de Molina (2006) os sujeitos do campo foram culturalmente deixados à parte dos movimentos relacionados com a educação, bem como do processo de formação teatral e entre outros instrumentos formativos, e, diante disso, é crucial o trabalho com a representação do lugar e do meio social que os alunos desse cenário encontram-se envolvidos.

Considerando os povos quilombolas, temos que esses são identificados como conjunto de indivíduos que tiveram como ascendentes negros africanos que foram fortemente escravizados no Brasil até o final do século XIX, quando finalmente esses obtiveram a liberdade via Lei Áurea, no entanto, essa tal liberdade não significou maiores e melhores condições de vida e ascensão social ou cultural para os mesmos (UNGARELLI, 2009).

Esse povo é repleto de cultura e conhecimento tradicional digno de valorização no espaço escolar e na sociedade brasileira como um todo, o que deve ser enfatizado na dialogicidade entre o conhecimento científico e local (BRANDÃO, 2014).

No ensino de Teatro, a representação do povo quilombola ganha importante destaque até porque de uma forma política e o educador tem condições de conduzir os seus alunos a repensar o que são e o que podem fazer para contornar os problemas que coexistem nesse meio social e cultural (NASCIMENTO, 2014).

Como observa Nascimento (2014) o Teatro pode ser uma arma de denúncia e de manifestação das aflições pelas quais os negros, pobres e entre outras minorias sociais enfrentam numa sociedade que mais valoriza as possessões materiais do que a capacidade de contribuir para a justiça social e entre outros elementos realmente construtivos e potencializadores da melhoria de vida para a massa.

A educação do campo é entendida em sua peculiaridade transformadora capaz de fomentar outras políticas que compreendam as inquietações dos povos campesinos, dando condições para que eles sejam abrangidos por justiça social a começar pelo acesso ao ensino público e gratuito sem a necessidade de saírem de seu meio de convívio e sustento (HADDAD, 2012).

O Teatro Político muito tem a ver com os ideais presentes na educação do campo, até no que se reporta aos ideais preconizados pelos movimentos erigidos para o desenvolvimento e valorização dos sujeitos desse contexto social (OLIVEIRA, 2018).

Conforme estudos de Marques (2012) o trabalho com o Teatro do oprimido, que é uma manifestação do Teatro Político, ainda enfrenta estranhamento dentro de escolas, locais públicos e não seria diferente no trabalho com alunos dentro da educação do

campo, até porque esse foge das perspectivas anteriormente estabelecidas, ou seja, as produções e maneira de representar a realidade têm um impacto diferente daquele determinado por paradigmas estabelecidos na história do Teatro.

> Esse estranhamento, ainda presente nos dias atuais, perpassa diversas instâncias da instituição escolar: seus espaços, arquitetura, móveis e ornamentação; seus modos de funcionamento, atividades desenvolvidas e tempo de duração; a forma como as pessoas tratam umas as outras, os assuntos das conversas, quando se falam, o que comem, vestem, enfim, como se comportam em suas diversas relações. Envolve, também, essa forma convencional de dispor uma média de trinta estudantes enfileirados, sentados atrás de suas carteiras, com um professor a frente, numa sala de aula fechada, por quatro horas diárias, cinco dias por semana, contrapondo-se com o recreio ou outras pouquíssimas atividades que fogem a esta rotina física (MARQUES, 2012, p. 16).

Os apontamentos de Marques (2012) ajudam a perceber que o Teatro do Oprimidoem diferentes contextos escolares, entre eles, nas escolas do campo, passa por estranhamento que é reforçado pela estrutura do próprio ensino que é disseminado por educadores, bem como pela estrutura do local e pelos recursos que a instituição possui e outros aspectos.

Nas comunidades do campo o trabalho teatral apresenta-se como uma forma de superação das contradições que se apresentam na realidade dos sujeitos que habitam essas localidades, sendo posto ao professor o desafio de construir durante as suas aulas de artes e Teatroestratégias curriculares que permitam a apropriação de saberes historicamente acumulados, permitindo ao educando maior aprofundamento e entendimento do porquê de haver determinados problemas que assolam a vida em sociedade (BAREICHA 2012).

Para Brandão (2014) é importante o uso de estratégias que melhor possibilitem o desenvolvimento dos objetivos formativos curriculares capazes de promover o ensino afirmativo do sujeito e de sua cultura.

Isso que pode ter como base o uso de inventários da comunidade local, o trabalho com projetos interdisciplinares que explorem temáticas que envolvem a vida no campo como: agrotóxicos, saúde, meio ambiente, educação de jovens e adultos, agricultura familiar e outros que pode ser desenvolvidos de diferentes formas, inclusive pela manifestação do Teatro Político (OLIVEIRA, 2013).

Na educação do campo torna-se essencial a formação em Licenciatura em Educação do Campo para os educadores atuantes até porque durante a realização desse curso o profissional dessa área adquire maior preparo para desempenhar de forma

essencial o trabalho com o Teatro Político bem como com o potencial que essa metodologia de ensino tem para reafirmar a cultura local e demonstrar numa perspectiva transformadora os anseios que esse povo possui (CALDART *et al*, 2012;SANTOS, 2006).

Como considera Hansted (2013) no desenvolvimento de uma peça teatral que realmente tem um efeito construtivo e colaborativo um dos elementos fundamentais é a interação entre aqueles que desenvolvem a cena, que é caracterizada da seguinte maneira:

> A cena é composta por elementos repletos de signos que aludem às relações ali estabelecidas: lápis e borracha, giz e apagador, mesa e carteiras, às vezes frases e clichês decorados, às vezes improviso e espontaneidade. O belo no espetáculo manifesta-se quando os personagens se relacionam e desmascaram suas verdades e mentiras, certezas e incertezas, crenças e descrenças. Protagonistas e coadjuvantes trocam de papéis e reconstroem a cada preciosa cena um novo momento de descoberta e emoção. É na construção dialógica da cena que reconhecemos nossa própria humanidade em constante metamorfose ética e estética: tentativas de superação dos limites, provas, auto-avaliação, espírito de busca, ideias, sonhos, sede de descoberta, espontaneidade, repressão, fome de atos, imaginação criadora, ideais, violência, insatisfação com o que se é e desejo pelo que se pode ser (BAREICHA, 2016, p. 1-2).

Como destaca Bareicha (2016) a cena teatral é repleta de criatividade e de novas possibilidades que surgem na medida em que os personagens e os fatos vão acontecendo, sendo os assuntos discutidos e apresentados ao espectador de uma maneira envolvente e provocadora para o campo do pensamento e da reflexão, o que não pode faltar aos momentos de trabalho formativo nas escolas do campo.

No entanto, nada dissoque Bareicha (2016) analisaé possível se nãohouver a qualificação do corpo docente atuante nessas comunidadesdo campo, que ainda são pouco abrangidas com o Teatro. Isso é fomentado por Oliveira (2018) no estudo que a mesma realizou em relação a experiências teatrais no âmbito da educação do campo, em que identificou-se a carência do aperfeiçoamento de educadores para o campo da arte e do Teatro.

Conforme argumenta essa autora (OLIVEIRA, 2018) a LEdoC tem permitido que os educadores do campo sejam capacitados para aproveitarem o espaço escolar para potencializarem condições de integralização de conhecimentos, nesse sentido, não se pode olhar para o Teatro como um ensino à parte ou desnecessário como por muitas vezes esse foi observado dentro de um sistema tradicional de ensino.

E ainda, é considerada a necessidade de se valorizar ideais que colaboram para a formação em Teatro, como é o caso dos defendidos pelo Movimento de Cultura Popular (MCP) e pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e outros que contribuíram de certo modo para a política educacional do ensino para os moradores do campo (OLIVEIRA, 2018).

A escola do campo foi concebida para a formação de conhecimentos cooperativistas, humanitários e que pudessem trazer melhorias sociais. Tal entendimento é tido por Brandão (2014, p.39) que ao analisar o PPP da escola apelidada de João Sem Terra, compreendeu que o ensino nessas escolas pode embasar-se numa metodologia que tenha a intenção de promover a integralidade formativa e o protagonismo do aluno, a partir por exemplo detempo de aula; tempo de mística, tempo de estudo individual, tempo de trabalho e tempo de organicidade".

De certo modo, o Teatro Político como defende Oliveira (2013) é uma oportunidade encontrada para que o sujeito possa manifestar o seu protagonismo e afirmação ideológica e cultural, especialmente no caso dos grupos sociais que sobreviveram a uma cultura excludente como bem é o caso dos povos quilombolas.

Conforme demonstra estudos apresentados no livro **"uma história do povo kalunga"** (BRASIL, 2001) o povo Kalunga que encontra-se inserido no contexto do município de Cavalcante, em Goiás, tem uma história de lutas sociais diversas pela liberdade, pelo acesso à terra, e a tantos outros direitos que lhes foram negados por tanto tempo.

Apesar da repressão sofrida por este povo afrodescendente, ele conseguiu superar ao máximo as imposições culturais, ainda que tenha aderido a algumas manifestações como no caso de crenças e religiões de origem europeia (impostas pelos colonizadores, sendo o cristianismo um exemplo disso). Enfim, as representações quilombolas são reconhecidas como verdadeira encenação de Teatro, como bem acontece nos festejos das comunidades quilombolas:

> O que acontece na festa é como um grande Teatro onde a realeza está em cena. E esta encenação carrega muitas lembranças. A coroa com contas que cobrem a testa da rainha parece o adorno que enfeita a cabeça das deusas africanas - lemanjá, lansã, Oxum – das religiões dos *orixás* no Brasil. E, quando o cortejo do Império sai, alguém carrega uma sombrinha, cobrindo o Imperador e a rainha durante o trajeto. Sempre foi assim, desde a época da Colônia. Naquele tempo, os escravos escolhiam os Reis de Congo que eram coroados na festa de Reis. E depois, nas festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, eles saíam nas procissões cobertos por um grande guarda-sol. São esses cortejos antigos que até hoje são relembrados nas

> Congadas ou nos Maracatus e nas festas do Kalunga, juntando a imagem dos antigos reis negros com a imagem do Imperador. Assim, para o povo Kalunga, a festa católica se funde com a celebração dos seus ancestrais (BRASIL, 2001, p. 59).

Assim, identifica-se que nas comunidades do campo que são quilombolas as manifestações culturais são recheadas de afirmação e de valorização da história e ao mesmo tempo da crítica teatral que temos estudado em Nascimento (2004) e outros que nos ajudam a identificar a importância do papel da escola para valorizar e preservar essas percepções religiosas e políticas.

Como destacam Martins e Neves (2012) o Teatro na escola do campo faz parte dos ideais de confrontação da Pedagogia do Capital, a qual tinha relação com as estratégias dominadoras da classe dominante por sobre a classe de menor poder social e econômico.De certa forma, podemos identificar que o Teatro Político é uma relevante ferramenta de construção que pode ser empregada para criticar e conduzir à reflexão quanto às relações de produção, sistemas econômicos e políticos vigentes e que merecem debates e diálogos entre alunos e professores, e entre esses e a sociedade.

CAPÍTULO III- O TRABALHO COM O TEATRO POR PROFESSORES EGRESSOS DA LEDOC E ESTUDANTES QUILOMBOLAS DAS TURMAS EM ANDAMENTO DO CURSO: ANÁLISE DA ATUAÇÃO DESSES NOS GRUPOS TEATRAIS VSLT E AK MATEC

3.1 Identificação da relação dos investigados com o a linguagem teatral

A partir da entrevista com professores egressos da LEdoC e com estudantes quilombolas que fazem parte das turmas em andamento do referido curso, obtivemos impressões relevantes quanto à identificação desses sujeitos com o Teatro, sendo os mesmos integrantes dos grupos teatrais VSLTe AK Matec no contexto do município de Cavalcante-Goiás.

Quanto ao tempo em que esses participantes passaram a fazer parte da equipe de Teatro no referido grupo em que atuam, tivemos que a média de atuação varia entre 05 anos no caso do VSLT (Vozes do Sertão Lutando por Transformação), criado em 06/10/2013 e 10 anos no que toca ao Arte Kalunga Matec, sendo os atores influenciados por:

a) "Lideranças educacionais das comunidades quilombolas, ex-alunos de LEdoC que idealizaram o grupo", as quais vieram a convidar integrantes para a construção peças para a representação da localidade e do povo;

b) "Realização de curso agroecologia";

c) "Oficina de Teatro"possibilitada pelo Professor Doutor Rafael Villas Bôas e o Agostinho Reis, no Engenho II;

d) "Pela presença de um grupo de Teatro já formado (no caso o AK Matec)", o qual já tinha o trabalho com mística e que inspirou a criação de um novo grupo. Nesse tipo de trabalho fazia-se maior menção a acontecimentos religiosos da localidade, no entanto, já se trabalhava com aspectos críticos da vida social e política.

Isso aponta para o que Oliveira (2013) destaca quanto ao fato de que o Teatro é um movimento coletivo, que nasce das influências do contexto social, o que é evidente a partir do que levantamos em relação à integração inicial dos grupos em estudo com essa ferramenta.

Como sujeitos envolvidos com o trabalho de Teatro Político junto a esses grupos da comunidade de Cavalcante-GO percebemos que a atenção dada por outros

seguimentos sociais permitiu com que os jovens do lugar se dispusessem a participar das lutas que envolviam e envolvem os povos tradicionais.

E ainda, temos nisso a relevância da contribuição ideológica e formativa das universidades públicas e de seus docentes para que os alunos egressos e os matriculados em turmas em andamento do curso de LEdoC incorporassem o desejo de dialogar com a população sobre questões que por muitas vezes são encobertas nas relações diárias, sendo esse diálogo possibilitado pelas peças teatrais embasadas pelo senso crítico e construtivo.

Quanto à contribuição que os participantes tiveram para a formação desses grupos teatrais, entendemos que eles foram fundamentais atravésdas seguintes ações e atitudes:

a) Da presença nas primeiras peças que afirmavam os grupos da comunidade.

b) Incentivo aos demais a continuarem.

c) Do diálogo e demonstração do poder de transformação social do Teatro à comunidade e aos demais integrantes.

As contribuições iniciais dos participantes para o processo de formação dos grupos de Teatro fazem interação com os pressupostos de Molina (2006) que entende em seus estudos que as construções da autonomia dos povos excluídos originam-se da resistência às condições impostas pelo sistema social, ou seja, para se resistir a opressão e fazer com que os ideais das comunidades do campo ganhem força, o diálogo e a cooperação são peças fundamentais (CEPATEC, 2006). Enfim, nota-se que houve tal processo na formação dos grupos teatrais estudados.

É inspirador identificarmos que na formação desses grupos teatrais os estudantes e ex-estudantes da LEdoC atuaram com um papel de resistência para que a ideia de construir o Teatro Político fosse levada adiante, isso com a intenção de se promover a transformação social e o debate de temas que fazem parte da vivência da comunidade local. Ao mesmo tempo esses jovens se mostraram entusiasmados em levar à prática muito do que foi estudado em Boal e que permitiu compreender a importância teatral para a vida em sociedade.

Conforme os participantes da pesquisa a formação na LEdoC contribuíram, de algum modo,para a não naturalização do racismo e entre outros aspectos que envolvem a vida dos sujeitos do campo, necessariamente, do povo quilombola de Cavalcante. Assim, tem-sealguns exemplos daevidência doTeatro Político nas apresentações dos grupos de teatrais locais:

a) “Peça chamada “Vida de escravo: a luta de nossos antepassados em busca de liberdade”, que faz uma crítica aos fatos históricos ocorridos ao longo dos tempos, na qual velhinhos fazem esse processo crítico”. Já foram feitas várias apresentações da mesma, inclusive na posse do presidente da Associação Kalunga, em que a comunidade participou ativamente dos debates e em seminários de TC.

Figura 1: Apresentação teatral do Grupo Arte Kalunga MATEC. “Vida de escravo: a luta de nossos antepassados em busca de liberdade”. Cavalcante-GO, setembro de 2018.

Álbum da própria autora

b) “Peças teatrais que trabalham com as questões sociais e com conflitos, sendo essas caracterizadas pelas bases do Teatro político”, nas quais a comunidade é inspirada a se envolver no problema discutido;

c) “Peças que trabalham com empoderamento das classes menos favorecidas e com a questão do racismo”, manifestações teatrais essas que foram levadas para o contexto das escolas;

d) “Peças que trabalham com a questão do empoderamento negro no grupo”, por exemplo, a peça “Gritaram em mim Negra”, que também é bem latente contra o racismo;

e)“Intervenção em 2016, contra a pedofilia que é um crime frequentemente aplicado no município goiano”, isso através de um evento organizado pela a Prefeitura e pelo Ministério Público local (MP) chamado “Faça Bonito”, em que o grupo levousua posição contrária a deles, pois eles diziam que tinham feito justiça, mas não é isso que vimos, aaceitação da parte deles foi bem negativa. Nesse ponto temos a relevância de que enquanto integrantes de grupos teatrais estejamosenvolvidos com o problema a ponto de não nos deixarmosser

influenciados por grupos ideológicos dominantes, como bem era o caso dos representantes do MP, que tentavam impor suas percepções.

f) Trabalham atualmente com duas peças:*"Scottboro"* (disponível no anexo II), que é uma adaptação de outra peça, que trata da questão raciale a outra aborda questões ambientais, discute-se os impactos causados pela mineração, sendo chamada de "Se há tantas riquezas, porque somos pobres?"Trata-se de uma peça que passou por uma construção coletiva, sendo essa analisada posteriormente durante esse estudo;

g) "Fortalecimento e aperfeiçoamento do conhecimento do grupo sobre a questão política". Isso tem a ver com o envolvimento dos membros dos grupos em audiências dos seguimentos do poder legislativo e executivo que tratam de questões de ordem decisória para a vida comunitária, por exemplo, os grupos participam de discussões sobre criação de novos impostos/reforma do código tributário municipal, decisões sobre implantação de hidrelétricas e outros que são abordados no local.

h) "Acompanhamento como voluntáriosda bandeira de dois movimentos sociais:Pastoral da Juventude (PJ) e Construção Pastoral da Terra (CPT)", tais movimentos são próximos da política levada pela LEdoC.

Os grupos da PJ e da CPT são integrados por representações e membros de entidades religiosas, especialmente do âmbito católico e de representações de associações quilombolas e entre outras que defendem os direitos sociais e humanos, bem como o acesso à terra por parte de grupos que foram por muitos anos excluídos no País.

Outro movimento que entendo a relevância de destacar é o Movimento pela Soberania Popular na Mineração – MAM, do qual fazem parte alguns dos colegas da LEdoC como o Luan e a Ana Leda. Vejo que esse movimento também esteve emênfase na peça teatral da qual participei juntamente com os integrantes do grupo teatral VSLT (se há tantas riquezas, porque somos pobres?), especialmente porque entre os seus ideais está a defesa de que a mineração esteja nas mãos dos povos locais e que essa seja feita com responsabilidade ambiental e respeito à cultura e às pessoas que fazem parte dos contextos minerais. Os integrantes em questão fazem parte desse movimento há um ano e seis meses, portanto, conheceram o movimento a partir da apresentação do VSLTem um encontro regional em Luziânia de Goiás, em setembro de 2017, esses participaram

de um movimento de agitação e propaganda que aconteceu em Brasília. Já em maio de 2018 aconteceu um Encontro Nacional onde a Ana Lêda foi designada à coordenação nacional do movimento.

Esses aspectos, que fazem parte do desenvolvimento do Teatro local, orientam para um processo de crescimento e ocupação dos espaços culturais por parte dos grupos teatrais da região.Percebe-se nesse contexto uma prática cada vez mais pautada na emancipação dos sujeitos que participam dessa ferramenta formativa, ao mesmo tempo em que nota-se a ampliação e o fortalecimento dos debates em torno dos interesses pelas questões sociais e políticas da localidade.

É bom perceber que o Grupo MAN tem transcendido o debate quanto ao tema da mineração e das riquezas presentes no município de Cavalcante-GO, enfim, este tem conseguido levar essesdilemas para outros momentos que podem abranger públicos com poder político, jurídico, legislativo e social.

Tais seguimentos, ao participarem das encenações teatrais e entenderem as entrelinhas que estão inseridas nas questões discutidas terão maior acúmulo de informações para intervirem e se posicionarem até como parceiros em defesa de objetivos que contribuem para o bem da sociedade.

Talvez até erija-se esse questionamento: será que aoescrevermos sobre esse ponto inerente às práticas de trabalho do Grupo MAN não estaremosentregando as suas estratégias àqueles que se opõem à defesa do meio ambiente e da emancipação dos povos do campo, por exemplo? Nesse caso, penso que não há de modo algum a entrega de estratégia, mas apenas o relato de acontecimentos importantes que esse Grupo tem participado, o que ao invés de servir dearma para o inimigo, poderá até desarmá-lo, mesmo porque aponta para a força e o poder de desalienação que está presente na essência teatral dos participantes.

O teatro político é uma ferramenta da qual tiveram contato na Licenciatura em Educação do Campo, afirmam que ele é uma ferramenta formativa, forma o indivíduo que com ele estabelece uma relação, pois dá a capacidade para o sujeito analisar a sociedade em suas contradições|. Todos fazem parte da LEdoC e afirmam que o curso ajuda muito nas questões formativas como sujeitos, o MAM tem como perspectiva desconstruir o modelo de exploração das mineradoras, que destroem o meio ambiente, nesse modelo atual de mineração, por onde passam deixam grande destruição.

Essas peças e atividades desenvolvidas demonstram a transformação do sujeito a partir do Teatro (SANTOS, 2006), portanto, evidencia-se que a partir do envolvimento

com a formação na LEdoC, bem como com os fundamentos do Teatro Político (BOAL, 1975), os participantes estão revolucionando o ambiente social onde estão inseridos, ao mesmo tempo em que colaboram para o enfrentamento de situações reais que compreendem as inquietações locais (HANSTED, 2013, p. 30).

Em relação aos principais temas ligados aos problemas sociais/políticos que estão sendo discutidos e trabalhados nas apresentações teatrais dos grupos locais, foi possível identificar que fazem parte da abordagem de ambos:

a) Cultura;
b) Meio ambiente;
c) Educação;
d) Conjuntura política.
e) Turismo sustentável;
f) Racismo/preconceito (Questão racial).
g) Machismo, dentre outras questões que estão presentes na comunidade e que as autoridades querem deixar veladas.

Na parte de cultura, os grupos foram responsáveis pelo “Primeiro Festival de RaízesSertanejas de Cavalcante” e também pelo “Primeiro Festival Seu Talento é Arte da Cidade”. Járealizaram um torneio juvenil abordando as temáticas: meio ambiente, educação, conjuntura política. Essas atividades ocorreram em 2017, sendo desenvolvidas no contexto da Praça Diogo Teles Cavalcante (centro da cidade), que é um dos espaços históricos mais antigos da zona urbana do município.

Os eventos contaram com aproximadamente 500 pessoas moradoras do local e turistas advindos de outros municípios do entorno, como Campos Belos, Teresina, Alto Paraíso e de outras cidades maiores como Brasília-DF, Goiânia e São Paulo, não tendo continuidade de outras edições até o presente. Inclusive, já se conseguiu realizar um acampamento no período para que os jovens estudantes pudessem analisar o atual cenário político, no intuito de se mostrar a importância do posicionamento de cada um.

Figura 2: Foto da Praça Diogo Teles Cavalcante. Cavalcante-GO, 2018.

Fonte: Google.

Conforme apontamentos de Rocha *et al* (2015) e de Rosa (2007) o Teatro Político nos contextos das comunidades menos assistidas permite que temas conflituosos e que encontram-se desapercebidos possam ser colocados em evidência e passem a ser alvos dos interesses sociais e políticos, uma vez que esse processo é de fato libertador dos sujeitos (COSTA, 2016, p. 112).

Entre esses temas que os grupos teatrais locais abordam nas manifestações que efetuam pode-se destacar elementos como o machismo e o racismo que de acordo com Muniz (2000) e Rosemberg (2001) devem ser mais debatidos com a sociedade com o ideal de se combater as injustiças contra a mulher e a resistência em decorrência de questões éticas e da cor da pele.

Para Desgranges (2003) na representação teatral é possível realizarum trabalho com maior relação entre aquilo que é apresentado e dialogado como que de fato acontece narealidade social, e a partir disso nas peças se podeconduzir adequadamente as temáticas observadas no ambiente externo, ou seja, os assuntos passíveis de debates e que afetam a vida em comunidade podem ganhar uma dimensão mais realista, não se trata de uma mera invenção fictícia.

3.2 Identificação do Teatro Político nas apresentações teatrais dos investigados

Para que fosse possível realizar a análise do Teatro Político nas apresentações dos professores e alunos quilombolas vinculados à LEdoCrealizei a observação participantenuma peça teatral produzida pelo Grupo VSLT durante os dias 28 a 30 de setembro de 2018 no município de Cavalcante-GO (ver Anexo I).

Apeça de Teatroacompanhada neste estudoe da qual fiz parte,teve como tema “Se há tantas riquezas, por que somos pobres?” Através dessa trabalhamos com a questão da mineração, vindo isso a compreender o Tempo Comunidade do nosso curso de LEdoC. Tivemos 14 pessoas em cenas (50% por cento de homens e 50% de mulheres). Sendo que, de público presente. Tivemos umamédia de aproximadamente40 pessoas, tendo como autores e diretores da peça o próprio GrupoVSLTcomo um todo.Considerando que a peça passou por laboratório coordenado pelos professores do Terra em Cena, tendo várias versões no decorrer do seu processo de construção.

A peça apresentada e analisada de fato tinha relaçãocom o Teatro Político, pois tratou de uma situação de interesse social, que gera conflito, a saber, do uso dos recursos minerários e outras temáticas polêmicas como a violência contra a mulher (BOAL, 1975). Como recursos utilizados para a produção teatral utilizamos o figurino de pessoas do campo/zona rural; fizemos acaracterização dos detentores dos meios de produção, e empregamos a técnica doTeatro imagem (menção ao trem).

Figura 3: Apresentação teatral do Grupo VSLT .“Se há tantas riquezas, por que somos pobres?”. Cavalcante-GO, setembro de 2018.

Fonte: Álbum da autora

Figura 4: Apresentação teatral do Grupo VSLT . “Se há tantas riquezas, por que somos pobres?”. Cavalcante-GO, setembro de 2018.

Fonte: Álbum da autora

O envolvimento do público presente aconteceu na hora da plenária. Na ocasiãodescemos do palco a fim de que as pessoas pudessemparticipar dos questionamentos sobre o temae da questão da mineração, em especial.

Diante disso, as pessoas apresentaram opiniões favoráveis e desfavoráveis. As que se colocaram em favorobservaram especialmente a geração de renda e emprego que poderiam ocorrer pelo funcionamento específico das empresas mineradoras. Por outro lado, as que se posicionaram contra destacaram os impactos negativos ao meio ambiente e aos ideais de preservação do mesmo na região. De uma forma geral o público participouativamente da votação. Isso no intuito de promover a democratização do momento junto aos espectadores do Teatro (DESGRANGES, 2003).

A temática permitiu a reflexão crítica e criativa em relação a váriosproblemas sociais, em que foram apontadas questões como: desemprego e geração de emprego; causas ambientais (sustentabilidade e preservação), violência contra a mulher em lugares de mineração, promovendo-se cidadania teatral (HANSTED, 2013).

Durante o processo de produção teatral foi evidenciada como principal dificuldade “o processo de reunião”do público participante e atuante na peça, devido ao horário das apresentações, o que se deu até mesmo por questões relacionadas à ocupação dessas pessoas e dos compromissos que já possuíam para a época. A maior participação foi de pessoas de outras localidades (Brasília-DF e de Bom Jesus- Piauí que vieram participar do seminário da UnB) durante os três últimos dias do final do mês de setembro de 2018 (28,29 e 30).

A escola foi convidada, porém não compareceu, sendo que o mesmo aconteceu no caso das lideranças sociais, políticas, eclesiásticas e judiciárias do local, que apesar de terem recebido o convite com antecedência não se fizeram presentes e nem

justificaram os motivos.Essapeça foi apresentada no seminário de TC da UnB, cuja programação encontra-se nos anexos (Anexo III). O grupo faz parte de uma articulação maior de grupos que também se apresentaram no seminário.

Com a participação nessa peça foi possível identificar e sentir na prática os impactos positivos do Teatro Político nas discussões levantadas em torno da mineração no município de Cavalcante.

No momento da participação na peça enquanto participante, a minha atuação em cena foi de uma representante da comunidade, em que tive a responsabilidade de passar a proposta da aceitação ou não da mineração na localidade aos moradores. E ainda, tive a atribuição de mentora que aguçava a participação dos sujeitos locais para a plenária referente ao assunto polêmico. Sendo relevante esse momento para garantir maior possibilidade de envolvimento do público presente da comunidade e de outras localidades a partir do uso de uma linguagem simples e de fácil compreensão.

As evidências do Teatro Político na apresentação em questão permitiram entre outros compreender que o envolvimento social com as questões que envolvem a realidade local depende de maior incentivo até mesmo por parte dos integrantes dos grupos teatrais locais (ROCHA, 2014), fazendo uma maior conectividade e esclarecimento da relevância desse processo para a promoção do debate e para se pensar na resolução de conflitos ocasionadospelas falhas do modelo político e econômico brasileiro. (VILLAS BÔAS, 2009); (MARQUES, 2012).

3.3 Percepção dos participantes dos grupos teatrais sobre a contribuição do Teatro para emancipação do sujeito do campo

Busquei analisar como os participantes entendem a contribuição do Teatroque praticam para a emancipação dos sujeitos rurais do município Cavalcante, em que foi possível chegar a importantes percepções dadas pelos entrevistados dos grupos VSLT e Arte Kalunga Matec, inclusive, destaquei trechos de algumas falas:

a) “O Teatro ajuda na valorização da cultura, pois através da conscientização das pessoas elas se tornam mais críticas, levantam questionamentos e não aceitam os problemas que vão sendo observados” (Integrante A do grupo teatral VSLT, 2018).

É importante termos esse tipo de consideração quanto ao Teatro por um integrante do grupo teatral VSLT que tem suas bases ideológicas construídas ao longo da realização do curso de Licenciatura em Educação do Campo. E de fato, nisso eu posso notar que muito do que aprendemos em Boal está evidente na percepção do que o Teatro pode gerar naquelas pessoas que dele participam de alguma forma.

b) "O Teatro trouxe a capacidade para interação e para a comunicação com diferentes grupos"(Integrante A do grupo teatral Arte Kalunga Matec, 2018).

Está aí a meu ver mais duas características que fazem parte da essência do Teatro, considerando que foi interagindo e comunicando que grupos vinculados à União Nacional de Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC) realizaram importantes demonstrações teatrais que ajudaram a valorizar esse importante gênero na transformação social e no contato com a sociedade, como é discorrido em Rocha (2015).

c) "O Teatro é condutor de mudanças, em que o mesmo leva os sujeitos a tomaremposição e a irem à luta para defenderem os interesses relevantes para a comunidade" (Integrante B do grupo teatral VSLT, 2018).

E como não evidenciar isso em relação ao Teatro? Assim, vejo no que o participante trouxe a consideração do potencial para transformar a realidade por parte das apresentações teatrais que caminham na direção de defender os direitos sociais o que de certo modo entendo estar presentena peça analisada ("Se há tantas riquezas, por que somos pobres?")a qual eu tive a oportunidade de participar e me envolver em seu processo de construção.

d) "O Teatro ajuda as pessoas a refletirem sobre as questões abordadas nas peças, começando pelos jovens que se interessaram em participar desse processo"(Integrante B do grupo teatral Arte Kalunga Matec, 2018).

De fato, nessa percepção dada pelo integrante B, consigo identificaro caráter multiplicador que está inserido no Teatro, vindo esse a permitir maior reflexão dos sujeitos sobre os assuntos pautados, bem como induz os jovens a terem maior envolvimento com as situações apresentadas. Acredito que isso esteve em evidência justamente na peça analisada durante o presente estudo. Pois na apresentação a comunidade pôde se envolver e ao mesmo tempo foi instigada a participar do debate de uma forma mais ativa.

Nesse sentido, temos que oTeatro possibilita discussões a partir de temas geradores como bem foi o caso da mineração e da violência contra a mulher, que foram tópicos discutidos na peça que analisamos;

e) "O Teatro desperta algo revolucionário na vida de cada um por meio da vivência e da troca de experiência, tendo-se nos grupos teatrais integrantes que estão desde o Ensino Fundamental indo até a graduação" (Integrante C do grupo teatral VSLT, 2018).

Compreendo nissoa importância de que na formação escolar básica haja a presença de educadores que utilizam o seu papel como docentes para construíremsujeitos mais atuantes, conduzindo seus alunos a confrontarem problemas diversos. Essa condutarevolucionária acaba tendo início muitas vezes em pequenas peças teatrais que são criadas livremente pelos alunos em sala, que trabalham sob orientação de seus professores, enfim, vejo que essa revolução teatral no contexto das escolas do campo, em especial, acaba tendo os educadores como peças chaves.

f) "A troca de conhecimento contribui para a emancipação desses jovens e as questões consideradas pesadas são trabalhas de forma a trazer reflexõespelo compartilhamento entre os participantes".(Integrante C do grupo teatral Arte Kalunga Matec, 2018).

Assim, consigo perceber que o Teatro é visto por este aluno da LEdoC como um meio emancipatório capaz de simplificar as questões complexas por intermédio do ato de compartilhar, o que tem a ver com a solidariedade que esse gênero gera na vida daqueles que o manifestam.

g) “O Teatro é muito bonito, pois faz uma ponte entre a criatividade, a leitura, a produção e o desenvolvimento da pessoa” (Integrante D do grupo teatral VSLT, 2018).

Essa beleza que o Teatro tem, conforme é considerado por este entrevistado, a meu ver é algo que começa a ser percebido especialmente quando passamos a enxergar nas apresentações uma dimensão mais profunda, entendendo os seus impactos para a vida em sociedade e especialmente para a nossa vida, afinal, é lindo atuar numa peça teatral, é maravilhoso fazer de nossa participação uma marca na mente da plateia, a qual se torna parte de tudo que está sendo feito e pode ser inspirada a modificar o que não está bom e a manter aquilo que merece ser mantido.

h) “O Teatro cria um elo entre a comunidade e os jovens”(Integrante D do grupo teatral Arte Kalunga Matec, 2018).

Acredito que essa afirmação é algo que faz todo sentido quando se trata do Teatro Político. Especialmente porque por este a sociedade não ocupa uma mera posição de plateia, ou seja, as pessoas que são as espectadoras têm a oportunidade de participarem e de interferirem naquilo que é produzido, enfim, o público que ouve e vê se aproxima daqueles que se apresentam e daquilo que está em pauta na apresentação.

i) “O Teatro motiva a estudar e a ficar atento às informações para os trabalhos que vem sendo feitos” (Integrante E do grupo teatral VSLT, 2018).

Quando observo essa afirmação consigo perceber que além o Teatro ainda é uma estratégia pedagógica que pode funcionar especialmente em nossas escolas públicas, as quais demandam cada vez mais o posicionamento de educadores que tragam projetos transformadores e capazes de garantir a qualidade do ensino e a permanência dos alunos na escola. Está aí o Teatro como um meio que pode ser identificado como medida interventiva seja nas unidades escolares da zona urbana ou naquelas que estão no contexto do campo, áreas rurais e que abrigam povos tradicionais como é o caso do Povo Quilombola do município de Cavalcante.

j) “O Teatroencoraja o sujeito a tomar frente como liderança, por exemplo,há integrante do grupo em questão que exerce a função de coordenador teatral” (Integrante E do grupo teatral Arte Kalunga Matec, 2018).

Nessa tomada de frente considero quede fato o posicionamento como liderança a partir do Teatro é algo relevante não apenas para a causa do fortalecimento das manifestações desse gênero, mas especialmente para a construção de sujeitos ativos noutras frentes, considerando que há integrantes dos grupos teatrais do município que exercem tarefas de coordenação em associações e movimentos. Evidencio que isso é imensamente positivo, pois as necessidades da sociedade têm maiores chances de serem consideradas em políticas sociais.

k) “O Teatrotambém ajuda no desenvolvimento do respeito às diferenças, pois em um grupo teatral tem pessoas de diferentes posicionamentos” (Integrante Fdo grupo teatral VSLT, 2018).

Que bom termos uma afirmação como essa por parte de integrante vinculado à formação em LEdoC! Vejo que o respeito é um aspecto fundamental em qualquer tipo de relação social, sobretudo quando se trata do Teatro, que no meu entender fortalece essa atitude e colabora para a produção de bem-estar social e para a paz ao mesmo tempo que esse induz ao combate em favor da justiça e do bem comum.

Entre os diversos entendimentos dos participantes dos grupos teatrais em relação ao papel do Teatro Político na emancipação dos sujeitos do campo (MARQUES, 2012)nota-se que, especialmente, os estudantes e professores egressos da LEdoC foram os primeiros a se beneficiar com este fenômeno revolucionário e transformador (ZAMBELLI, 2017), o que pode ser identificado nos trechos de falas citados, pois eles trazem no discurso noções sábias e construtivas.

Enfim, é muito positivo que esses sujeitos utilizem dos conhecimentos oriundos da formação educativa e profissional que tiveram para contribuir com as discussões locais que no momento refletem sobre a economia e sustentabilidade em torno da prática da mineração numa comunidade que tem como lema a preservação ambiental (UNGARELLI, 2009).

Essa questão assim como tantas outras deve compreender a dinâmica dos Teatros neste município até porque por meio de sua abordagem a comunidade recebe maiores conhecimentos relacionados e passam a ter condições de se posicionarem de forma crítica e de maneira que não venham aderir cegamente às ideologias e aos interesses dos grupos dominantes na sociedade (ROSA, 2007).

3.4 Desafios e sugestões quanto à prática de Teatro local

Quanto aos desafios encontrados pelo grupo para a realização e o desempenho do Teatropolítico no atual contexto, obtivemos importantes informações levantadas durante a entrevista com os integrantes dos grupos VSLT e Arte Kalunga Matec, sendo que alguns aspectos também foram identificados durante a minha participação na peça teatral analisada anteriormente.

A" falta apoio/suporte de profissionais da área do Teatro", a "falta de apoio dos representantes políticos da comunidade" e a "falta de apoio e envolvimento das escolas" foram alguns dos itens colocados em pauta por todos os entrevistados de ambos os grupos teatrais como sendo desafios para o Teatro local. Destaco aqui que essa condição termina por fazer parte de muitas pequenas equipes de Teatro que se abrem pelo Brasil, como consegui identificar nos estudos de Oliveira (2013) quanto à produção desse gênero em nossas escolas.

Enquanto alunos de LEdoC ou já egressos dessa formação tão construtiva na área da educação, percebo que tal "falta de apoio", que foi abordada pelos grupos, não deve jamais ser colocada como condicionante para a continuidade do Teatro Político e dos respectivos grupos que o manifestam. Pois, é da natureza desse gênero a confrontação das limitações e o posicionamento contrário ao que a própria situação obriga, ou seja, ao invés de desistir por tal falta de apoio, como integrantes ativos deveremos permanecer e buscar acionar os meios para que os problemas possam ser vencidos.

Enfim, não podemos nos colocar como vítimas do sistema capitalista ou do descaso dos outros em relação ao Teatro, mas que tal influenciarmos aqueles que talvez nunca tinham olhado para esse gênero com interesse? Quem sabe não é a forma simplista de ver o Teatro que faz com que os sujeitos em diferentes ambientes, inclusive na escola, não lhes deem a devida relevância? Assim, vamos contribuir para que esse

possa ser reconstruído a partir de novo olhar por parte da sociedade e daqueles que podem despender colaborações para torná-lo mais forte.

Outros pontos que destaquei durante o diálogo com os integrantes selecionados para a entrevista e que fizeram parte da maior força das observações foram os de que “há carência de um espaço próprio”, “se tem necessidade de reuniões frequentes” e para reuniões semanais, falta de estrutura para possibilitar a qualidade dos encontros, por exemplo, falta de lanche”.

Vejo que esses aspectos são de fato relacionados entre si no trabalho dos grupos, e que no meu pensar podem ser itens repensados e até mesmo trabalhados de uma forma interna, de modo que é possível que atitudes simples colaborem para a superação de tais limites, por exemplo, a presença de um bom planejamento e programação das atividades, reuniões, enfim, dos momentos de interação, e o estabelecimento de uma escala de responsabilidades que possam inclusive prever a questão de lanches e outros aspectos que se fizerem necessários durante os encontros.

Ao analisar os desafios do grupo de Teatro, consigo trazer à tona a frase de *Willian Shakespeare*na qual ele põe os imperativos dos verbos plantar e decorar como premissas na vida: “plante seu jardim e decore a sua alma, ao invés de esperar que alguém lhe traga flores” (KDFRASES, 2019, p. 1). E é isso que deve ser feito para que o Teatro tome uma dimensão muito maior do que a que ocupa na mente dos povos do campo e das comunidades quilombolas presentes no município de Cavalcante-GO.

Em outras, palavras, ao invés de esperarmos pela elite política e econômica ou mesmo pelos governantes nas diferentes instâncias de governo, devemos atuar e emergir forças para tornar possível coisas pequenas e grandes capazes de agigantar o Teatro Político e a transformação social através do mesmo.

De certa maneira, identifico que essas limitações que os entrevistados ajudaram a perceber em relação ao Teatro em Cavalcante, demonstram que apesar do trabalho educativo serhistoricamente confrontado pelas limitações que envolvem o direito à educação o Teatro carece de muita persistência de seus integrantes, sendo que diante da carência de recursos os próprios podem se posicionar e buscar meios para supri-la.

Assim,observo também que as dificuldades evidenciadas na afirmação do negro na sociedade e dos grupos sociais que foram excluídos de forma histórica no Brasil não devem de forma alguma seremevidenciadas como imbatíveis a ponto de destruírem os ideais traçados para a transformação do sujeito e de sua história a partir doTeatro Político.

3.5 Formas de envolvimento da escola no Teatro

Quanto à forma pela qual os grupos permitem o envolvimento da sociedade nas apresentações desenvolvidas, temos que os grupos VSLT e Arte Kalunga Matec realizam tal ato através do trabalho com as seguintes ações:

a) "O espaçoé aberto para as pessoas que queiram participar de oficinas e de reuniões do grupo".

Nisso vejo a valorização do Teatro como um meio integrador da comunidade, já que nos grupos os momentos que possivelmente seriam desenvolvidos de forma mais restrita, ocorrem de maneira a integrar novas pessoas, o que a meu ver é fundamental para que esse gênero exerça o papel social que ele tem e que em muito se vê destacado em autores como Hansted (2013) eOliveira (2013).

b) "Após as apresentações das peças abre-se espaços para debates, aceita-sesugestões e críticas para o aperfeiçoamento da equipe e sempre faz-se convites para que mais pessoas se juntem ao grupo".

Mais uma vez identifico a valorização da integração e da ideia de permanência e crescimento dos grupos teatrais a partir do estímulo à participação dos sujeitos externos e que estão compreendidos nos espaços receptores das apresentações como bem é o caso dos alunos das escolas de Ensino Básico do município no âmbito rural e urbano.

Em relação às apresentações no contexto escolar, tem-se que que é possível envolver crianças, jovens e adultos estudantes nas peças teatrais a partir de práticasque interagem com as relacionadas por Birimba (2014) e que temcomo base a valorização dos diferentes grupos sociais, não limitando-se à divisão de classes. Nisso, destaquei alguns pontos importantes que consegui identificar ao longo das entrevistas e da minha atuação como participante da apresentação no grupo VSLT:

a) "Quando os grupos são convidados há o acesso às unidades educativas da zona rural e urbana do município".

Identifico um processo teatral que já começou a ser amadurecido no seio escolar, pois se as escolas estão convidando os grupos para se apresentarem em seus contextos é

porque nelas já existe o interesse pelo Teatro e por aquilo que ele tem de positivo para transformar e propiciar novos conhecimentos à vida dos alunos. Vejo dessa maneira que os grupos podem estimular e incluir os sujeitos do campo e da cidade ao mesmo tempo num processo que acaba por ser uma forma de garantir cidadania.

b) "Valoriza-se o fato dos gruposserem formados pela maioria de estudantes da comunidade, tendo dois professores da Escola Municipal Joselina Francisco Maia e do Colégio Estadual Kalunga I – Extensão"

Nisso eu consigo entender que existe a valorização dos sujeitos do campo na formação dos grupos, especialmente no que toca à presença de pessoas que agregam a comunidade quilombola do local. É importante de certa maneira que aconteça a abertura para que indivíduos de diferentes contextos (urbano ou rural) sintam-se livres para aderirem ao Teatro, evitando que haja mais exclusões ou criação de uma soberania grupal nesse contexto.

c) "Recebe-se visitas de estudantes de outras escolas e universidades de vários estados, por exemplo, Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal de Tocantins (UFT) e do Instituto Federal (IF)".

Nesse ponto identifico que os grupos teatrais se abrem para outras construções e para que se torne conhecido por parte de alunos e instituições do ensino básico e superior. Nisso é reconhecido que as unidades educacionais em seus diferentes níveis são parcerias fundamentais para que o Teatro ganhe maiores proporções.

d) "Os representantes da comunidade chamam os grupos para apresentarema história local aos visitantes de forma teatral. Isso fortalece bastante a cultura quilombola Kalunga e os povos do campo".

É perceptível para mim que a partir do momento que as representações políticas da comunidade passam a convidar os grupos teatrais para manifestarem o Teatro em seus eventos, esse gênero passa por um processo maior de aceitação e de reconhecimento, ajudando os espectadores a reaprenderem e relerem a própria história,

e ainda a começarem a intervir por sobre ela, uma vez que, não costuma tratar de meras apresentações representativas e sem impactos ideológicos, mas sim de diálogos construtivos junto a governantes, e à diversidade de grupos que assistem e participam dos momentos executados.

e) "Os participantes dos grupos teatrais participam em 60% do grupo de Dança Sussa, sendo os trabalhos realizados em parceria (dança e Teatro)".

Acho por bem destacar esse item, pois considero relevante a ideia que os integrantes de ambos os grupos desenvolveram de construírem uma relação amistosa entre um grupo e outro, ao mesmo tempo em que se abriram para outras manifestações culturais que também têm interação com o campo teatral, sem contudo, criarem uma percepção de concorrência entre si. Em vez de se oporem ou de construírem barreiras entre eles, os participantes conseguiram se aliar e produzirem de forma solidária novos conhecimentos a partir do Teatro, da dança e da música.;

f) "Os grupos são chamados para apresentarem em outras cidades, o que faz com que os seus integrantes fiquem empolgados e se sintam valorizados".

Aqui, pontuo que os intercâmbios e a participação em eventos noutros municípios podem ser identificados como estratégias para inspirar os integrantes a permanecerem nos seus ideais, sendo motivados pelo relacionamento social em novos ambientes, tendo a oportunidade de se aproximar de novos conhecimentos que em muito tendem a contribuir para a melhoria e qualidade do trabalho teatral que já é desenvolvido.

As fotos abaixo demonstam a apresentação teatral da peça "Se há tantas riquezas, por que somos pobres?" que aconteceu num ambiente externo à comunidade de Cavalcante por parte do grupo VSLT, a saber, no Auditório Augusto Boal, na FUP/UnB de Planaltina no Seminário de 10 anos de LEdoC em 2018:

Figura 5: Apresentação teatral do Grupo VSLT no Seminário dos 10 anos da LEdoC. Peça: “Se há tantas riquezas, por que somos pobres?”. Auditório Augusto Boal, FUP/UnB , Planaltina, 2018.

Fonte: Álbum da autora.

Figura 6: diálogo com o público do Grupo VSLT no Seminário dos 10 anos da LEdoC. Peça: “Se há tantas riquezas, por que somos pobres?”. Auditório Augusto Boal, FUP/UnB, Planaltina, 2018.

Fonte: Álbum da autora.

Hoje os grupos teatrais já estãomais empoderados e possuem maior aceitação nas escolas do que no início. De formaque qualquer integrante do grupo tem tido oportunidade de solicitar para fazer apresentações nestes espaços, o que demonstra receptividade social desse processo (OLIVEIRA, 2013).

O fato de se ter pessoas estagiárias da Escola Municipal Joselina Francisco Maia da Comunidade Kalunga Engenho II, do Colégio Estadual Elias Jorge Cheim, da Escola Municipal Alci Alves Moreiraque também integram os grupos teatrais nas escolas, ficou ainda mais fácil para a inserção nesses ambientes. No entanto, nem sempre foi assim, esses grupos já foram barrados nos espaços escolares, justamente pelo fato das peças tratarem sobre assuntos críticos e com baixa abordagem na comunidade. Tais temáticas levavam elementos do TeatroPolítico, mas alguns profissionais da educação preferiam deixar veladas as questões que poderiam trazer inquietações (COSTA, 2016).

Por outro lado, o envolvimento de crianças, de jovens(adolescentes) e adultos está sendo feito através de convites para assistir as peças teatrais, pela divulgação boca a boca por parte de pessoas que conheceram e gostaram do trabalho com o TeatroPolítico. Isso ajuda a reforçar a necessidade de que escolas, grupos teatrais, sociedade (urbana e rural), enfim, as lideranças sociais se unam em favor de que os problemas que preocupam a todos possam ser evidenciados e abordados de forma resolutiva (OLIVEIRA; STOLTZ, 2010).

CONCLUSÃO

Por meio do Teatro Político acredito que qualquer pessoa que vive em uma situação de contradição na sociedade possa trazer para o coletivo as suas inquietações e ao mesmo tempo confrontá-las no intuito de superá-las

A partir desse elemento teatral é possível que o sujeito busque soluções para acabar com a opressão que está inserida no meio social, pois o Teatro, especialmente quando desenvolvido de forma política, além de ser um trabalho coletivo, caminha na direção de confrontar alienações frente ao que está sendo realizado, de modo aestimular os participantes a vencerem suas próprias limitações internas, no entanto, nada ocorre de forma impositiva eas transformações irão depender do interesse de cada pessoa envolvida.

Assim,por meio do Teatro Político vejo que estamosconfrontando os pressupostos da burguesia, os quais naturalizam a condição humana. Desse modo, a partir deste mostramos que o mundo é um ambiente transformável e que os sujeitos são os transformadores do mesmo, isso quando trazemos o Teatro como ferramenta de enfretamento das imposições dadas pela classe dominanteem nossa sociedade.

Alcançamos o objetivo de investigar como os jovens das comunidades quilombolas, que são professores ou estudantes da LEdoC, podem se identificar com o Teatro e assumir o papel de protagonistas de suas histórias e de suas identidades no meio social.

E ainda, identificamos como o Teatro Político faz parte das apresentações teatrais desses sujeitos, obtivemos a percepção dos participantes dos grupos teatrais sobre a contribuição do Teatro para emancipação do sujeito do campo; levantamosos desafios e as sugestões relacionadas à prática de Teatro pelos grupos de Teatro locais;e entendemos como os grupos conseguem envolver a escola em suas manifestações teatrais.

A partir deste estudo, enquanto aluna da LEdoC e também integrante de um dos grupos teatrais, a saber, o grupo VSLT, tive condições de conhecer e de elencar os principais conceitos que envolvem o Teatro Político, e ainda, tive maiores condições de evidenciá-lo nas manifestações do município de Cavalcante –Goiás através de ambos os

grupos pesquisados e analisados nessa pesquisa (os grupos VSLT e Arte Kalunga Matec).

É de suma importância termos identificado a presença dessas representações do Teatro Político na localidade, o que contribui para analisarmos a relevância dos saberes de LEdoC na afirmação dos povos do campo, especialmente do povo negro que compreende o quilombo afrodescendente popularmente conhecido como Kalunga e os demais quilombos recentemente reconhecidos e de mesma origem e que agregam as comunidades do Povoado Capela e do Povoado de São Domingos, inclusive sou integrante dessa última localidade, da qual tenho orgulho de fazer parte.

Entendo a necessidade de haver maiores apoios governamentais e não governamentais no contexto municipal para reforçar a presença desses grupos que ajudam a discutir e até a trazer soluções para os problemas sociais que acometem essa comunidade de uma forma geral. Por outro lado, defendo a partir de tudo que formei pelo Teatro Político em minha ideologia de vida e prática, que não podemos ser passivos diante de questões que envolvem investimentos ou mesmo atitudes simples, como as já pontuadas na análise dos desafios que os grupos teatrais enfrentam.

Nesse sentido, percebi que além do posicionamento ativo capaz de mobilizar a todos os integrantes para ação em busca de novas possibilidades para o crescimento e manutenção do Teatro no local, esses devem criar cada vez mais novas estratégias para aproximarem-se dos demais grupos de natureza educativa e cultural do lugar, bem como é fundamental que haja uma maior aproximação das associações, dos movimentos sociais, das escolas quilombolas presentes nas áreas rurais e das escolas que estejam instaladas no contexto urbano a fim de se fortalecer esse gênero e construir boas parcerias.

Quando destaco a necessidade de aproximação com a comunidade, consigo lembrar das considerações de Borges (2015) que me faz perceber que o interesse em aproximar o Teatro da classe proletariada e daqueles que eram excluídos desse processo nasceu justamente nas manifestações de peças teatrais como *Black-Tie* e a mais-valia vai acabar, Seu Edgar, peças essas que contribuíram para que a linguagem da população viesse a ser falada, ao mesmo tempo que motivou grupos populares a inserirem-se nesse espaço cultural.

Assim, que tal começar a trazer de volta provocações como as presentes nessas peças, para chamar o público ao Teatro?Que tal simplificar ainda mais as apresentações levando esse gênero para os povoados e bairros mais afastados, fazendo com que mais

pessoas se envolvam independentemente de classe social ou de um lugar específico? Que tal aproveitarmos a ideia do grupo teatral do CPC da UNE, que ao invés de deixaro Teatro restrito a pessoas com patamares educacionais mais elevados, veio a se abrir para as classes mais populares, inserindo cada vez mais os seus dilemas nos assuntos trabalhados em cena?

A aproximação aqui defendida, a meu ver, pode começar da criação de momentos de diálogo entre os grupos teatrais, musicais e de dança já existentes e entre esses e as representações dos seguimentos diversos aqui já abordados. É possível criar reuniões propositivas, acordos, elaboração de projetos, criação de eventos periódicos e devidamente programados que possam explorar de uma forma mais densa e formativa o Teatro, colocando-o como um meio de real transformação para a vida dos sujeitos dessa comunidade.

Enfim, ao invés de se ter um entretenimento mais comercial, no qual há interesse por lucro para as companhias produtoras, os grupos teatrais dessa localidade estudada poderão motivar as pessoas a participarem de suas apresentações promovendo entradas gratuitas, e quando muito, na intenção de valorizar e fortalecer as suas atividades, poderão abrir caixas de contribuição voluntária para manutenção das atividades. Nessas apresentações teatrais não comerciais, os grupos ainda podem se abrir para causas mais nobres, como é o caso da doação de alimentos para contribuir com a montagem de cestas básicas a pessoas mais carentes, na intenção de enfrentar problemas sociais como o desemprego e a fome.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Carolina Faria. **Relações de gênero e trabalho docente**: jornadas e ritmos no cotidiano de professoras e professores. Fazendo Gênero, 8. Anais... Florianópolis, 2008.

BIRIMBA, Antônio Marcelo Tavares. **Práticas metodológicas do ensino de Teatro na Escola Francisco Braga de Souza**. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura, Habilitação em Teatro, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Cruzeiro do Sul: UnB, 2014.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

BOAL, Augusto. **Tentativa de analise do desenvolvimento do Teatro brasileiro**. In: Arte em revista 6 ano 3- Ed. Kaiarós, 1981.

BORGES, Rayssa Aguiar. CPC da UNE: caminhos de formação e fim prematuro. In: ROCHA, Eliene Novaes; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PEREIRA, Paola Masiero; BORGES, Rayssa Aguiar. **Teatro Político formação e organização social**. Caderno 4 da residência agrária. São Paulo: Outras Expressões, 2015, p. 61-77.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues.**Presença Pedagógica.** Diálogo entre a universidade e a educação básica para a formação do professor. V.20, n. 120. Nov/dez, 2014.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: arte / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997, 130 p.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BRASIL. **Uma história do povo kalunga**. Secretaria de Educação Fundamental – MEC: SEF, 2001, 120 p.

CALDART, Roseli Salete, [et al] (org.) **Dicionário da Educação do Campo**. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012, 788 p.

CENTRO DE FORMAÇÃO E PESQUISA CONTESTADO (CEPATEC). **Teatro e Transformação Social:**Teatro Fórum e Agitprop. Vol. 1. São Paulo: CEPATEC/FNC/MINC/00463, 2006.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima:** Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do Teatro épico no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016, 215 p.

CRESWELL, Jonh W. **Projeto de Pesquisa:**Método Qualitativo, Quantitativo e misto. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2010, 296p.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do Espectador.** São Paulo: Editora Hucitec 2003.

ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael. **Agitprop:** cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015, 197 p.

EUGENIO, Benedito G.; BOARETTO, Giulia. **No interior da sala de aula:** as relações de gênero nos anos iniciais do ensino fundamental. Interfaces Científicas - Educação • Aracaju • V.4 • N.3 • p. 139 - 150 • Jun. 2016.

FERREIRA, Márcia Ondina Vieira; NUNES, Georgina Helena Lima; KLUMB, Márcia Cristiane. **As temáticas gênero e sexualidades da ANPEd de 2000 a 2006**. Revista Brasileira de Educação. Campinas, v. 18, n. 55, p. 899-920, out./dez. 2013.

FINCO, Daniela. **Relações de gênero nas brincadeiras de meninos e meninas na educação infantil.** Pro-Posições, v. 14, n. 3 (42) - set./dez. 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**, 17ª. Ed. Rio de Janeiro, RJ, Paz e Terra, 1987.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa.** Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**? 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GLOBO REPÓRTER. **Chapada dos Veadeiros renasce após maior incêndio da história do Parque**. Edição do dia 02/03/2018. Disponível em: g1.globo.com/globo-reporter/.../2018/.../chapada-dos-veadeiros-renasce-apos-maior-i.... Acesso em: 10/07/2018.

HADDAD, Sérgio. **Direito à Educação**. In: CALDART, RoseliSalete [et al]. Dicionário da Educação do Campo. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012, 788 p.

HANSTED, Talitha Cardoso. **Teatro, educação e cidadania**: estudo em uma escola do Ensino Básico. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP: UNICAMP 2013.

ITAÚ CULTURAL. **Eles Não Usam Black-Tie.** In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397907/eles-nao-usam-black-tie>. Acesso em: 21 de jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7b.

KDFRASES. **Frase de William Shakespeare.** Disponível em:https://kdfrases.com/frase/161916. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **A construção escolar das diferenças**. In: Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 57-87.

MARQUES, Emiliana Maria Diniz. **Teatro do Oprimido e Educação Popular do Campo**: articulações entre o pensamento e a obra de Paulo Freire e Augusto Boal com uma experiência em Minas Gerais. Belo Horizonte: UEMG/FAE, 2012, 188 p.

MARTINS, André Silva; NEVES, Lúcia Maria Wanderley. **Pedagogia do Capital**. In: CALDART, Roseli Salete [et al]. Dicionário da Educação do Campo. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012, p.540-546.

MEDEIROS, Rejane Cleide De Almeida. **Práxis política do movimento dos trabalhadores rurais sem terra** (MST) - TO: trajetória de organização e formação política. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Goiás Goiânia: UFG, 2017, 231 f.

MOLINA, Mônica Castagna. (org.). **Educação do Campo e Pesquisa II**– Questões para reflexão. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2006.

MONTEIRO, Mariana; ALTMANN, Helena. **Trajetórias na docência**: professores homens na educação infantil. ANPED, 36. Anais... Goiânia, 2013.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. **Meninas e meninos na escola:** a modelagem das diferenças. Feminismos: Teorias e Perspectivas. Textos de história, vol 8, n° 1/2, 2000.

NARVAZ, Martha Giudice; SANT'ANNA, Sita Mara Lopes; TESSELER, Fani Averbuh. **Gênero e Educação de Jovens e Adultos:** a histórica exclusão das mulheres dos espaços de saber-poder. Diálogo, Canoas, n. 23, p. 93-104, ago. 2013. / ISSN 2238-9024.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro**: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, 18 (50), 209-224, 2004.

OLIVEIRA, Maria Eunice de; STOLTZ, Tânia. **Teatro na escola**: considerações a partir de Vygotsky. Educar, Curitiba, n. 36, p. 77-93, 2010. Editora UFPR. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/er/n36/a07n36.pdf. Acesso em: 01 de agosto de 2018.

OLIVEIRA, Rogério Luiz de. **A arte do desencontro**: o ensino de Teatro em uma escola de Ensino Médio de Brasília. Monografia apresentada à Universidade de Brasília como pré-requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em artes cênicas. Brasília: UnB, 2013.

PARÉ, Marlene Leal, et al**. A educação para quilombolas:** experiências de São Miguel dos Pretos em Restinga Seca (RS) e da comunidade Kalunga do Engenho II (GO), 2007.

RABÊLLO, Roberto Sanches. Teatro-educação: uma experiência com jovens cegos / Roberto Sanches Rabêllo. - Salvador: EDUFBA, 2011. 207 p.

PIANA, MC. A pesquisa de campo. In**:** PIANA, MC. **A construção do perfil do assistente social no cenário educacional**[online]. São Paulo:
Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 233 p. ISBN 978-85-7983-038-9.

REDE ARTE NA ESCOLA. **Arte na escola: da sala de aula para a sala de Teatro**. Boletim 59, setembro a novembro de 2010.

ROCHA, Eliene Novaes; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin;PEREIRA, Paola Masiero; BORGES, Rayssa Aguiar Borges.**Teatro Político formação e organização social**. Caderno 4 da residência agrária. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

ROCHA, Lucinete do Carmo de Paula. **Trabalho Teatral**: mediação para formação política e organização social. Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação do Campo - LEDOC, da Universidade de Brasília. Planaltina: UnB/BDM, 2014. Disponível em: http://bdm.unb.br/handle/10483/9964 . Acesso em: 01 jul. 2018.

ROSA, Daniela Roberta Antônio. **Teatro experimental do negro:**estratégia e ação. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP: UEC, 2007. 180p. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281890>. Acesso em: 8 ago. 2018.

ROSEMBERG, Fúlvia. **Políticas educacionais e gênero**: um balanço dos anos

1990. Cadernos Pagu. Campinas, n. 16, p. 151-197, 2001.

STARA BRASIL. **Clipe Imperador** STARA HD Clipe Oficial. Youtube, Publicado em 10/12/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QMFpF9fFy24. Acesso em: 01 de setembro de 2018.

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Mucitec, 1998.

SANTOS, Bárbara. **Informativo do Centro de Teatro do Oprimido** – CTO-Rio. Rio de Janeiro: Master Print, 2006.

SOUZA, Maria Antônia De. **Educação Do Campo**: Políticas, Práticas Pedagógicas e Produção Científica. Educ. Soc., Campinas, vol. 29, n. 105, p. 1089-1111, set./dez. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/es/v29n105/v29n105a08.pdf. Acesso em: 19 jan. 2015.

TAKEDA, Anna Carolina Botelho; CARELLI, Fabiana Buitor. **São Bernardo em dois tempos e em duas linguagens:** A representação das tensões sociais vividas por Paulo Honório, de Graciliano Ramos e de Leon Hirszman. In: Anais do XIV Abralic. Universidade Federal do Pará. Belém: UFP, 24, 25 e 26 de setembro de 2014.

UNGARELLI, Daniella Buchmann. **A comunidade quilombola Kalunga do Engenho II:** Cultura, produção de alimentos e ecologia de saberes. Brasília, 2009, 83 p.

VILLAS BOÂS, Rafael Litivin. **Teatro Político e Questão Agrária 1955-1965**: Contradições, avanços e impasses de um momento decisivo, Brasília: Universidade de Brasília, tese de doutorado defendida na Pós-Graduação em Literatura, 2009.

VILLAS BOÂS, Rafael Litivin; PEREIRA, Paola Masieiro. **Cultura arte e comunicação.** São Paulo: Outras Expressões, 2015, 160 p.

ZAMBELLI Bruno. **O Teatro Anarquista de São Paulo**, 2017. Disponível em: http://www.aescotilha.com.br/Teatro/em-cena/o-Teatro-anarquista-de-sao-paulo/.Acesso em: 21 de jun. 2018.

APÊNDICES

APÊNDICE A: ROTEIRO DE ENTREVISTA

Tema: Teatro Político como luta emancipatória das comunidades tradicionais

Quadro1: Roteiro de Entrevista

Roteiro de Entrevista **Para integrantes dos grupos de Teatro VSLT e Arte Kalunga Matec**
1ª parte - Caracterização do participante 1. Nome_____() Anônimo 2. Idade _____() não declarar 3. Escolaridade_____ 4.No caso de ter graduação/licenciatura, qual é a sua área? _____ 5. Local de residência/comunidade do campo a que se vincula_____ 6. Profissão_____ 7. Rendimento: _____ 9.Grupo de Teatro a que pertence_____
PERGUNTAS PARA A ENTREVISTA: 1. Há quanto tempo você passou a fazer parte desse grupo de Teatro? 2. Você chegou a contribuir para a formação desse grupo? De que forma isso aconteceu? 3. De que maneira o Teatro Político faz parte das apresentações de seu grupo de Teatro? A formação em LEdoC contribuiu de algum modo, se for o caso? 4.Quais são os principais temas ligados aos problemas sociais/políticos que estão sendo discutidos e trabalhados nas apresentações teatrais do grupo? Explique 5. De que forma você acha que o Teatro que o grupo pratica contribui para a emancipação dos sujeitos rurais de Cavalcante? 6. Fale sobre a contribuição do Teatro para o seu desenvolvimento cidadão e pessoal, bem como para a promoção de novos conhecimentos e da crítica?

Roteiro de Entrevista Para integrantes dos grupos de Teatro VSLT e Arte Kalunga Matec
7. Quais são os desafios encontrados pelo grupo para a realização e o desenvolvimento do Teatro Político no atual contexto? Aponte sugestões e formas utilizadas para enfrentar os conflitos. 8. De que modo o grupo permite o envolvimento da sociedade com as apresentações desenvolvidas? 9. O grupo faz apresentações no contexto escolar? De que maneira tem sido possível envolver crianças, jovens e adultos estudantes nas peças teatrais?

Fonte: Elaborado pela própria autora.

APÊNDICE B: ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO

Tema: Teatro Político como luta emancipatória das comunidades tradicionais

Quadro2: Roteiro de Observação

Roteiro de observação de uma peça de Teatro
1ª parte – Anotar as principais evidências da peça de Teatro -Nome da Peça/Tema: -Nº de participantes: -Autor da peça: -Direção da peça: -Relaciona-se com o Teatro Político? - Recursos utilizados: -Quantidade de público presente: -Como foi o envolvimento do público?

Roteiro de observação de uma peça de Teatro
-A temática permitiu a reflexão crítica e criativa em relação a algum problema social? Explique. _____ -Que dificuldades foram evidenciadas? -O que foi possível identificar e sentir no momento da participação na peça, qual foi o papel desenvolvido como pesquisadora/atriz participante?

Fonte: Elaborado pela própria autora.

ANEXOS

ANEXO I - PEÇA do Grupo teatral VSLT: "SE HÁ TANTAS RIQUEZAS POR QUE SOMOS POBRES?"

PRÓLOGO

Formam-se duas fileiras, entram ao palco cantando:

Música: Olha o dragão de ferro passando, olha as marcas de destruição.

Mineração mata, mutila, saqueia a nossa região.

Canta uma vez enfileirado e pausa. Vira para o público e canta novamente e pausa. Começa a cantar e vão recuando para montar o trem de ferro (máquina de ritmos). Após cada um ao seu lugar, canta a última vez. Após o sinal da partida, O trem de ferro começa a funcionar e ao fundo começa o poema Haicai:

"Sangram engrenagens! Morrem paisagens..." de*Infinita Devi.* O poema é declamado com oscilações entre auto e baixo tom... são cinco vezes declamado em tom auto e após o sinal, abaixa o tom. Assim começa a Declamação do poema 'Itabira de Carlos Drummond'

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.

Na cidade toda de ferro

As ferraduras batem como sinos.

Os meninos seguem para a escola.

Os homens olham para o chão.

Os ingleses compram a mina.

Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável (coro).

Frase: Se há tantas riquezas, por que somos pobres? 2x

1º MOVIMENTO

Narração

2º **MOVIMENTO**

Fase coreográfica: Mineração e Natureza ao fundo poema "Lira Itabirana de Carlos Drummond de Andrade".

I

O Rio? É doce.

A vale? Amarga

Ai, antes fosse

Mais leve a carga

II

Entres estatais

E multinacionais,

Quantos ais!

III

A dívida interna.

A dívida externa

A dívida eterna.

IV

Quantas toneladas exportamos

De ferro?

Quantas lágrimas disfarçamos

Sem berro?

3º MOVIMENTO

Diálogo mineração e representante

Palavras chave:

Mineradora: Desenvolvimento, qualidade de vida, progresso, empregos, renda.

Representante: comunidade, bem viver, exemplos de destruição, geração, coletivo.

4ºMOVIMENTO

João Bobo

Do lado direito pessoas a favor da mineração

Do lado esquerdo pessoas contra mineração.

5º MOVIMENTO

Assembleia

Epílogo

Coro haicai “sangram engrenagens morrem paisagens...”
Poema “não iremos embora”:

Aqui sobre vossos peitos,
Persistimos.

Como uma muralha
Em vossas goelas como cacos de vidro, imperturbáveis.
E em vossos olhos como tempestades de fogo.
Aqui, sobre vossos peitos, persistimos.

Como uma muralha.
Lavando pratos nos vossos bares,
enchendo os copos dos senhores,
esfregando negras cozinhas
para vos arrancar dos dentes
o pão dos nossos filhos.

Aqui sobre vossos peitos,
Persistimos.
Como uma muralha
Famintos. Despidos. Altivos.
Cantando versos.
Enchendo as ruas de manifestações e os cárceres de orgulho.

Bebei o mar
Porque aqui permanecemos.

Somos os guardiões da sombra,

De laranjeiras e de oliveiras.
Semeamos ideias
Como fermento.

Temos nervos de gelo,
Mas fogo no coração.
Espremeremos pedras
Se tivermos sede,
Comeremos terra
Se tivermos fome.
Mas não partiremos.
E não seremos ávidos do nosso sague.

Ato final: Palavra de ordem “Por um país soberano e Sério, contra o saque dos nossos minérios”.

ANEXO II- PEÇA SCOTTBORO

Do PROLETBÜHNE em versão adaptada da ETPVP-DF
Cópia de trabalho: 18 de setembro de 2018

Nota Introdutória de Odette Aslan

Scottboro foi escrita, ensaiada e encenada em uma semana pela Proletbühne durante o processo dos nove garotos negros acusados de assalto a duas brancas (duas prostitutas). Outros grupos produziram em seguida esquetes sobre o mesmo tema, mas com um êxito menor.

Vestidos de preto, cabeças nuas, os atores utilizam um fraseado "destacado" e movimentos coreográficos que remetem ao teatro expressionista.

***

Esta peça para declamação coral foi apresentada por seis atores. Eles aparecem em meio aos espectadores atrás das últimas fileiras da sala e correm gritando: Atenção! Atenção! Até chegarem aos seus lugares: 1 e 2 sobre cadeiras ou caixas, 3 no chão em frente a 1 e 2; 4, 5 e 6 em fila na frente de 3; 6 alinhado em frente a 3.

- Atenção!
- Atenção, operário!
- amigos!
- camaradas operários!
- camaradas!

Todos. Atenção!

- Escutem a história / de nove garotos negros / em Scottboro, Alabama.

Todos. Em Scottboro, em Scottboro
A matança toma conta das ruas.
Em Scottboro, em Scottboro,
A morte assombra as prisões.

1. Alegria em Scottboro!
3. Milhares de pessoas
2. que aclamam, cantam, que riem, que gritam
1. nas ruas de Scottsboro.
2. E o sol brilha
3. sobre os alinhados trajes de domingo

5. mulheres e crianças,
6. proprietários de usinas, comerciantes, funcionários municipais e banqueiros.
2. Todos estão lá
1. nas ruas de Scottsboro,
2. as crianças com as bandeiras
1. e os homens com as espingardas,
3. E os distintivos dos xerifes brilham ao sol
4. E a fanfarra toca o hino americano.

2. E todos clamam
3. E todos gritam:

Todos. Lincha! Lincha! Lincha!

Todos. Alegria em Scottboro!

Todos. Em Scottboro, em Scottboro,
A matança avança nas ruas.
No Brasil, no Brasil
A morte assombra a periferia.

3. Na praça do mercado de Scottboro

1. fica o tribunal.
2. Lá estão nove garotos negros.
5. Nove garotos negros foram presos
1. Por um delito que não cometeram.
2. Nove garotos negros comparecem diante da Corte
1. Que não procura nenhuma prova da inocência deles.
3. Nove garotos negros são acusados
1. E esperam uma sentença há muito tempo decidida.

6. E o procurador ouve os gritos que vêm da praça do mercado:

Todos. Lincha! Lincha! Lincha!

3. Ele não quer perder seu cargo.

5. E o juiz ouve os gritos que vêm da praça do mercado:

Todos. Lincha! Lincha! Lincha!

3. Ele não quer perder a simpatia de seus eleitores.

4. E o advogado dos garotos ouve os gritos que vêm da praça do mercado:

Todos. Lincha! Lincha! Lincha!

3. Ele não quer perder sua clientela.

2. E os jurados, comerciantes, negociantes, empregados, ouvem os gritos que vêm da praça do mercado:

Todos. Lincha! Lincha! Lincha!

3. Ninguém quer perder seu negócio.

1. No tribunal de Scottsboro comparecem nove garotos negros – sozinhos.

Todos. Em Scottsboro, em Scottboro,
A matança percorre as ruas.
No Brasil, no Brasil
A morte assombra a periferia.

1. No tribunal de Scottboro, Alabama, em 9 de abril de 1931, a sentença contra os nove garotos negros é anunciada.

Vão à frente 4, 5 e 6 e lêem como em um tribunal:

Eugene Williams, 13 anos, sentença: morte.

João Vitor, 13 anos, sentença: executado por bala perdida de policiais ao voltar da escola.

Ozie Powell, 14 anos, sentença: morte.

Marcos Vinícius, 14 anos, sentença: morto a caminho da escola na Maré, no Rio de Janeiro, durante uma operação policial.

WillieRoberson, 17 anos, sentença: morte.

Oziel Alves Pereira, 17 anos, sentença: executado pela PM do Pará com mais 20 sem terras.

Haywood Patterson, 17 anos, sentença: morte.

Índio Galdino, 44 anos, sentença: queimado vivo em parada de ônibus de Brasília.

Olen Montgomery, 17 anos, sentença: morte.

Cláudia Silva, 38 anos, sentença: dois tiros de policiais e teve o corpo arrastado por 350 mestros por um carro da PM do RJ.

Andy Wright, 19 anos, sentença: morte.

Katiane Campos, 26 anos, sentença: corpo carbonizado com marcas de violação sexual encontrado na frente do Teatro Nacional de Brasília.

Clarence Morris, 19 anos, sentença: morte.

Charlie Weems, 20 anos, sentença: morte.

Roy Wright, 14 anos, arquivado por vício de forma.

Todos: Marielle Franco, 38 anos, sentença: execução sumária por ser opor às milícias e à intervenção militar no RJ.

3. A execução ocorrerá em Scottboro, Alabama. A Suprema Corte do Alabama, em 22 de março de 1932, rejeitou o pedido de apelação apresentado pela Defesa Internacional do Trabalho e manteve a sentença de morte para sete garotos. O dia da execução está marcado para 13 de maio de 1932 (*ele volta para seu lugar*).

Todos. Em Scottboro, em Scottboro,
A matança avança as ruas.
No Brasil, no Brasil
A morte assombra a periferia.

6. Em Scottboro nove garotos negros foram condenados.
4. pelo rapto de duas prostitutas brancas
5. a quem eles jamais haviam dirigido a palavra, que eles jamais haviam visto, jamais conhecido.

3. Por quê?

1. Em Scottboro nove garotos negros foram condenados à morte
2. por um delito que eles jamais cometeram.

3. Por quê?

Todos. Por quê?

** na sequência abaixo o que está em negrito é coro*

1. Por que, nos Estados Unidos, doze milhões de Negros devem ser mantidos como escravos
3. pelo medo, pela privação de direitos, pela violência?
4. Por que, no Brasil, morrem a cada ano 60 mil pessoas assassinadas, **7 a cada hora**, dos quais cinco são negros?
5. Por que, no Brasil, a cada **três minutos** um jovem negro é assassinado?

2. Porque os proprietários, os patrões e os banqueiros
1. exploram estes doze milhões de Negros
3. em horários prolongados, ritmo acelerado, baixos salários.

6. Por que **64%** dos desempregados brasileiros são pretos e pardos? Por que **64%** da população carcerária brasileira são pretos e pardos?

4. Se, nos Estados Unidos, doze milhões de Negros trabalham em horários prolongados,
1. os operários brancos devem também trabalhar em horários prolongados.

2. Se os negros recebem **80% a menos** dos salários dos brancos os brancos devem ter seu salário **reduzido em 80%.**

5. Se, nos Estados Unidos, doze milhões de Negros trabalham em ritmo acelerado
1. os operários brancos devem também trabalhar em ritmo acelerado.

3. Se **51%** da população brasileira é negra, a representação negra no Congresso Nacional também deve ser de **51%, e não de apenas 3%.**

6. Se, nos Estados Unidos, doze milhões de Negros trabalham por baixos salários,
1. os operários brancos devem também trabalhar por baixos salários.

5. Se, no Brasil, juízes aumentam seu próprio salário em **16%** a classe assalariada também deve ter reajuste de **16%.**

Todos. Trabalhadores negros
Todos. Trabalhadores brancos
4. A mesma exploração
5. O mesmo destino
6. A mesma classe.

Todos. Trabalhadores negros
Todos. Trabalhadores brancos
2. O mesmo poder
3. A mesma capacidade
1. A mesma certeza de vitória
4. Se se unirem
5. Se se organizarem

Todos. Se combaterem

1. Em Scottboro a matança avança
3. Em Scottboro a morte avança

Todos. Nossa morte.

4. Deixaremos que massacrem os nove garotos negros de Scottboro?
5. Entregaremos nossos camaradas operários aos assassinos capitalistas?
6. Entregaremos a nós mesmos aos nossos assassinos capitalistas?

Todos. NÃO! NÃO! NÃO!

1. Organizem-se!
2. Manifestem-se!
1. Protestem!
3. Gritem!

1. Levantem os punhos!
4. Reúnam seus camaradas das usinas
5. Chamem as donas de casa, que elas saiam de suas casas
6. Saiam as crianças das escolas

1. Gritem na cara dos juízes de classe: Basta!

Todos. BASTA! BASTA! BASTA!

1. O combate pela libertação dos nove garotos negros
2. é uma parte da luta de classes
5. Dirigida por operários de todos os países
3. contra os patrões de todos os países.

Todos. TRABALHADORES, UNAM-SE E COMBATAM!

FIM

Nota final: Esta é uma oportunidade para os grupos de teatro contribuírem para a salvação dos nove garotos de Scottboro. Esta declamação para coro deveria estar no repertório de todos os grupos de teatro e ser encenada em todas as ocasiões possíveis para conclamar os trabalhadores a libertar os garotos de Scottboro da execução determinada pela lei de Linchamento dos patrões.

(A redação de *WorkersTheatre*)
Tradução Bárbara E. F. A. e ARAÚJO