

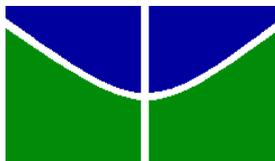
**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB**  
**FACULDADE UNB PLANALTINA - FUP**  
**LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO – LEDOC**

**LUCINETE DO CARMO DE PAULA ROCHA**

**TRABALHO TEATRAL: MEDIAÇÃO PARA FORMAÇÃO POLÍTICA E  
ORGANIZAÇÃO SOCIAL**

**PLANALTINA-DF**

**2014**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB**  
**FACULDADE UNB PLANALTINA - FUP**  
**LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO – LEDOC**

**TRABALHO TEATRAL: MEDIAÇÃO PARA FORMAÇÃO POLÍTICA E  
ORGANIZAÇÃO SOCIAL**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação do Campo - LEDOC, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciada em Educação do Campo, com habilitação na área de linguagens.

Orientador Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

**PLANALTINA – DF**

**2014**

**LUCINETE DO CARMO DE PAULA ROCHA**

**Trabalho Teatral: Mediação para formação política e organização Social**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação do Campo – LEdoC, da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção ao título de licenciada em Educação do Campo, com habilitação na área de Linguagens.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/2014

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas (UnB/FUP) – Orientador

---

Prof. Me. Felipe Gonçalves Canova (UNB) – Examinador externo

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Joelma Rodrigues (UNB) – Examinadora interna

PLANALTINA – DF

2014

## **Dedico este trabalho**

Ao Pai Celestial, que me deu a oportunidade de viver mais uma conquista especial da  
minha vida;

Aos meus pais, Antonio e Lindomar, que me deram força e me ensinaram a ser  
responsável;

Aos meus preciosos tesouros, Yasmin e Ygor, que tanto amo;

Aos coletivos que estão se formando e constituindo-me como ser social;

A todos que acreditam nas possibilidades de mudanças;

A todos educadores e educadoras que se comprometem com a melhoria da educação  
brasileira;

Ao professor Rafael, a quem confiei à orientação da produção desse trabalho;

A todos aqueles que valorizam a vida e o trabalho no campo.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é apenas o início de uma etapa da minha vida. Procurei elaborá-lo com o esforço de socializar o meu aprendizado ao longo desses quatro anos de curso, em que vivi momentos tristes e felizes, tive conquistas e derrotas.

Posso ter errado em alguma coisa, mas são dos erros que chegamos ao acerto, portanto, agradeço primeiramente a Deus, pela força em superar todas as dificuldades que enfrentei nessa trajetória acadêmica e pela esperança que me dá, de seguir em frente.

Aos meus pais, Antonio e Lindomar, pelo amor transmitido, pela colaboração, paciência e compreensão, por cuidarem dos meus filhos e por me darem força para não desistir dessa luta.

Aos meus filhos, Yasmin e Ygor, pelo amor incondicional que temos vivido em nosso lar, pela colaboração e compreensão nos momentos de estudos, nas horas difíceis de ficarmos longe uns dos outros e, principalmente, nas orações sinceras com palavras de esperança e superação.

Ao meu respeitado Professor Rafael, por me orientar com tanta sabedoria e paciência, por ser essa pessoa instruída e sábia que, com seus ensinamentos, mostrou caminhos da vida acadêmica, por se companheiro, entender as minhas angústias, colaborar com meu crescimento intelectual e por confiar no meu trabalho.

Ao meu namorado, Ricardo Saito, pela imensa compreensão, dedicação e cuidado que tem demonstrado comigo e com meus filhos, pela força que tem me passado em continuar lutando e obtendo novas conquistas, e por me mostrar que vale a pena recomeçar.

Aos meus irmãos, por estarem sempre comigo me dando força para seguir em frente, em especial à Antonia, que vivemos sempre juntas desde as séries iniciais, sonhamos juntas, lutamos juntas, sofremos juntas, choramos juntas e agora estamos nos formando juntas, e somente pela graça de Deus, pois vivenciamos inúmeras dificuldades e graças a Ele estamos vivendo esse momento tão especial de nossas vidas.

Ao pai dos meus filhos, apesar do nosso divórcio, agradeço pela confiança, paciência e pelos momentos de aprendizagem que me proporcionou ao longo dos onze anos que vivemos juntos e durante o tempo em que estive presente no curso.

A Carmelita, que tanto me ajudou, cuidou dos meus filhos e com seus conselhos sábios colaborou muito na minha formação como ser humano.

A todas as pessoas que se dispuseram em me ajudar cuidando meus filhos para que os meus trabalhos fossem realizados.

Às minhas amigas de quarto, onde dividimos dores, alegrias e momentos de oração.

Às minhas amigas Sideni, Marcela, Rose e Rosileide, por me ajudarem tanto com suas palavras animadoras, conselhos, troca de experiências e orações ao longo desses anos.

Aos meus familiares e demais pessoas que, de maneira ou outra, fizeram-se parte da minha vida e estão vivenciando essa alegria comigo.

A Fabiana e Ana Cristina, minhas amigas e companheiras de luta, pelo apoio e as contribuições e por não medirem esforços em me ajudar.

Aos docentes que me deram essa oportunidade de elaborar este trabalho que, de certa forma, é vivenciado coletivamente.

Aos meus amigos da Turma Panteras Negras, com quem vivi um aprendizado que contribuiu de maneira muito especial na minha formação enquanto ser humano.

Ao Coletivo Terra em Cena, ao Arte e Cultura em Movimento pelo trabalho desenvolvido e pelas oportunidades de viver experiências significativas para a minha formação.

À Capes, ao Pibid, ao MEC e todos os programas pelo apoio financeiro que possibilitaram a minha permanência nesse curso.

A todos da ciranda infantil instituída no curso, por terem colaborado e cuidado do meu filho Ygor nas primeiras etapas do curso.

Aos amigos da LEDOC, do Colégio Estadual Assentamento Virgilândia, e da comunidade de Virgilândia, tenham certeza que ainda teremos muita luta pela frente em busca de transformação nas nossas vidas e de uma sociedade mais justa e mais humana.

Por fim, insisto em dizer que se hoje consegui realizar esse trabalho é porque na minha vida existem companheiros e companheiras, que por mais depressa que passaram deixaram marcas profundas e significativas.

“Lembre sempre daquilo que aprendeu. A sua educação é a sua vida; guarde-a bem”.

*Provérbios 4.13*

“Se não fazemos nada, estamos condenados; se atuamos não temos nenhuma segurança de vencer, mas temos uma possibilidade [...]. Toda tentativa de solução individual, parcial, fragmentada, descontínua para essas tremendas ameaças que se observam está, desde o início, condenada ao fracasso. A única possibilidade está na ação coletiva; democrática [...]. Essa é a orientação que devemos adotar para resolver a crise da humanidade”.

*Ernest Mandel.*

“Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins”.

*Augusto Boal*

“Seria uma atitude muito ingênua esperar que as classes dominantes desenvolvessem uma forma de educação que permitissem às classes dominadas perceberem as injustiças sociais de forma crítica”.

*Paulo Freire*

“Eu quero uma escola do campo que não tenha cerca que não tenha muros, onde iremos aprender a sermos construtores do futuro”...

*Canção “Construtores do futuro”, Gilvan Santos.*

## LISTA DE ABREVIATURAS

ACM	Arte e Cultura em Movimento
Agitprop	Agitação e propaganda
CPC	Centro Popular de Cultura
CEBEP	Conflitos Estruturais Brasileiros e Educação Popular
CEAV	Colégio Estadual Assentamento Virgilândia
CTC	Coletivo Terra em Cena
DF	Distrito Federal
FUP	Faculdade UnB de Planaltina
IC	Indústria Cultural
INCRA	Instituto Nacional de Colonização da Reforma Agrária
LEDOC	Licenciatura em Educação do Campo
MCP	Movimento de Cultura Popular
MLT	Movimento de Luta pela Terra
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
TO	Teatro do Oprimido
UnB	Universidade de Brasília

## **RESUMO**

Esta pesquisa analisa em que medida o trabalho teatral contribui na mediação para a formação política e organização social. Com a intenção de compreender a importância da práxis teatral, foi necessário realizar uma abordagem sobre a experiência da trajetória do trabalho teatral vivido em grupos teatrais constituídos na tradição do Teatro Político a partir dos anos de 1950 até os dias atuais. Além disso, buscamos entender como o teatro apresentado na escola influencia nas relações sociais de quem apresenta e de quem assiste as peças teatrais. A pesquisa demonstra a possibilidade de reascender a questão da organização para novas conquistas e as práticas de ações políticas que podem ser transformadas.

Palavras – chave: Teatro, Experiência, Política, Organização Social, Trabalho teatral.

## **ABSTRACT**

This research examines the extent to which theatrical work in mediation contributes to policy formation and social organization. With the intention of understanding the importance of theatrical praxis, it was necessary to perform an approach to the experience of the trajectory of theatrical work lived in theater groups formed in the tradition of Political Theatre from the 1950s to the present day. Seeks to understand how the theater presented the school influences the social relations of those present and those watching the plays. The research demonstrates the possibility of rekindling the issue of the organization to new achievements and practices of policy actions that can be transformed.

Theatre Experience, Politics, Social Organization, theatrical work, key words

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 –</b>	
<b>1. A EXPERIENCIA DO TEATRO COMO ELEMENTO DE FORMAÇÃO POLITICA E ORGANIZAÇÃO SOCIAL.....</b>	<b>16</b>
1.1 A PASSAGEM DO ARENA PARA O CPC .....	21
1.2 A EXPERIÊNCIA COLETIVA ENTRE CTO E MST .....	25
<b>CAPÍTULO 2 –</b>	
<b>2. A EDUCAÇÃO DO CAMPO E O TRABALHO TEATRAL .....</b>	<b>30</b>
2.1 A DINÂMICA DO TRABALHO TEATRAL NA LEDOC .....	32
2.2 TEATRO DO OPRIMIDO E AÇÕES DE CONSCIÊNCIA E ORGANIZAÇÃO.....	34
2.3 PROGRAMA DE EXTENSÃO TERRA EM CENA: PRINCÍPIOS FORMATIVOS E CONTEXTO DA FORMAÇÃO DE GRUPOS TEATRAIS.....	36
<b>CAPÍTULO 3 –</b>	
<b>3. IMPACTOS DA PRAXIS TEATRAL NO ASSENTAMENTO VIRGILÂNDIA .....</b>	<b>40</b>
3.1 INFLUÊNCIAS CULTURAIS DO MODELO DE AGRONEGÓCIO.....	41
3.2 O TEATRO NO CAEV - COLÉGIO ESTADUAL ASSENTAMENTO VIRGILÂNDIA.....	44
3.3 TEATRO DO OPRIMIDO E AÇÕES ORGANIZATIVAS.....	48
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>56</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>60</b>

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho apresento o resultado de uma pesquisa monográfica, realizada como requisito para a conclusão do Curso de Licenciatura em Educação do Campo, com habilitação na área de Linguagens, pela Universidade de Brasília (UnB). Realizei a pesquisa em cooperação com a comunidade do Assentamento Virgilândia, Município de Formosa- Goiás, onde pratico minhas atividades de inserção atribuídas pelas disciplinas do curso.

O objetivo do estudo é analisar em que medida o trabalho teatral contribui para a formação política e a organização social. A ideia de trabalhar com esse tema surgiu durante os anos de 2010 a 2013, nas aulas de Teatro e Conflitos Estruturais Brasileiros em Educação Popular (CEBEP), ambas as disciplinas ministradas pelo professor Rafael Litvin Villas Boas.

Nas aulas de Teatro seguíamos o desafio de trabalhar as diversas dimensões do ofício teatral, organizado na metodologia do Teatro do Oprimido. Essa metodologia foi criada pelo diretor e dramaturgo Augusto Boal, na década de 1960, sendo inspirada pela pedagogia de Paulo Freire, com intuito de transformar o espectador em sujeito que atue para transformar a cena que lhe é apresentada e passar a ser protagonista e transformador da ação.

Nas aulas de CEBEP, conhecemos os conceitos de hegemonia e contra hegemonia, apropriamo-nos das categorias de estratégia e tática, além de levantarmos as demandas que estruturam os eixos estratégicos, criados pelos estudantes do curso: Poder Popular, Educação Popular, Soberania Alimentar, Juventude Camponesa e Identidade, Reforma Agrária, Consciência de Classe, Igualdade de Gênero e Etnia e Transformação Social.

Nessas aulas nos organizávamos para realizar planos e ações nas comunidades de inserção, criando desafios em ação conjunta que visassem possíveis mudanças na realidade. Com as tarefas de tempo comunidade (TC), juntamente com os outros colegas de turmas anteriores, tomamos o desafio de dar continuidade aos trabalhos já iniciados pelos educandos da LEdoC<sup>1</sup>. E uma dessas atividades era a formação de um grupo de teatro, na comunidade do Assentamento Virgilândia, no Município de Formosa (GO).

Em 2010, ingressei no Coletivo Terra em Cena, um programa de extensão da Faculdade de Planaltina que fomenta a criação de grupos de teatro nas áreas rurais e a circulação e troca de experiências entre grupos urbanos e do campo.

Posteriormente, cumprindo uma das metas do Programa Terra em Cena, conseguimos formar o Coletivo Arte e Cultura em Movimento, composto por alunos do ensino médio e

---

<sup>1</sup> Sou aluna da 4ª turma da LEdoC, então nas nossas comunidade têm egressos das turmas que se formaram antes de nós.

fundamental do Colégio Estadual do Assentamento Virgilândia (CEAV) e por estudantes do curso de Licenciatura em Educação do Campo, das turmas 02, 03, 04, 05 e 07.

Essa inserção nos grupos, os estudos sobre teatro, a leitura e a produção de peças teatrais, as intervenções na comunidade e a leitura crítica da realidade fizeram-nos entender que há uma fragilidade dos sujeitos nas relações sociais em que estão envolvidos, e que o teatro pode ser usado para reafirmar as relações sociais dominantes ou para criar novas relações de contestações e de lutas.

Refletindo como o teatro tem sido utilizado e que implicações isso provoca no processo de formação, percebeu-se a necessidade de uma pesquisa que busque entender a seguinte questão: em que medida o trabalho teatral contribui para a formação política e a organização social?

Essa pesquisa nasce do interesse em mim despertado pela expressão artística, desde a minha atuação em dois períodos importantes da minha vida, nos quais pude perceber a diferença e os efeitos do teatro nas ações do sujeito e nas relações sociais.

Um dos momentos foi enquanto aluna do ensino fundamental, quando fazia teatro com função humorística, uma fase da minha vida que foi dedicada aos trabalhos na escola com peças teatrais, que proporcionavam meu desempenho na escrita, na oralidade e na desenvoltura. E, mesmo sem ser um grupo organizado para pensar as questões sociais de maneira crítica, mas apenas com intenção de obter notas nas disciplinas da escola, considero que o trabalho com o teatro, nesse período, trouxe novas descobertas e abriu horizontes na minha conduta enquanto aluna, e isso se reflete em minha atual formação.

O outro momento é este de agora, no qual me encontro na posição de educadora do campo em formação, elevando o meu nível de conhecimento sobre teatro, atuando e vivendo num coletivo com questões políticas e perspectivas de transformação. Estudando as teorias e vivendo a prática percebi a importância da arte teatral na vida das pessoas para que elas se reconheçam como sujeitos que constroem sua própria história. Compreendi os impactos que a ação teatral pode desencadear e, principalmente, reconheci e refleti sobre o valor que o teatro tem dentro da escola e os seus efeitos na sociedade.

Delimitamos o objeto para atuação da pesquisa iniciada no Assentamento Virgilândia, que surgiu no dia 26 de dezembro de 1996, localizado a 100 km do município de Formosa-GO. Dentro das imediações do assentamento está inserida a Escola Municipal Santo Antônio das Palmeiras, construída em 2001, com quatro turmas de séries iniciais, administradas pelo município. No ano de 2002 passou a funcionar o ensino fundamental e no ano seguinte o ensino médio, sendo esse último de responsabilidade do governo do Estado. Atualmente,

funciona com um número aproximado de 400 alunos distribuídos entre o ensino fundamental e médio. Conta com as contribuições dos educandos da LEDOC que atuam com projetos e estágios em parceria com a universidade e com a gestão da escola na tentativa de mudar os rumos da educação para esses jovens.

Na metodologia da pesquisa optamos pela natureza qualitativa que, segundo Resende (2009), lida com descrições e interpretações da realidade social, a partir dos dados interpretativos, e, por meio dessa pesquisa identificamos as estruturas de poder naturalizadas em um contexto sócio-histórico definido. Fundamentei-me em autores que discutem e abordam temas importantes sobre o teatro, o que me possibilitou um avanço no entendimento e no diálogo sobre o assunto. Para análise de dados que comprovem a dinâmica do trabalho com teatro, utilizei entrevistas gravadas com depoimentos e aplicações de questionários, além de consulta em relatórios e protocolos de pessoas que se envolvem com o teatro.

Por uma questão didática destaco aqui alguns autores estudados que colaboram com o andamento desse trabalho: Sobre teatro, principalmente, Augusto Boal (1991) e Iná Camargo Costa (2012); sobre Educação do Campo, as pesquisadoras Roseli Caldart (2011) e Mônica Molina (2011); sobre teatro e educação, Flavio Desgranges (2003). Vale ressaltar a utilização de artigos, monografias, teses e dissertações de colegas que fazem estudos relacionados ao tema.

Quanto à constituição da pesquisa, o trabalho está organizado em três capítulos.

No primeiro, intitulado “A experiência do teatro como elemento de formação política e organização social”, faço uma abordagem das experiências teatrais desenvolvidas no Brasil até o Golpe Militar (1964), trazendo as influências no processo de formação e organização da sociedade.

No segundo, com título “A Educação do Campo e o trabalho teatral”, busco situar os elementos importantes que constituíram a Educação do Campo e sistematizar a dinâmica do trabalho teatral na LEDOC, relacionando as ações de consciência e organização que o Teatro do Oprimido tem conseguido alcançar. Apresento o trabalho do Terra em Cena com o intuito de expor que o acúmulo de experiências e a relação entre política, educação e cultura pode fortalecer a luta da classe trabalhadora.

No terceiro capítulo, nominado de “Impactos da práxis teatral no Assentamento Virgilândia”, contextualizo as influências culturais do modelo do agronegócio no

assentamento, abordo a experiência do trabalho teatral desenvolvido na escola, relato e analiso o trabalho do Coletivo Arte e Cultura em Movimento e impactos desse trabalho nas relações sociais dos jovens, verificando os efeitos da dramaturgia e o trabalho coletivo no processo de formação e de organização.

Nas considerações finais aponto o trabalho teatral como resultado do fortalecimento da luta enfrentada pela classe trabalhadora, a expressão do nível de consciência do movimento que foi produzido ao longo de todo o trabalho com o teatro; as experiências acumuladas, que implicaram na construção do coletivo; e, reflito a respeito das condições de sobrevivência desse trabalho teatral e como ele é visto na escola.

De modo geral, procurei trazer para o debate todo este movimento de formação e organização que o teatro tem alcançado considerando as possibilidades de reacender a questão da organização para novas conquistas. Assim, pretendo deixar às gerações posteriores a importância de movimentos e grupos que pretendem integrar a educação e a cultura e reacender práticas e ações que podem ser transformadoras.

## **CAPÍTULO 1**

### **1. A EXPERIÊNCIA DO TEATRO COMO ELEMENTO DE FORMAÇÃO POLÍTICA E ORGANIZAÇÃO SOCIAL**

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.

O teatro cumpriu papel relevante em países importantes que sediaram a Primeira Guerra Mundial, no século XX. De acordo com Borges (2007), o teatro político chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX, com um caráter social, com características distintas do modelo de agitação comunista que foi predominante na Rússia e na Alemanha. E, a partir daí as experiências teatrais foram se desenvolvendo entre avanços e retrocessos.

Barbosa (2009) pontua alguns aspectos da política e da cultura brasileira que foram influenciados por fatos ocorridos entre os anos de 1930 a 1964. No período posterior à Segunda Guerra Mundial, o socialismo passou a exercer maior influência no continente, sobretudo a partir da revolução cubana, em 1959, contexto em que se acirrava a disputa pela hegemonia mundial entre os Estados Unidos da América - EUA e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - URSS, mediante a corrida armamentista e a batalha ideológica entre capitalismo e socialismo.

No Brasil, alguns dos fatos que influenciaram os diversos setores de atividades sociais, econômicas, culturais, artísticas, educacionais, entre outras, ao longo das décadas subsequentes foram a revolução de 1930, a decretação do Estado Novo em 1937, a queda do governo de Getúlio Vargas, e a política desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubstichek.

No que se refere às influências culturais, notamos que o teatro brasileiro é influenciado por teóricos que abordam temas como a política e as formas de organizações sociais. Na Alemanha, por exemplo, a história do teatro é ligada à história da organização política dos trabalhadores que resultou na formação de movimentos operários. O teatro se propôs a abordar esses temas como um meio de criticar e avaliar a própria forma de se fazer teatro, as conquistas e derrotas políticas e, também, conscientizar sobre as contradições existentes.

Em “Literatura em subdesenvolvimento” (1989) Antonio Candido aborda a relação entre o subdesenvolvimento e a cultura, enfatizando que havia, desde 1930, com o romance regionalista do nordeste, uma consciência do subdesenvolvimento em contraponto à consciência amena do atraso correspondente à ideia de país novo. Atrás esse que estimula a cópia servil de tudo o que é considerado moda ofertada dos países adiantados e coloca o indivíduo numa posição de isolamento e silenciamento.

Augusto Boal, em “*Tentativa de Análise do desenvolvimento do teatro brasileiro*” (1959), em perspectiva dialética, aborda o desenvolvimento do teatro, e de maneira clara, enfatiza sobre o Teatro Alienado, o Teatro Simplesmente Brasileiro e o Teatro Popular. Em poucas palavras, vemos que no Brasil a forma teatral mais prestigiada, principalmente nos anos cinquenta, era o Teatro Moderno, expondo assuntos em torno de problemas individuais, familiares ou pessoais. Sobre essa discussão Boal nos lembra:

[...] O teatro que existia na época imediatamente anterior ao advento do T.B.C. 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. (BOAL, 1959, p.09). (Destaque do autor).

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 - T.B.C.

O T.B.C determinou um salto de qualidade no desenvolvimento do teatro, pois satisfazia a alta burguesia e penetrava nas camadas burguesas inferiores atingindo uma plateia nova que começou a reclamar um teatro mais autêntico. A norma dos padrões estéticos europeus começava a ser contestada em função da demanda de uma forma teatral eficaz na representação das contradições brasileiras.

É importante lembrar que enquanto o teatro se destacava no meio urbano do sudeste, existiam no nordeste outras intervenções, como o teatro de mamulengos, por exemplo.

De acordo com Boal (1959), o teatro formou uma plateia que crescia para impor sua própria temática e sua própria forma, satisfazendo não apenas a burguesia, mas penetrando nas classes economicamente inferiores que, por sua vez, reclamavam seu próprio teatro, a dramaturgia e a forma.

A criação de uma plateia popular exigia um teatro popular, Boal ressalta que ao prosseguir o seu desenvolvimento dialético o teatro brasileiro incorpora uma plateia operária, e mesmo com uma nova dramaturgia as formas alienadas continuaram existindo. Essa nova classe terá uma riqueza maior de ideias, impossíveis de serem solicitadas pela plateia burguesa, enriquecendo também as ideias necessárias ao desenvolvimento da própria sociedade.

Iná Costa (2012) coloca que o teatro é visto como rotina, na cidade de São Paulo, desde o século XIX, embora os paulistas achassem que só se fazia teatro a partir do TBC. O circuito mundial do mercado teatral permitiu a entrada oficial de Brecht no Brasil, onde foi consumido apenas como mais uma mercadoria. No entanto, a recepção de Brecht pelos artistas do teatro de Arena aos poucos foi se “democratizando” e se tornando uma força produtiva.

O T.B.C crescia com o objetivo de elevar a qualidade artística, apresentando um teatro reduzido ao simples domínio de comunicação. Na medida em que crescia, o teatro era visto como uma mercadoria que disputava o público, no entanto, tornou-se necessário ser realizado não apenas como forma dramática, mas com procedimentos formais capazes de apresentar os grandes temas sociais.

Iná Camargo Costa, em seu livro *“A hora do Teatro Épico no Brasil”* (1996), faz a análise histórica do teatro épico em nosso país considerando as obras produzidas que circulam numa sociedade dividida em classes. A evolução do teatro épico, desenvolvido por Brecht, está ligada ao desenvolvimento político da classe trabalhadora na luta contra o capitalismo.

Nesse quadro de luta de classes, Brecht é inserido no Brasil através de grupos formados por estudantes de teatro e trabalhadores, com o objetivo de produzir efeitos significativos na vida dos brasileiros. Reconhecemos que esse conhecimento não se ajusta ao objetivo cultural da classe dominante.

Coutinho (2011), ao discutir o problema da relação entre a cultura e a sociedade no Brasil, afirma que o nosso país foi subordinado não só na produção do capital, mas também na sua própria cultura, nascendo com as bases europeias coloniais dominantes.

O Teatro de Arena, criado em 1953, em São Paulo, pelo diretor teatral José Renato, ganhou novos rumos, quando na ânsia de inaugurar um novo tempo, Odulvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, entre outros dramaturgos, por estarem comprometidos com a luta política de décadas anteriores, a fim de restabelecer um novo diálogo na dramaturgia brasileira, deram início a momentos significativos da cena teatral do século XX.

Num artigo sobre a vida de Odulvaldo Viana Filho (Vianinha), publicado na Revista Fênix, por Rosana Patriota (UFU), ficamos sabendo que, com o intuito de trazer para o palco conflitos inerentes à sociedade e, entendendo a arte como instrumento de luta, de intervenção política e conscientização de grupos sociais, Vianinha elaborou interpretações da trajetória teatral do país, refletiu sobre o lugar do Teatro Brasileiro de Comédia no debate estético e político e realizou uma periodização das experiências teatrais no Brasil, entendendo-as como constituintes de uma realidade social determinada. Vianinha se projetava como um intelectual orgânico da classe trabalhadora no campo da produção de bens simbólicos.

O Teatro de Arena passa a incorporar a discussão de fazer teatro a partir de peças brasileiras que valorizem a cultura do país. Considerando que o T.B.C, em seu período de existência, havia carregado as marcas dessa cultura dominante, o seu elenco começou a realizar trabalhos no Arena e passou a enfrentar limitações financeiras, pois os altos preços de ingressos e apresentações que eram cobrados nos teatros não possibilitavam que a população trabalhadora frequentasse os espetáculos, o que resultou na decisão do fechamento das portas do Arena.

No entanto, Guarnieri, ator e dramaturgo do Arena, em 1957, escreveu a peça *Eles não usam Black tie*, que estreou no dia 22 de fevereiro de 1958. Chegou ao limite da forma dramática ao envolver situações de massa, e não indivíduos, com os assuntos relevantes da vida moderna como a greve de operários. A peça permaneceu em cartaz por mais de um ano, dando subsídio ao grupo e livrando o Arena de encerrar as atividades teatrais.

“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).

De acordo com BORGES (2007), a peça de Guarnieri foi a primeira peça brasileira que colocou em cena o proletário urbano como protagonista. A escolha do texto corresponde às tendências e às aspirações formuladas ao longo da história do Teatro de Arena. Essa foi uma fase de muita pesquisa e busca de soluções dramáticas e definições estéticas e políticas.

Na dramaturgia do Arena as peças buscavam revelar a forma de vida do povo, denunciando os problemas sociais e colocando em discussão os temas diretamente políticos. O caráter político era de extrema importância para o dramaturgo Augusto Boal, que na década de 1960 escreveu a peça *Revolução na América do sul*.

A peça trata do problema da exploração do trabalhador revelando o segredo do custo de vida, a luta por preços e o discurso da classe dominante. O trabalhador, afetado pelo capitalismo, reivindica o aumento de salário, perde o emprego, busca entender o que aconteceu, e a sua única opção é aceitar a cooptação da classe dominante. Além de apontar as contradições da realidade, a peça demonstrava as táticas de manipulação e cooptação da classe dominante e os impasses que a opção pela criminalização com a burguesia nacional levava à classe trabalhadora.

Boal buscou em Brecht as valiosas características do teatro épico, e essa experiência lhe rendeu críticas levantadas por outros teatrólogos e o reconhecimento da importância da peça. Explica Iná Costa:

Quando *Revolução na América do Sul* estreou no Rio de Janeiro, em setembro de 1960, João Neves escreveu para o jornal *Novos Rumos* a crítica “revolução e Contradição”, na qual apontava um passo em falso que o Teatro de Arena estava dando: produzir um espetáculo de teatro épico *fora* das condições em que ele faz sentido. Esta sua ideia não se traduz, entretanto, com a clareza necessária. Ao contrário, formulada em termos de sociologia da arte, a crítica de João das Neves participa do mesmo tipo de pressupostos políticos e sociais que permitiram a José Renato montar sem problemas a *Revolução* de Boal num teatrinho de Copacabana. A contradição entrevista por João das Neves dizia a respeito ao *publico* visado pelo texto (popular etc.) e ao atingido pelo espetáculo (classe média), mas não as condições em que foi produzido. Conta ainda João das Neves que Vianinha, ator da montagem carioca, numa conversa, disse-lhe ter gostado muito de sua crítica mais ou menos pelas seguintes razões: “é extremamente o que nós estamos vivendo; a gente não está querendo fazer teatro para o burguês; nós fazemos teatro com problemas populares, para o povo brasileiro, não tem nada que

fazer para essa plateia aqui, e eu concordo com você”. A contradição formulada nesses termos foi “resolvida” pouco depois, a partir da nova experiência teatral propiciada pela produção de *A mais valia vai acabar seu Edgar*, de Vianinha, com a fundação do CPC, que também incluiu a *Revolução* em seu repertório. (COSTA, 1996, p.56 e 57.) (Destques da autora).

Nota-se, de maneira interessante, nessas explicações, que as críticas foram acolhidas com sabedoria por Vianinha, pois percebia a responsabilidade do teatro em refletir nos fatos que se pretendiam políticos, dando o devido peso a cada questão política, econômica, e cultural, ao considerar o fato de que quando o componente político é observado no trabalho artístico à obra é encarada com mais seriedade e trazem resultados qualitativos a sociedade.

A transformação da arte teatral, ocorrida por intermédio de Piscator, Brecht e outros, nas primeiras décadas do século XX, começou a ocorrer no Brasil somente na década de 1960. Boal, para dar resposta ao acramento imposto pela ditadura, une o palco e a plateia em grande assembleia, procurando repor nas cenas teatrais os termos do debate que a ditadura interrompeu. A ação teatral é deslocada da centralidade do espetáculo, para dar vez à discussão de situações e contradições a partir do problema proposto. (VILLAS BÔAS 2012).

### 1.1. A PASSAGEM DO ARENA PARA O CPC

Havendo participado do espetáculo *Revolução na América do Sul*, Vianinha percebeu que Boal e a equipe ainda não haviam entendido o segredo da mais-valia e decidiu avançar nos estudos, assim como fez Brecht em 1920. “Vianinha e a turma foram atrás de conhecidos no Rio de Janeiro, que estudavam *O Capital* e outras obras, e discutiam teoricamente estas questões. Eles precisavam de esclarecimentos teóricos para dar continuidade à pesquisa dramaturgica que Guarnieri tinha iniciado e Boal continuara”. (COSTA, 2012 p.120).

Dando continuidade às experiências dramaturgicas de Boal, e como consequência prática da discussão estabelecida no Arena, Vianinha propõe um elenco que busque um público popular, mesmo sabendo dos riscos de uma estratégia em favor do trabalho e da luta, monta a peça ‘*A mais - valia vai acabar seu Edgar*’ com o grupo de Teatro jovem da Faculdade Nacional de Arquitetura.

Dessa forma de produção coletiva entre intelectuais e estudantes, com o mesmo objetivo de transformar o Brasil por meio da ação cultural e conscientizar a classe

trabalhadora, resultou no surgimento do Centro Popular de Cultura (CPC). O CPC criado entre outros diversos motivos foi também inspirado no Movimento de Cultura Popular (MCP), de Miguel Arraes, em Pernambuco. O MCP marcou a história da educação brasileira, como afirma BARBOSA:

O MCP foi um movimento social instituído, no início da década de 1960, por um grupo de intelectuais que pensou junto com o povo e elaborou as ideias filosóficas a partir da arte, fundamentando-se nas raízes da cultura popular. Ele trouxe mudanças significativas nas condições de vida da população pernambucana e transformações relevantes na cultura popular, visto que aqueles intelectuais buscavam construir uma política cultural que possibilitasse, por meio da educação, melhor qualidade de vida. Como enfatizou a educação popular no Brasil, podemos considerá-lo um movimento social de ampliação na educação, o qual lutava pela transformação estrutural da sociedade, ao mesmo tempo em que funcionava como instrumento de mudança social, embora por si só não pudesse transformar a sociedade. (BARBOSA, 2009, p.64).

O MCP foi importante para o CPC não apenas para colocar a arte a serviço da revolução e do entendimento do papel do artista como um papel político, mas também possibilitou pensar em ações culturais do CPC sobre uma visão que gerou novas preocupações e direcionamentos sobre o desenvolvimento dos trabalhos e engajamentos artísticos. (BORGES, 2007).

Em um período em que poderiam ocorrer profundas mudanças no país, com o crescimento do sindicalismo, o avanço na luta dos movimentos dos trabalhadores rurais, a discussão sobre a Reforma Agrária e a conscientização movida por Paulo Freire, diante da urgência de transformação, Vianinha, junto com Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins e outros intelectuais, fundaram em 1961, no Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão da União Nacional dos Estudantes (UNE).

O CPC é um órgão cultural da UNE, mas órgão autônomo, regido por estatutos próprios, com diretoria eleita em assembleia. (GARCIA, 2004, P.104). Era um teatro que assumia formas de AgitProp. No começo da formação trabalhavam apenas com o teatro. Posteriormente, formam vários outros setores como: artes plásticas, literatura, tendo uma proximidade com os partidos políticos e até trabalhou com alfabetização de adultos. Num período de quatro anos o CPC tem uma ampla produção com essas várias formas. O CPC não se limitava em colocar o elenco apenas no palco. Criaram um elenco rotatório: peças curtas e esquetes produzidos em mutirão, em tempo mínimo, com os quais saíram as ruas para as apresentações [...] o teatro de rua do CPC aconteceu no melhor estilo agitprop”

(CAMPOS,1988,p.104). Já no Arena, a fase da nacionalização dos clássicos, como coloca Campos, o grupo se propôs em reinterpretar os textos de dramaturgia de qualquer época e país em função do “aqui” e agora, do momento histórico presente, daquilo que se supunha serem os rumos políticos do Brasil no início da década de sessenta (ROSARIO 2013, p.16).

As atuações do CPC defendiam a “arte revolucionária” com o compromisso de abandonar os edifícios teatrais exibidos aos burgueses e olhar para os excluídos. Multiplicando-se em inúmeros grupos espalhados por todo o país, levava ao povo manifestações artísticas com o objetivo de promover a revolução social. Não é casual que dentre as primeiras medidas do regime ditatorial de 1964 estivesse o fechamento de institutos democráticos e o de organizações culturais, como foi o caso dos CPCs espalhados pelo país.

Entre 1960 a 1964 foi um período turbulento para a política brasileira, as organizações políticas em andamento exigia emergência na resolução dos problemas sociais com a presença de setores médios da sociedade com o intuito de ocupar espaços na universidade, e no campo do saber. Com isso as elites do Brasil temiam que ocorresse uma revolução socialista. (BARBOSA, 2009, p.28).

Roberto Schwarz, em “Cultura e Política, 1964-1969” (1978), salienta que a grande mobilização esquerdista do governo de Goulart, apesar de populista, temia a luta de classe e recuou diante de uma possível guerra civil, abrindo espaço para a vitória da direita. Ainda com essa vitória permaneceu uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Concentrada em grupos ligados à produção da ideologia, a cultura da esquerda dominava a cultura burguesa e corria riscos entre os anos de 1964 a 1969.

A intelectualidade socialista em 1964 estava pronta para prisão, desemprego e exílio. No entanto, foram torturados e presos somente aqueles que tiveram contato com operários e camponeses, marinheiros e soldados. A ligação entre o movimento cultural e as massas foi cortada.

Mesmo com altos e baixos, o ideário da esquerda cresceu e durou até 1968. Quando uma nova massa surgiu, com a intenção de reforçar o material ideológico, essa intelectualidade esquerdista estudou, produziu, editou, filmou fatos, e, sem perceber, contribuiu para o a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração anticapitalista, como afirma Schwarz:

[...] De maneira vária, sociologia, teologia, historiografia, cinema, teatro, musica popular, arquitetura e etc. refletiram seus problemas. Aliás, esta

implantação teve também o seu aspecto comercial importante, do ponto de vista da ulterior sobrevivência- pois a produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos. -Entretanto, se nessa fase a ideologia socialista servia à resolução de problemas do capitalismo, a cada impasse invertia-se a direção da corrente. Agitavam-se as massas, a fim de pressionar a faixa latifundiária do congresso, que assustada aprovaria as medidas de modernização burguesa, em particular a reforma agrária. Mas o congresso não correspondia; e a direita por sua vez contrariamente a esquerda populista, que era moderadíssima, promovia ruidosamente o fantasma da socialização [...] (SCHWARZ, 1978, p.66).

Em 1968, o regime militar respondeu com o endurecimento a essa massa, que se constituiu politicamente perigosa. Para a elite, bastava liquidar o contato entre as organizações operárias e camponesas, sendo necessário trocar ou censurar os professores, encenadores, escritores, músicos, livros, editores, ou seja, liquidar a própria cultura viva no momento. A legalidade da ditadura foi imposta por uma minoria, por meio da força, cujo fundamento não eram os acordos democráticos transformados em lei, mas sim a capacidade repressiva.

Essa repressão atingiu os setores mais mobilizados pela esquerda, no aspecto político. Nesse meio tempo, pessoas foram presas de modo irregular, os casos de torturas eram comuns, inquéritos foram abertos para apurar atividades consideradas subversivas, parlamentares tiveram mandatos cassados, cidadãos tiveram direitos políticos suspensos e funcionários públicos, civis e militares foram demitidos ou aposentados. Vários espetáculos teatrais sofreram cortes e foram proibidos pela censura, além da prisão de atores. (BORGES, 2007).

A arte de agitprop aparece no Brasil através do CPC e da UNE, essa produção teatral pretendia combinar a arte popular com uma prática de agitação e propaganda e com o teatro de modelo profissional. Dividiu-se em produções de rua, surgindo também o teatro camponês em trabalho conjunto com as Ligas Camponesas. E, em apenas dois anos de existência, o CPC teve uma produção fértil e diversificada, o estilo de agitprop superou a produção de peças longas.

Segundo Borges (2007), a partir de 1968 o teatro passou a ser considerado atividade de alto risco e a repressão se tornou mais intensa. Os grupos foram obrigados a desenvolver estratégias para fugir das proibições. Os discursos que eram claros e provocadores foram substituídos por metáforas e analogias. Vários grupos paulistas, com aspectos semelhantes

que formavam um movimento de independentes por falhar na tentativa de uma organização via associação, saíam para apresentar nas periferias após as censuras com o compromisso de levar a cultura e falar da vida do povo trabalhador.

Muitos desses grupos viveram o desafio de se manter inteiramente em um espaço fixo. Ao estabelecer em algum bairro abria as possibilidades de vínculos com a comunidade, com o objetivo de aprofundar o trabalho, e impedir a carência dos espaços culturais, e de lazer na periferia. No início dos anos 1980, por problemas financeiros, a maioria dos grupos tiveram sua natureza questionada pelo movimento de abertura política, e nisso foram desaparecendo. O que mais influenciou nesse acontecimento foi o baixo nível de qualidade dos trabalhos e a falta de formação sobre teatro, a interpretação do coletivismo como democratismo, e a incapacidade de auto-organização, enquanto movimento. (GARCIA, Op.cit. p.201, apud BORGES, 2007, p.28).

Entendemos que se em 1968 o teatro era considerado como atividade de alto risco, é importante observar que, a estratégia daqueles que estavam no poder era impedir a aproximação dos grupos teatrais com pessoas de comunidades carentes para não criar vínculos entre os trabalhadores. Estabelecendo o questionamento sobre o trabalho teatral que era desenvolvido e alegando principalmente a falta de formação sobre teatro e a natureza dos trabalhos realizado pelos grupos.

## 1.2. A EXPERIÊNCIA COLETIVA ENTRE CTO E MST

O Teatro do Oprimido surge como resposta à situação política e econômica existente durante o Golpe Militar. Augusto Boal, quando foi exilado do Brasil, saiu em refúgio para Argentina, onde continuou com suas produções e descobriu novas técnicas teatrais. Entre 1969 e 1970 cria o método de Teatro do Oprimido, sua ideia, influenciada pelo pensamento Brechtiano e pela Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, foi utilizar o teatro como ferramenta de trabalho político e social para contribuir com a transformação da sociedade.

Sistematizou ainda, antes de sair do Brasil, um conjunto de cenas teatrais desenvolvidas pelo grupo do Teatro de Arena de São Paulo, em que foi diretor, nos anos de 1956 até 1971, como o Teatro Jornal, que consiste em técnicas capazes de transformar textos jornalísticos em cenas teatrais, desmistificar a imparcialidade jornalística e demonstrar os procedimentos de linguagem utilizados pela imprensa. Foi uma nova composição dramaturgica e uma intervenção política, tendo em vista a repressão e a censura que os meios artísticos sofreram durante o regime militar, com total respaldo dos meios de comunicação empresariais.

No informativo do Centro do Teatro do Oprimido (2006), estudamos sobre essas experiências de Boal, que se somaram a outras, e na Argentina sistematizou o Teatro Invisível, no Chile o Teatro Imagem, no Peru o Teatro Fórum e na França o Arco-Íris do

Desejo, e por outros lugares onde passou, até retornar ao Brasil, em 1986. Acreditando que qualquer pessoa poderia se expressar, mesmo não tendo atitudes artísticas, a proposta era a de transformar o espectador, que na concepção de Boal é passivo, em ator. Um ser ativo, sujeito da história, alimenta o método do TO e se revela mais como um idealismo teórico do que como uma prática que se evidencia na sistematização das técnicas, que possuem como um dos objetivos a transmissão dos meios de produção da linguagem teatral.

O teatro, colocado a serviço dos oprimidos, compreende o principal objetivo de transformar o povo “espectador passivo” em “sujeito ativo” e transformador da ação dramática. Sobre essa afirmação Augusto Boal reforça:

[...] O que a *Poética do Oprimido* propõe é uma própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário, em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: *Importa que é uma ação.* (BOAL 1991 p.138). (Destques do autor).

Boal, assim como Brecht, pensou o teatro com uma função social. “Cada um, a seu modo, influenciou e influencia ainda hoje o fazer teatral engajado. Boal também acredita no teatro como prática de libertação e transformação política, decorrendo daí a necessidade de se criar formas teatrais correspondentes, devendo provocar uma conscientização do espectador tanto na peça, como na vida real”. (ROSARIO, 2013. p15).

No Teatro do Oprimido, os grupos podem se construir coletivamente. O teatro funciona como um veículo para a organização e para o debate dos problemas, sendo uma forma de denunciar a realidade excludente representada nas cenas de opressões, e ao mesmo tempo, é o anúncio de possibilidades de criação de melhores condições sociais.

Tânia Mittelman no artigo “*MST semeando cultura de uma nova sociedade*”, revela que o MST foi fundado em 1984, por pequenos agricultores que foram excluídos do modelo de produção agrícola adotado pelos governos militares, principalmente nos anos de 1970, e aprofundado com a implantação das políticas neoliberais pelos governos de Fernando Collor de Mello e de Fernando Henrique Cardoso, após o processo da redemocratização no início dos anos de 1990.

Os Trabalhadores Rurais Sem Terra, que formaram o MST, perceberam a importância de organizar coletivamente uma luta em diversas frentes contra o sistema econômico excludente, inclusive a resistência organizada a partir da cultura. A importância da cultura e o

papel dos intelectuais no processo de luta social é dada a partir das ligações entre a prática do MST e a tradição marxista com uma visão materialista da cultura. Os diversos tipos de arte, como a poesia, as músicas e o teatro, que foram produzidos pelo MST, mostram a visão da arte e a concepção de cultura que a literatura marxista tem buscado ao longo da história.

Rafael Villas Boas, no artigo “*MST conta Boal*” (2012), analisa momentos do trabalho de Boal com os movimentos camponeses brasileiros, a parceria direta do CTO com o MST, levando em conta a trajetória do contato e trabalho de Boal, como diretor do Teatro de Arena, com as lutas camponesas dos anos 1960, sobretudo pelo vínculo com as Ligas Camponesas.

Se pensarmos na trajetória de Boal como intelectual orgânico da classe trabalhadora, veremos um artista militante que soube atuar nas trincheiras da guerra de posição e nas trincheiras da guerra de movimento. Manteve o aparelho teatral do Arena como um foco de resistência, como um espaço de encontro, de debate, troca de informação da militância que freqüentava o local, como uma trincheira resguardada pela guarida que ele tinha como homem público. Ao mesmo tempo, atuava na guerra de movimento, na militância da Aliança Libertadora Nacional, comandada por Carlos Mariguela, e por isso foi preso, torturado e exilado. (VILLAS BOAS, 2012, p.15)

Nesse contexto, o autor mostra que o militante Boal reforça o trabalho teatral,

Quando retorna ao Brasil reconstrói seu aparelho, agora o Centro do Teatro do Oprimido, e passa a atuar novamente na guerra de posição, testando inclusive os limites da democracia representativa, momento em que elabora a proposta do Teatro Legislativo, por ocasião de sua eleição para vereador do Rio de Janeiro. E, mantém a ação formativa com os grupos que atuam na guerra de movimento, na periferia urbana, ou no campo, com o MST. De modo semelhante ao apoio que deu pelo Arena ao Movimento de Cultura Popular e aos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes. (VILLAS BÔAS, 2012, p.15).

Na década de 1960, Boal esteve envolvido com o trabalho teatral no Arena, com as Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura popular de Pernambuco e, assim como Paulo Freire, esteve no trabalho com os camponeses, uma de suas principais fontes de inspiração para as formulações da Poética do Oprimido.

Entre as diversas experiências profícuas de Boal, após o seu exílio e as sistematizações de técnicas teatrais produtivas por toda a América Latina, passa a existir, em 1986, o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), surgido como um centro de pesquisas, laboratórios e

seminários, de caráter permanente, com a proposta de promover a expansão da vida intelectual e estética de participantes de Grupos Populares de Teatro do Oprimido e evitar que exercitem apenas a função de ator que representa personagens no palco. Os integrantes desses grupos são estimulados, através de meios estéticos, a expandirem a capacidade de compreensão do mundo e as possibilidades de transmitirem aos demais membros de suas comunidades, e também em outras localidades, a partir dos conhecimentos adquiridos, descobertos, inventados ou reinventados.

O objetivo central da parceria entre o CTO e o MST era a formação de multiplicadores com as técnicas de Teatro do Oprimido. No entanto, o grupo de militantes que faziam oficinas com Boal avaliaram as possibilidades de consolidar um grupo nacional de formadores na área teatral, que se encarregaria de multiplicar internamente os conhecimentos aprendidos com Boal e o CTO. Surgiu assim a Brigada Nacional de Teatro do MST, Patativa do Assaré. Experimentando o teatro como um processo de formação política, de ampliação da consciência e complexidade dos problemas, planejando e elaborando formas de intervenções sobre a realidade, a Brigada visava a autonomia no exercício do domínio dos meios de produção da linguagem teatral.

Ao longo de mais de dez anos, o trabalho da Brigada Nacional de Teatro do MST apresentou um processo de formação coletiva, tendo como pressuposto a socialização dos meios de produção teatral e também as mudanças ao ocupar espaços na organização. Complementa Rafael Villas Bôas acerca dessa experiência:

Pouco a pouco, na medida em que a dramaturgia do teatro político passou a ser apresentada nos cursos de formação, por meio de leituras dramáticas e encenações de grupos parceiros ou de nossos grupos, e na medida em que a funcionalidade do Teatro do Oprimido passou a ser reconhecida como parte relevante de um processo de formação, aglutinação e ampliação do debate, o teatro passou a não mais ser encaixado apenas nas noites culturais, mas ganhou as tardes e manhãs, dos “horários nobres” dos cursos de formação, e as oficinas passaram a contar com maior disponibilidade de tempo e recursos.( VILLAS BOAS, 2012, p.17).

A evolução da estética do Oprimido, apresentada pelo CTO e o MST, é obstaculizada pelo processo hegemônico vigente, como explica Iná Camargo Costa, no Caderno das Artes Teatro e Transformação social (2007):

a tarefa política da Indústria Cultural é denunciar e desqualificar esse tipo de ação coletiva. A mesma violência com que vidas são suprimidas em assassinatos de militares em movimentos sociais é exercida pela indústria cultural quando esta suprime o ponto de vista de todas as vítimas da prepotência dos proletários dos meios de produção. Uma coisa não vai sem a outra. O cultivo de valores hegemônicos depende do combate permanente aos valores do adversário de classe” (COSTA, 2007, p.5).

Em acordo com as palavras de Iná, sabemos o quão difícil é a transformação social num país que vive um plano de desenvolvimento projetado pelo capital, focado principalmente na exportação de *commodities* agrícolas. Precisamos entender como estamos inseridos nessa dinâmica de projeto do capital, que na perspectiva de totalidade existem conflitos que aparentemente não percebemos e não entendemos o que a classe antagônica está planejando.

Por isso, por menores que sejam as tentativas de transformação social, notamos que ações como as do MST e o CTO fluem nas ações das pessoas sempre se movimentando em busca de uma transformação conjunta. Portanto, à medida que o teatro vai se incorporando com novas experiências é preciso reelaborá-las, estudá-las e efetivá-las na prática.

Isso posto, entendemos que os conflitos apresentados no teatro se vinculam à dimensão formativa nesse movimento teatral como uma arma no combate à ideologia, e se constituem como parte do nosso processo de luta contra a dominação. O acúmulo de diversas experiências na frente teatral tem demandado uma forma de organização política que atua numa ação cultural contra-hegemônica.

## **CAPITULO 2**

### **2. A EDUCAÇÃO DO CAMPO E O TRABALHO TEATRAL**

Para falarmos sobre a relação do trabalho teatral com a Educação do Campo é necessário, primeiramente, contextualizar alguns aspectos importantes da experiência de implantação da Licenciatura em Educação do Campo na Universidade de Brasília (UnB), iniciada no ano de 2007.

O curso de Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC), da UnB, surgiu com a intenção de formar e habilitar profissionais que atuem com atividades educativas junto às populações e escolas do campo. Segundo as educadoras Molina e Mourão:

A construção do projeto político pedagógico da Licenciatura em Educação do Campo da UnB foi realizada em parceria com o Instituto Técnico em Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária- Iterra, bem como a oferta de sua primeira turma. O Iterra é uma instituição de ensino vinculada ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra - MST, sediada em Veranópolis/Rio Grande do Sul, com larga tradição de ofertas nos cursos em alternância para sujeitos do campo, e com qual a UnB já desenvolveu várias experiências exitosas na oferta de curso de formação, como por exemplo, as Especializações em Administração de cooperativas, com três turmas formadas, e mais recentemente, Especialização em Educação do Campo. O processo histórico de construção dessa parceria entre a Universidade e o MST permitiu um acúmulo de experiências pedagógicas, que se traduziram nas concepções incorporadas ao PPP do curso, principalmente no que se refere à lógica da estruturação da matriz curricular e às formas de organização do trabalho pedagógico propostos para a execução da licenciatura. (MOLINA e MOURÃO, 2011. p 36).

Essa matriz curricular, desenvolvida como estratégia do trabalho docente, é organizada por três núcleos que estruturam os componentes curriculares: Núcleo de Estudos Básicos, Núcleo de Estudos Específicos e Núcleo de Atividades Integradoras. Dentro do Núcleo de Estudos Específicos apresenta-se a docência por área de conhecimento: Linguagens, Ciências da Natureza e Matemática.

As demandas por uma área de habilitação em linguagens têm uma perspectiva histórica com a organização dos movimentos sociais de massa de diversos estados, que no fim da década de 1970 objetivaram retomar as lutas pelo direito à cultura, à saúde, à educação, comunicação, direitos humanos e produção agrícola, associados com a luta pela terra na Reforma Agrária.

E por falar em movimento social e cultura, não podemos deixar de enfatizar a dinâmica de trabalho artístico do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e sua influência na constituição e elevação da Educação do Campo. O MST, ao entender a importância do avanço nas linguagens a favor do nível de consciência cultural dos trabalhadores e trabalhadoras do movimento, viu a necessidade de se organizar em vários setores: a frente de massa, setores de formação, produção, educação, comunicação, finanças, saúde, relações públicas e direitos humanos e o coletivo de cultura.

Dentre as diversas experiências desafiadoras do MST destacamos a relação com a educação. No verbete de Kolling, Vargas e Caldart “*MST e Educação*”, apresentado no Dicionário da Educação do Campo (2012), encontramos algumas características do trabalho de educação no MST: a luta por escolas públicas dentro das áreas de assentamentos e acampamentos; Formação da consciência sobre o direito à educação; Constituição de coletivos; Prioridade dada à formação de educadores da Reforma Agrária; Trabalho referente à atuação direta com as crianças e os jovens dos acampamentos e dos assentamentos para que se integrem na organicidade e identidade do movimento e por fim, a construção coletiva de seu projeto político pedagógico.

Nesse contexto, vemos as raízes da Educação do Campo e o esforço feito a partir de lutas pela transformação da realidade educacional especialmente na Reforma Agrária. A Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC) é resultado de lutas dos trabalhadores camponeses e das práticas educativas dos movimentos sociais que no plano de lutas afirmaram o direito a educação.

Lembramos que o MST defende a mudança do modo de produção capitalista que gera inúmeras contradições. E essa resistência é organizada tanto na arte quanto na educação, pois historicamente a classe dominante impõe uma educação para o trabalho alienante, com o objetivo de manter o homem dominado. Sobre esse processo de dominação professores da LEdoC nos lembram que:

Esse processo foi acelerado e consolidado com a ditadura militar iniciada em 1964, que interrompeu experiências contra-hegemônicas de educação popular em perspectiva emancipatória, que trabalhavam de forma coesa e produtiva as esferas da cultura, educação, economia e política, como por exemplo, a proposta da Pedagogia do Oprimido, eixo principal do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP), coordenado por Paulo Freire, durante o governo de Miguel Arraes no estado, e os Centros Populares de Cultura (CPCs) que se espalharam por mais de doze capitais do país por meios da parceria da União Nacional dos Estudantes (UNE) com artistas e movimentos sindicais camponeses.

Essas ações foram interrompidas pela ditadura que teve como um dos primeiros atos da interrupção dos laços políticos entre os seguimentos operários, camponês e estudantil, que viabilizavam a troca de experiência, fortaleciam a consciência política de classe e dos participantes e tornavam possível a transferência dos meios de produção de diversas linguagens artísticas. (CORRÊA ET AL, 2011, p186).

Portanto, entendemos que a construção da área de Linguagens da LEdoC é fundamentada nas experiências dos movimentos sociais com a arte e a cultura, principalmente

o MST, que têm enfrentado desafios no combate aos padrões hegemônicos de representação da realidade.

### 2.1. A DINÂMICA DO TRABALHO TEATRAL NA LEDOC

Reconhecemos a força que se concentra na dinâmica do trabalho com teatro na LEdoC e o grau de organização do MST, que implica no avanço organizativo proporcionado pela consciência de que a educação é um direito nosso e um dever do Estado, e percebe a cultura discutida também para repensar estratégia e tática de luta para os povos do campo.

A preocupação em contribuir para a formação de intelectuais orgânicos do campo está ligada à dinâmica de trabalho coletivo na produção de conhecimento. Em consonância ao desenvolvimento de coletividade, destacamos o trabalho da “Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré”, apresentada no Caderno Teatro e Transformação Social, nascida em junho de 2001, no Rio de Janeiro, durante a realização da segunda etapa nacional de formação de curingas, com Augusto Boal e o Centro de Teatro do Oprimido CTO.

A parceria estabelecida entre o MST e o CTO previa o treinamento de uma turma de militantes de vários setores e estados, com as técnicas de Teatro do Oprimido para que esses pudessem ministrar oficinas e formar grupos nos acampamentos, assentamentos e encontros do Movimento em todo país. As três primeiras etapas de formação do CTO aconteceram durante o ano de 2001, nos meses de fevereiro, junho e novembro, e a quarta etapa ocorreu em novembro de 2002.

Percebemos a dinâmica do trabalho de alternância constituída pelo CTO e o MST sendo um exemplo da capacidade de acumular esforços de aprendizagem que influenciou diretamente na práxis teatral da Educação do Campo. A relação entre esses dois movimentos teatrais tem ampliado o legado de experiências articuladas de forma orgânica nas esferas da cultura e da política.

Encontramos essa confirmação no texto sobre Práxis Teatral e Registro Dramaturgo dos Ciclos de Modernização Conservadora do País, mencionado no livro “Licenciaturas em Educação do Campo” (2011), os professores da área de linguagens ressaltam que a experiência da Brigada Nacional de Teatro do MST foi determinante para a organização do trabalho na LEdoC, por se pautar pela transferência dos meios de produção da linguagem teatral visando à formação de grupos e multiplicadores nas áreas da Reforma Agrária, e por se

confrontar sistematicamente com a lógica do espetáculo, dando mais ênfase ao trabalho formativo e organizativo das comunidades dos territórios.

A área de linguagens inclui dois componentes destinados para a linguagem teatral, de maneira que habilita o educador para o trabalho com teatro na escola e na comunidade<sup>2</sup>. Essa ação abre novos horizontes para a produção teatral dos movimentos no campo, tendo em vista que a principal metodologia definida é a do Teatro do Oprimido, criada pelo dramaturgo Augusto Boal, que acredita no teatro como uma prática de libertação e transformação política.

Segundo Gonçalves (2003), no Caderno o Averso da Mascara, o principal objetivo de seu método é a transformação do espectador, ser normalmente passivo no fenômeno teatral, em sujeito transformador da ação dramática. A partir de jogos que estimulam a participação e o compromisso individual na experiência coletiva do teatro, pretende-se que o espectador se faça também responsável pelas transformações sociais necessárias.

O encontro de experiências dos movimentos sociais com um grupo de professores que defendem a tradição crítica brasileira, concernente no materialismo histórico dialético, resulta na continuidade do sistema de produção teatral, construído durante os anos da ditadura militar, período em que criou laços políticos entre os segmentos das classes operária, camponesa e estudantil. Essas experiências fortaleceram a consciência política e valorizaram os meios de produção de várias linguagens artísticas.

Para Costa (1996), a consolidação da derrota política, sofrida pelos artistas de 1964, foi a introdução na esfera de circulação capitalista. Ao mesmo tempo em que consolidou a vertente vanguardista, fechou as portas para o moderno teatro político no Brasil. Esse teatro político começou a regredir para a condição de mercadoria.

Ainda no caderno das artes Teatro e Transformação Social (2007), Iná Costa discorre sobre a influência da indústria cultural, que tem como fundamentos a propriedade privada e a exploração do trabalho com valores baseados na livre iniciativa, concorrência e ação individual na busca pelo sucesso. A grande massa dos consumidores de informação produzida pela indústria cultural compra a mentira de que basta a autoconfiança, o esforço individual e os próprios méritos para obter sucesso.

---

<sup>2</sup> Após a revisão do Projeto Político Pedagógico da LedoC, no ano de 2014, a disciplina de Teatro contará com seis componentes ao longo do curso.

Em outras palavras, o desafio do trabalho teatral é o enfrentamento da lógica do capitalismo e as cruéis investidas da Indústria Cultural sobre as pessoas na sociedade. Os elementos de acumulação e aprendizado com a experiência do passado se refletem na resistência e nas circunstâncias do trabalho contemporâneo.

A resistência acima mencionada é apresentada por Villas Boas e Pereira (2014), no artigo “Teatro Político, questão Agrária e Ditadura: Dimensão do Trauma, Defasagem e Retomada Contemporânea”, quando abordam a luta política dos camponeses dos anos 1960, a providência do teatro político em dar formas às contradições da luta pela terra, os impactos da ditadura sobre as relações de produção teatral articulada entre os camponeses, artistas e intelectuais e a retomada contemporânea da relação entre o teatro político e a questão agrária.

À luz desses argumentos, reforçamos o entendimento de que, mesmo em meio a tantos traumas da ditadura e experiências conjuntas, o Teatro do Oprimido retoma os elos, resiste e enfrenta os desafios não com a mesma força do passado, porém, traz resultados positivos na luta pela organização e a transformação da sociedade.

## 2.2. TEATRO DO OPRIMIDO E AÇÕES DE CONSCIÊNCIA E ORGANIZAÇÃO

É importante entender o Teatro do Oprimido como elemento fundamental que se apropria de conhecimentos interessados às experiências políticas da classe trabalhadora e cria uma oxigenação nas ações de consciência e organização no contexto da luta de classes.

Para Rafael Villas Bôas (2012),

O Teatro do Oprimido pode ser compreendido como a tentativa de retomada dos elos com a classe trabalhadora, após a derrota operada pelos militares e a elite empresarial brasileira. Não é entendido como um fim, mas como um elemento mediador, que permite a retomada da socialização dos meios de produção da linguagem teatral, agora visando a autonomia de produção e organização da classe trabalhadora. Na medida em que situamos o Teatro do Oprimido como elo em um processo organizativo em reconstrução deixamos de ter como fim a crítica de seus resultados formais, das peças construídas com seus potenciais e limites. O centro não é mais a obra fechada, produto resultante do trabalho do teatro profissional. Para o primeiro plano ascende a experiência das pessoas, mediadas e transformadas em cena pelas técnicas teatrais. Trata-se de articulação singular entre teatro político e educação popular, em resposta ao silenciamento e à cultura da inação imposta pela ditadura militar. (IBIDEM, p. 9).

Com base nesses argumentos, entendemos que desse cenário de diálogo entre teatro político, educação popular e a construção do poder popular, emergem ações de consciência e organização do Teatro do Oprimido, em que os sujeitos, principalmente os trabalhadores e camponeses, se afirmam numa nova forma de lidar com os conflitos e percebem o campo enquanto território de produção da vida; reconhecem e dizem à sociedade que não aceitam essa realidade como natural, empenhando em exigir a superação de uma visão de campo como lugar de pessoas analfabetas, iletradas e fáceis de serem cooptadas.

Dessa forma, o teatro, como um elemento mediador, empenha-se em trabalhar a formação política, repensar as relações sociais de forma desalienante e repensar os modos de produção de conhecimento nas escolas, com uma forma de avançar na transformação social. Isso aconteceu no MCP, e nos CPCs da UNE Volante. No entendimento de Barbosa (2010), o teatro no MCP não era neutro; ele se colocou em favor dos oprimidos e tinha ligação sociocultural com a educação. Para tanto, reconhecemos essa amálgama que fortalece os acontecimentos artísticos atualmente no MST, na Brigada Nacional Teatro, no Centro de Teatro do Oprimido e mais recentemente nas aulas de teatro da LEDOC.

Segundo Frozi (2010),

A prática teatral realizada no MST não tem objetivo comercial, pois não visa um produto final para o mercado nem a produção de lucro e tão pouco a formação de profissionais do teatro. Dessa forma constroem práticas que buscam no fazer artístico meios de construção da identidade Sem Terra e aprofundamento das relações pessoais e sociais. Práticas que possam ser fonte de conhecimento, pesquisa e aprendizagem, formando indivíduos mais criativos, e conscientes da realidade. Criar estratégias capazes de gerar discussão e análise das relações sociais, econômicas e culturais da sociedade. (IBIDEM, p.18)

Todavia, entendemos que as práticas teatrais do MST deram vida à parceria com o Centro de Teatro do Oprimido e vêm trazendo resultados positivos acerca dos trabalhos teatrais desenvolvidos. O saldo das experiências do Teatro do Oprimido no MST e no CTO e a influência da dinâmica do trabalho teatral para a Licenciatura em Educação do Campo vem sendo intensificado no Programa de Extensão Teatral “Terra em Cena”.

### 2.3. TERRA EM CENA, PRINCÍPIOS FORMATIVOS E CONTEXTO DA FORMAÇÃO DE GRUPOS TEATRAIS.

O Coletivo Terra em Cena está dentro do programa de extensão da Faculdade de Planaltina, Universidade de Brasília. É um grupo de teatro, formado desde 2010, através do curso de Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC), coordenado pelo professor Rafael Litvin Villas Bôas, que também é responsável por atividades culturais do MST. Esse coletivo trabalha com atividades teatrais na perspectiva do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, e visa à multiplicação desse trabalho nas comunidades rurais e quilombolas, pensando principalmente na permanência dos jovens no campo.

Ao refletir sobre o modo de produção hegemônico e analisar os impactos do capitalismo no meio rural, o Terra em Cena tem mobilizado estudantes, jovens e pessoas ligadas aos movimentos sociais, visando dar continuidade aos trabalhos teatrais interrompidos durante o golpe de 1964. Conduz a tarefa de formar grupos teatrais nas comunidades como uma forma de socializar a expressão teatral que atua como uma arma de conscientização sobre as contradições capitalistas existentes.

É de extrema importância perceber que vivemos um momento de luta travada com o avanço da matriz do agronegócio que consistente no monocultivo em larga escala, na exportação de *commodities*, no uso intenso de agrotóxicos, entre outros.

Na fase atual de expansão do agronegócio as empresas ampliam suas formas de produção de consenso em torno de suas imagens, buscando, a partir da produção cultural e artística, estar “mais próximas” das comunidades que fazem parte dos territórios onde estão implementadas, criando nas mesmas uma percepção favorável às suas ações. Podemos constatar a dinâmica de territorialização da Indústria Cultural pelos espaços de atuação e expansão do agronegócio, evidenciando as articulações entre as grandes corporações transnacionais e os governos, não apenas nos espaços tradicionais de interlocução da questão agrária, mas em áreas como a Cultura e a Educação. (VILLAS BÔAS, CHÃ e MESQUITA, 2014, mimeo, p.3).

Entendendo que a matriz do agronegócio investe na área da cultura e da educação, portanto, faz-se necessário avançar na produção da cultura e investir no combate ao agronegócio, ampliando a compreensão do trabalho teatral como um processo de formação e construindo meios de produção que potencializem a organização da sociedade de maneira que as pessoas tomem consciência para mudar a estrutura social do país.

Portanto, nas comunidades rurais, o teatro tem uma relação com os movimentos sociais. Segundo Villas Boas (2012) desde o início o MST percebeu a questão da cultura

presente nos acampamentos e assentamentos, e a partir da realização de seminários e debates sobre a arte e a cultura, organizaram-se grupos de teatro com uma estrutura orgânica, criada dentro do coletivo que visa à frente da arte e da literatura os campos de atuação: formação de militantes, frentes de massa, música, audiovisual, a circulação e a divulgação da cultura, tendo em vista que a cultura não pode ser desarticulada da formação. Essa proposta de arte e cultura no MST é vinculada as relações políticas de emancipação coletiva.

Gonçalves (2003) revela que a formação de grupos de teatro nos assentamentos colabora com a produção da cultura e de valores, sendo uma alternativa para os jovens encontrarem entretenimento evitando o envolvimento nos espaços e nas duvidosas opções oferecidas pelas cidades.

Entende-se que o campo pode ser um espaço gerador de riquezas culturais para além da dimensão simplesmente agrícola ou produtiva. No entanto, cabe – nos refletir em como garantir melhores condições para que os jovens não tenham o êxodo como única alternativa e como transformar o campo em um ambiente próspero e sustentável capaz de proporcionar condições viáveis para os sujeitos que nele vivem construir seus projetos de vida.

Por essas indagações, as pessoas envolvidas com esse trabalho teatral se comprometem em realizar as atividades, seguindo as linhas gerais e os princípios pontuados e avaliados pelo grupo coletivamente. As estratégias, táticas e princípios do Terra em Cena são:

1. Trabalhar coletivamente, entendendo que a cultura não é mercadoria e que nosso trabalho artístico não é propriedade privada;
2. Trabalhar com articulação em rede com autonomia dos grupos que estão formados nas comunidades;
3. O trabalho do Terra em Cena é fundamentado nos princípios socialistas;
4. Colaborar para o processo de formação política dos movimentos sociais, comunidades, estudantes, e diversos segmentos de trabalhadores;
5. Ser uma prática de produção cultural e política que se estabelece como contraponto ao modo de produção hegemônico, manifesto pela Indústria Cultural e pelo Agronegócio.

6. As estratégias de ação partem inicialmente das tarefas do Coletivo Terra em Cena. Com o compromisso de dar suporte na formação dos grupos (Realizando oficinas de Teatro do Oprimido nas escolas e comunidades, produzindo peças que revelem o despertar para a realidade, contribuindo nos ensaios, criando momentos de estudos);
7. Compromisso com o estudo de peças por meio de leituras dramáticas;
8. Realização de intervenções de agitprop;
9. Filmagem e registro fotográfico das intervenções e socialização com os mesmos;
10. Suporte logístico para a circulação dos grupos; Elaborar, editar e divulgar material didático no âmbito do Teatro Político.

Seguindo esse ritmo, os grupos constituídos nas comunidades têm a tarefa de:

1. Construir e apresentar peças;
2. Circular com as peças pelas comunidades vizinhas, nos espaços urbanos, nas universidades e encontros dos movimentos sociais;
3. Realizar oficinas e organizar processos de formação para os integrantes dos grupos;
4. Registrar e sistematizar a produção teatral e o processo de formação dos coletivos;
5. Incentivar a criação de outros grupos teatrais nas comunidades e nos movimentos sociais;
6. Participar do debate e da construção de estratégias de ações dos movimentos sociais e associações de que fazem parte;
7. Explorar outras linguagens artísticas e métodos de trabalho a partir das condições e demandas existentes nos movimentos e comunidades.

À luz dos registros apresentados sobre o andamento dos trabalhos, percebemos que, diferentemente do teatro burguês, o Teatro do Oprimido, voltado para as lutas do povo, tem um potencial de revelar as contradições e intervir nos conflitos. Dessa maneira, coloca todos os envolvidos numa postura de militantes, movidos pela força do poder artístico, que atuam com consciência e coletividade.

Villas Boas e Pereira (2014) explicam que o trabalho teatral, após o golpe de 1964, em seu limite, se refere a um processo de apropriação e expansão do trabalho teatral e artístico, que tenha consciência dos riscos permanentes de mercantilização dos temas, dos conteúdos, caso a ideologia continue inviabilizando a presença do conteúdo na forma. E enfatizam que, “o que está em jogo, é a progressiva possibilidade de rompimento com os padrões, hegemônicos de representação da realidade, em sintonia com a luta social, carente da autoconsciência, que a formulação contra- hegemônica de bens simbólicos pode municiar”. (p.11).

Por esta razão, a experiência teatral é referência importante nas intervenções e tem um papel fundamental na reconstrução da sociedade com novas bases.

Desse modo, Costa (2012) revela:

[...] a tarefa dos artistas que se consideram herdeiros da luta que se iniciou com o teatro naturalista, pelo direito da classe proletária de ver seus assuntos e problemas alcançados a condição de objeto de representação artística, é a de ampliar ao máximo o campo e o conteúdo da luta de classes. (IBIDEM, p.54)

Diante das palavras significativas de Iná Costa, percebemos a importância de insistirmos que sem organização política o processo da luta de classes não avança e a consciência política se desenvolve lentamente. Por isso, o teatro deve proporcionar meios críticos de percepção e questionar as razões dessa estrutura de dominação existente nos modos de produção hegemônico. A incorporação dessa prática através do teatro tem sido essencial na auto-organização dos trabalhadores e estudantes neste cenário de luta.

### **CAPITULO 3**

#### **3. IMPACTOS DA PRÁXIS TEATRAL NO ASSENTAMENTO VIRGILÂNDIA.**

Cabe-nos, neste capítulo, colocarmos nosso entendimento sobre o sentido da práxis cultural na sociedade. Para isso, ancoramos nossa análise na prática cultural manifestada pelo MST, que tem sido referência para o trabalho teatral desenvolvido nos coletivos de teatro político.

Para Tardin (2012), no verbete do dicionário da Educação do Campo, a “cultura é toda criação humana resultante das relações entre os seres humanos e deles com a natureza que leva ao estabelecimento de modos de vida. Trata-se da criação e da recriação que emergem daquelas relações em que os humanos, ao transformarem o mundo, simultaneamente transformem a si próprios”. (p. 178).

Com base no conceito apurado por Tardin, entendemos que a cultura é criada a partir das relações entre os seres humanos e estabelece os modos de vida em que os seres se transformam e são capazes de transformar o mundo.

De acordo com Garcia (2013), existe uma definição bem interessante de cultura no MST sistematizada no Seminário realizado em Cajamar /SP de 1º a 3 de junho de 1998 como sendo: “um jeito de ser, de viver, de realizar seus afazeres, de organizar os acampamentos, a ocupação, a maneira de trabalharem nos assentamentos, as festas, as músicas, a linguagem, o lazer, a religião, as marchas, as produções artísticas (como canções, os poemas, os cartazes) e os materiais de comunicação (como jornais, revistas, cadernos de formação e educação, informativos, livros, espaço na Internet), se preocupando sempre com a preservação dos valores que podem ser representados através de símbolos, como bandeiras, hinos, palavras de ordem, místicas, etc”. (p.25).

Essas práticas de representação se manifestam também através da arte teatral, compreendida como elemento fundamental na preservação dos valores, considerando que a cultura sempre foi uma preocupação do Movimento. O legado da práxis teatral desenvolvida no MST tem influenciado na reflexão sobre o modo de produção da cultura nos coletivos que estão se construindo.

### 3.1. INFLUÊNCIAS CULTURAIS DO MODELO DE AGRONEGÓCIO

Durante os últimos anos, o meio rural vem sofrendo mudanças profundas em que o plano de desenvolvimento do capital está sendo projetado para diversas regiões do Brasil, focando principalmente a questão agrária. Os planejamentos elaborados pela classe antagônica se dão com um discurso na perspectiva de totalidade, ou seja, “os benefícios são para todos”. Uma dessas mudanças é a inserção do modelo de produção voltado para o sistema do agronegócio.

É importante entender como estamos inseridos nessa perspectiva de totalidade, porém existem conflitos que aparentemente estão ligados a essa dinâmica e que para muitos são

invisíveis. Os efeitos da expansão do agronegócio são contraditórios em diversos segmentos da sociedade, inclusive na cultura e na educação.

Na fase atual de expansão do agronegócio as empresas ampliam suas formas de produção de consenso em torno de suas imagens, buscando, a partir da produção cultural e artística, estar “mais próximas” das comunidades que fazem parte dos territórios onde estão implementadas, criando nas mesmas uma percepção favorável às suas ações. Podemos constatar a dinâmica de territorialização da Indústria Cultural pelos espaços de atuação e expansão do agronegócio, evidenciando as articulações entre as grandes corporações transnacionais e os governos, não apenas nos espaços tradicionais de interlocução da questão agrária, mas em áreas como a Cultura e a Educação. (VILLAS BÔAS, CHÃ e MESQUITA, 2014, p.2).

Ainda de acordo com os autores, a articulação entre agronegócio e indústria cultural foi consolidada na conjuntura das décadas de 1950 a 1970, momento em que a dinâmica da Revolução Verde e da ditadura militar e empresarial implementou o ciclo de modernização conservadora instituinte da atual configuração do bloco histórico hegemônico.

Essa modernização conservadora, configurada nesse bloco histórico hegemônico, tem providenciado influenciar a classe trabalhadora na cultura do agronegócio, inviabilizando as pessoas de refletirem como o projeto do capital está sendo implementado no nosso país, e como nós, sujeitos do campo, estamos sendo inseridos nessa dinâmica cultural apresentada por esse modelo de produção.

Podemos refletir sobre essas influências estabelecidas pelo Agronegócio e a Indústria Cultural fazendo uma breve análise da realidade no Assentamento Virgilândia. O Assentamento Virgilândia tem sua existência desde 28 de Dezembro de 1996, localizado a 100 km do município de Formosa/ Goiás. Foi formado com diferentes grupos de acampados vindos de diversas regiões. Muitas pessoas vieram de famílias que moravam no campo e trazem consigo os diferentes costumes, hábitos, e visões de mundo deixadas por seu passado ao longo da trajetória de vida.

Por diversos motivos e exigências da sociedade essas pessoas vivem na incansável luta pela sobrevivência. Em algum momento de suas vidas tiveram a oportunidade de viver no campo através da Reforma Agrária, na proposta da agricultura familiar, de cultivar a terra através de pequenos proprietários rurais e ter um trabalho fundamentado na família. Assim, adotaram esse sistema na perspectiva de que um dia poderiam realizar na terra o trabalho

ensinado por seus pais e avós. Afirma a agricultora da comunidade, Dominga dos Santos Soares:<sup>3</sup>

A família que me criou, ensinava a trabalhar na roça com a terra era só escolher uma terra de cultura na beira do rio e roçar, encorvarar os paus, queimava, catava os tocos, capinava o mato e plantava; não tinha trator nem adubo era a enxada, a foice e a coragem, usava esterco e ficava reparando a época da lua pra colher e plantar. Eu sempre trabalhei na roça, fui pra cidade um tempo e depois voltei com meu filho que incutiu de pegar uma terra aqui pra nós viver mais tranquilo.

Percebemos que muitos costumes na comunidade sofreram influências da Indústria Cultural em comparação ao estilo de vida de tempos anteriores. O trator, o carro, a moto, a televisão, o celular, o computador, e diversos outros bens de consumo eram utilizados apenas pela elite capitalista, enquanto os trabalhadores viviam sem a dependência desses bens.

Na revista, *Memória e Vida Social: História e Cultura Política* (2001) notamos o entendimento de Adorno sobre os capitalistas, donos dos meios de produção, que lançam no mercado todo modelo e novidade de produtos, que em pouco tempo são consumidos na sociedade. As pessoas exploram esses produtos sem se preocuparem com o custo e benefício. Esse fato, que acontecia com mais constância na zona urbana, agora é parte das atividades no campo.

Podemos destacar aqui um acontecimento, considerado como exemplo, sobre a influência da Indústria Cultural nas atividades das pessoas no campo:

Em 2005, com a aprovação do “Projeto Luz Para Todos”, iniciou a distribuição de energia em todas as parcelas do assentamento. O estilo de vida dos moradores passou por um processo de vivência baseado no consumo. Os bens de consumo, como a televisão, o som, a geladeira, o liquidificador, as antenas parabólicas, mais adiante os celulares, entre outros, passaram a fazer parte da vida cotidiana.

Os efeitos dessa modernização, com certeza, trouxeram diversos benefícios para a comunidade, como relata a moradora Rosalina dos Santos Oliveira, que vive no assentamento desde o tempo de acampamento e deu seu depoimento no ano de 2012:<sup>4</sup>

Quando agente veio pra cá, era um tempo sofrido, as pessoas passavam por muitas dificuldades tinham fome medo e insegurança, buscava água longe

---

<sup>3</sup> Usamos o nome real da moradora “Domiga Soares dos Santos” que vive no assentamento desde seu surgimento, antes de ser assentada vivia nas fazendas próximas ao assentamento e conhece toda a história da comunidade. Concedeu-nos a entrevista no ano de 2012.

<sup>4</sup> “Rosalina dos Santos Oliveira”, também é o nome real da moradora.

pra fazer as coisas... Depois que a energia chegou aqui melhorou muita coisa, agente já tem uma bomba pra colocar no rio e puxar a água, a associação fez o poço artesiano pra água chegar na tornera, a escola não usa mais o lampião pra dá aula de noite, tem a casa digital que ajuda nos conhecimento dos meninos, hoje todo mundo tem como falar com os parente la na cidade pelo telefone, muita coisa mudou de quando agente veio pra cá.

Em paralelo a isso, é importante entender que ao mesmo tempo em que essa modernização trouxe benefícios também elevou o nível de dominação e alienação dos moradores, estabelecendo problemas na estrutura social da comunidade devido ao consumo desordenado de produtos que a Indústria Cultural oferece.

É importante notar que o consumo desordenado de produtos causa um desequilíbrio econômico e cultural na sociedade, em que pessoas trabalham excessivamente para conseguir pagar tudo que compram, e o tempo que têm para descansar usam na apreciação dos produtos. Ocupam-se com os bens e pensam que as necessidades estão satisfeitas sem notar que estão sendo dominados.

Bastos, Stedile e Villas Bôas (2012) confirmam essa ação da Indústria Cultural (IC) sobre o ser humano:

A ação da IC procura converter toda a população em consumidores passivos, fabricando e estimulando um desejo pelo consumo, aparentemente democrático, como se tivesse acessível a todas as classes, quando na verdade é inacessível para a maior parte da população. Os produtos da IC são carregados de valores e mensagens que reafirmam a necessidade e o funcionamento do sistema capitalista, ao mesmo tempo em que estimulam permanentemente a satisfação pelo consumo de mercadorias que não correspondem à satisfação das necessidades básicas de sobrevivência (casa, comida, escola,...). É uma estratégia engenhosa de articulação entre coerção e consentimento, na medida em que o indivíduo (ou mesmo classes inteiras) se reconhece naquilo que, na verdade, lhe limita a autonomia (IBIDEM, p.412).

Seguindo essa linha de dominação, compreendemos que a Indústria Cultural na produção de bens de consumo, assim como o agronegócio na produção alimento e do uso da terra como mercadoria, busca seus meios de dominação pelo modo de produção hegemônico vigente.

Sendo assim, ambos tomam suas providências por meio da educação. A escola do Assentamento Virgilândia surgiu em 2002, funcionando apenas com as séries iniciais administradas pelo Município. Os alunos do ensino fundamental e médio estudavam em Santa Rosa, a 16 quilômetros do Assentamento, usando o transporte escolar. Em 2003 passa a

funcionar as séries finais do ensino fundamental e em 2004 passou a ter o ensino médio, também coordenado pela secretaria Estadual. As aulas são realizadas em três turnos e as duas instituições funcionam no mesmo local. Quatrocentos alunos são atendidos em dez salas de aulas. As escolas Municipal e Estadual recebem alunos de outros acampamentos, como Morrinhos e São Francisco.

Os padrões hegemônicos da Indústria Cultural são assimilados na escola de forma mais visível na sala de aula. Em algumas atividades da escola é muito comum ver apresentações dos alunos que manifestem a reprodução dos elementos oferecidos pela Indústria Cultural, por exemplo, nas músicas ao invés de produzirem a letra de música manifestando seus sentimentos, optam por criarem paródias baseadas em músicas mais apreciadas como o sertanejo universitário; nas danças e coreografias repetem o que a televisão oferece de “contagante”; as representações teatrais e folclore seguem as datas comemorativas para apenas lembrar um dia importante e aos poucos perdem sua originalidade; os filmes, sem contexto educacional, são os preferidos pelos alunos pelo fato de não ter uma visão crítica do que tem sido oferecido a eles.

Desse modo, notamos que esses jovens procuram acompanhar o ritmo dessa modernização sem mudança, e ao mesmo tempo, procurando dentro das oportunidades oferecidas, expressam o desejo de uma igualdade de condições ao acesso e aos bens culturais para todos os jovens tanto da zona urbana quanto da zona rural. Dentre essas oportunidades, o teatro é o principal elemento visto como uma porta de entrada para essa expressão.

### 3.2. O TEATRO NO COLÉGIO ESTADUAL ASSENTAMENTO VIRGILÂNDIA – (CEAV)

Antes de discorrermos sobre a relevância do trabalho teatral desenvolvido no CAEV, é necessário considerar que as observações elencadas no item acima abrem-nos a via da compreensão de que, para a classe dominante, a escola é um grande instrumento de hegemonia que obedece às exigências do regime político imposto a ela. A teoria marxista, apresentada por Althusser (1985), em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, trata o Estado como uma realidade e prática política. Althusser explica o conceito de Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), que no seu contexto compreende o governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões etc. Se distingue de Aparelhos Repressivos de Estado (ARE), pois enquanto o aparelho repressivo funciona pela violência, os aparelhos ideológicos funcionam pela ideologia. Os Aparelhos Ideológicos de Estado indicam

realidades apresentadas sob formas de instituições distintas e especializadas. Existe uma pluralidade de Aparelhos Ideológicos de Estado, consideram-se, as escolas (públicas e particulares), as diferentes igrejas, a família, os partidos políticos, a imprensa (rádio, televisão) entre outros. “Qualquer aparelho de Estado seja repressivo ou ideológico funciona pela violência ou pela ideologia. Assim, a escola e as igrejas educam por métodos de sanções, de exclusões, de seleção, etc. não só seus oficiais, mas também suas ovelhas”. (ALTHUSSER, 1985, p.47).

Assim, o autor nos mostra que a instituição escolar tem a finalidade de reproduzir as relações sociais de produção capitalista, enquanto principal aparelho ideológico de Estado, além de reforçar a divisão de classe e formar uma força de trabalho que aliena as pessoas. Ou seja, oferece para a sociedade um modelo de educação que não contempla as demandas da classe trabalhadora e sustenta o interesse apenas da classe dominante.

Nesse sentido, entendendo as contradições surgidas dentro do sistema escolar, abordamos a relevância do trabalho teatral, desenvolvido pelos alunos do CEAV, relatando as relações estabelecidas com o teatro entre os anos de 2003 a 2007. Um período de aprendizagem que marcou a vida de diversos estudantes, pois éramos motivados pelo envolvimento com a linguagem teatral na escola.

Todas as atividades nas disciplinas de Artes e Língua Portuguesa, propostas pela professora na escola, envolviam o trabalho com a leitura, entre elas, uma atividade principal e mais apreciada pelos alunos era o teatro. O trabalho com o teatro, dentro da escola, tinha um objetivo específico e muito importante no desenvolvimento dos alunos.

Afirma a professora de língua portuguesa Antônia Eleotério:<sup>5</sup>

O teatro era trabalhado na sala de aula com o objetivo de despertar o hábito de leitura, criatividade e principalmente a união do grupo com objetivos definidos. Aperfeiçoava as habilidades de interpretação e compreensão. Os alunos faziam a leitura de livros, se reuniam, produziam os textos, as falas, confeccionavam os materiais e figurinos a serem usados nas cenas apresentadas.

O aprendizado com o trabalho teatral foi uma experiência rica na vida individual e social dos alunos envolvidos, a comunidade valorizava o trabalho que era realizado pelos jovens.

---

<sup>5</sup> “Antônia Eleotério” é o nome real da entrevistada. Foi minha professora de língua portuguesa no ensino fundamental entre os anos de 2003 a 2005, as principais atividades desenvolvidas em sala, era a leitura de livros e construção de peças teatrais para apresentação. Concedeu-nos a entrevista em agosto de 2014.

Conta Maria Luciana, aluna do CEAV em 2003 a 2007:<sup>6</sup>

Era muito bom fazer teatro na escola, a professora distribuía os livros didáticos e literários, a gente lia as histórias e adaptava a peças, ou apresentava o tema e a gente desenvolvia buscando sempre colocar humor, porque a gente adorava. Ai, apresentávamos com um cenário a nossa cara, bem original adaptado com o que tínhamos: a pizza era um beiju..., o manga larga, era uma égua..., as roupas eram uma graça, mas a comunidade era bem participativa, os pais eram mais presentes, contribuía com o que podiam... Era um tempo muito bom. A gente gostava tanto, que faltava as aulas dos outros professores para ensaiar as peças. Tínhamos autonomia. A gente fazia para ganhar nota, mas, acabamos gostando do teatro. Eu aprendi muito com o teatro, agente lia obras inteiras, reescrevia, e ainda apresentávamos, perdendo o medo de falar em publico, era o meu momento de viver e aparecer, pois enquanto as outras meninas faziam sucesso com os meninos eu fazia sucesso com teatro. As reações do publico era ótima, o povo ria, e engraçado que as pessoas chamavam agente pelo nome dos personagens. Mas também nem tinham televisão e ver uma peça nossa era um luxo, porque eram muito boas. A gente se esforçava em casa, lia os livros a luz de velas porque tinha que passar logo para o outro, era um único livro. E mesmo assim a gente gostava. Era uma febre de apresentações [...].

Outro elemento que podemos considerar favorável ao teatro foi o fato de trabalhar com peças e textos que são importantes na literatura. A professora trazia temas importantes de contexto social e apresentava para os alunos com o intuito de que explorassem o máximo de sua imaginação e que trabalhassem para dar valor à nossa história. E a partir do que conheciam sobre o assunto os alunos tinham a liberdade de pensar e elaborar as peças.

Vejamos o depoimento de Ruth Cristina, aluna nos anos de 2003 a 2007:<sup>7</sup>

O teatro na escola era aberto para as pessoas da comunidade, as peças geralmente eram reproduções de livros como "Um certo Capitão Rodrigo", "Juiz de paz na roça" e "O escaravelho do diabo" o livro era lido, resumido copiado as falas de cada personagem separadamente, a gente criava peças também baseadas nos programas que assistíamos na televisão como "A praça é sua", também fazíamos peças que envolviam os problemas do assentamento. O ensaio era organizado nos horários cedidos pelos professores, onde todos os envolvidos reuniam-se para conhecer a história e o enredo, cada aluno ganhava sua personagem e desenvolviam conforme o narrador ia descrevendo, não me lembro de haver democracia na escolha dos personagens, como já tinha bastante convivência entre os alunos, a pessoa que lia o livro conhecia quem melhor desempenharia cada papel, com relação a isso não existia resistência. O aprendizado que adquiri com as peças além de expandir a imaginação e capacidade de memorizar, foram as interações sociais. A escola tem o dever legal de formar cidadãos principalmente para o mercado de trabalho, as peças é uma forma de colocar

<sup>6</sup> "Maria Luciana" é o nome real da entrevistada. Concedeu-nos as informações em julho de 2014.

<sup>7</sup> "Ruth Cristina" se refere ao nome real da entrevistada em agosto de 2014.

os alunos para desenvolverem habilidades diante de outras pessoas, o que é fundamental para qualquer profissional. Uma das melhores formas que os professores achavam para conduzirem era deixar livre a liberdade de expressão dos alunos, dando-lhe a capacidade de criar.

Portanto, percebemos que esse processo do trabalho teatral, desenvolvido no CEAV, mostra o teatro como um método pedagógico capaz de auxiliar no processo de ensino aprendizagem, e, como comprovamos nos depoimentos, foi de extrema importância no desenvolvimento e na vida social dos alunos.

No entanto, é de suma importância tomar essa experiência teatral não somente como uma atividade educacional, mas refletir como ela se constitui como formação capaz de elevar o nível de conhecimento e leitura da realidade das pessoas envolvidas.

Desgranges (2003), ao questionar em que medida o teatro pode ser educador enquanto arte, nos alerta que:

Tornou-se bastante comum o teatro ser apontado enquanto valioso aliado da educação, a frequência a espetáculos ser indicada, recomendada como relevante experiência pedagógica. Este valor educacional intrínseco ao ato de assistir a uma encenação teatral, contudo, tem sido definida, por vezes, de maneira um tanto vaga, apoiada em chavões do tipo: teatro é cultura. Outras vezes, percebido de maneira um pouco reducionista, enfatizando somente suas possibilidades didáticas de transmissão de informações e conteúdos disciplinares, ou de afirmação de uma determinada conduta moral. (DESGRANGES, 2003, p.4)

Contudo, voltando ao entendimento da escola com Aparelho Ideológico de Estado, consideramos que as instituições escolares, nas diversas práticas educacionais, inclusive a linguagem teatral, os professores e estudantes, sem uma formação que permite a crítica aos padrões estéticos hegemônicos, ficam suscetíveis à ordem de impulso e legitimam a ordem da classe dominante.

Dentro desse contexto, notamos a escola do assentamento Virgilândia, inserida no problema real da educação brasileira e ligada ao governo como um aparelho ideológico. No entanto, reconhecemos a necessidade de lutar por uma educação diferente, assim como Paulo Freire, que através de suas lutas conseguiu desenvolver um método de educação popular desligado dos interesses do governo e voltado para a classe oprimida.

### 3.3. O TEATRO DO OPRIMIDO E AÇÕES ORGANIZATIVAS

A tradição do Teatro Político no Brasil, entre os anos 1950 e 1960, teve uma rica experiência na movimentação popular através do teatro. Como vimos pessoas influentes,

como Brecht, Vianinha, Guarnieri, Augusto Boal, Paulo Freire, e tantos outros, se dedicaram a esse movimento popular, que foi interrompido durante o golpe militar, cortando os vínculos entre os estudantes e os operários.

A trajetória do trabalho teatral, produzida pelo teatro político ligado aos movimentos populares, tem seu legado influente na práxis teatral desenvolvida no Assentamento Virgilândia. Estamos informados de que os alunos do CEAV viveram momentos marcantes com a história do teatro na educação entre os anos de 2003 a 2007, ainda que fosse utilizado como um elemento pedagógico na escola não desconsideramos a importância que teve durante esse período.

Portanto, abordaremos uma práxis recente de forte significado na história do Teatro Político, colocando em paralelo a prática teatral desenvolvida através do teatro tradicional no CEAV e a prática teatral desenvolvida através do Teatro do Oprimido, procurando mostrar os resultados dessa retomada com o teatro e os avanços nos vínculos entre estudantes e trabalhadores na busca pela construção de organização social consciente.

O Assentamento Virgilândia, desde o surgimento, enfrenta problemas nas questões sociais, econômicas e ambientais. Nos últimos anos, esse território tem sido cercado pela força do agronegócio com o monocultivo de canas na região. O solo vem sendo degradado, as represas e os córregos são esgotados, além do prejuízo à saúde das pessoas com as queimadas e o uso intensivo de agrotóxicos.

O poder dos grandes produtores sobre os pequenos não é de interesse do poder público, que no seu papel nunca tomam posições a favor da Reforma Agrária. No entanto, isso tem incomodado os jovens da comunidade inseridos que estão inseridos no curso da Licenciatura em Educação do Campo, que com suas atividades de inserção tem mobilizado outros jovens da comunidade e da escola. Essas questões vêm sendo discutidas na tentativa de buscar respostas por meio do teatro.

Entre essas mobilizações encontram-se o Coletivo de Teatro Arte e Cultura em Movimento nascidos a partir do trabalho coletivo desenvolvido por jovens estudantes do curso de Licenciatura em Educação do Campo, da área de linguagens, através da disciplina de Teatro e das atividades do Coletivo Terra em Cena, sob orientação do educador Rafael Litivin Villas Bôas. Atualmente, o grupo trabalha com estudantes do ensino Fundamental e Médio, realizando apresentações em escolas, seminários, outras comunidades e demais eventos, utilizando o teatro como um instrumento de intervenção nas questões políticas e sociais, abordando temas conflitantes através da expressão artística com a proposta de Teatro do

Oprimido de Augusto Boal e ainda procura mobilizar a juventude para despertar o censo crítico social.

De acordo com Rosário (2013), a peça do grupo foi elaborada pelos jovens do ensino médio focando no problema da expansão canavieira e dos prejuízos causados pelo uso de agrotóxicos, pensada com aspectos do teatro tradicional, as cenas de final feliz e resolução do problema não culminava com o Teatro Fórum. Com a ajuda dos docentes Rafael Villas Boas e Rayssa Aguiar, que orientaram os estagiários, a peça foi reelaborada incluindo os elementos do Teatro Político e dando continuidade com o trabalho teatral expandindo as metodologias de Teatro do Oprimido.

Norteados pela reflexão de Boal, em Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas (1988), ao enfatizar que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas atividades do homem, e o teatro é uma delas, o grupo segue os princípios e a tradição do teatro político: “Boal também acredita no teatro como prática de libertação e transformação política, decorrendo daí a necessidade de se criar formas teatrais correspondentes, devendo provocar uma conscientização do espectador tanto na peça, como na vida real”. (ROSÁRIO, 2013, p.15).

Por essa tentativa de transformação política e conscientização do espectador através da peça, o grupo adota uma dinâmica com o trabalho teatral que busca situar o espectador na leitura da realidade em que vive e em que situação ele se encontra inserido na sociedade.

Um aspecto muito importante é apresentado na peça “Luta pela Sobrevivência” é a etapa adotada com o teatro fórum.

Explica Rosário (2013):

De acordo com Boal, essa técnica consiste na quebra dos limites entre o palco e a plateia, entre os atores e o público, por meio da possibilidade dos espectadores entrarem em cena no lugar dos personagens oprimidos, dando suas opiniões por meio da ação desses personagens e sugerindo uma estratégia para resolução dos problemas de opressão enfrentados no cotidiano. Ao propor a quebra da barreira entre o palco e plateia, Boal procurou romper com o caráter meramente ilusório do teatro. Sua proposta busca a construção de um teatro que possa divertir ao mesmo tempo em que ensina que possa emocionar, mas não alienar, que seja capaz de envolver uma comunidade na discussão de seus problemas de forma diferente das costumeiras assembleias, em que poucos participam e tem o direito de voz. No Teatro Fórum todos podem participar estar em cena e opinar, das crianças aos mais idosos, sem restrições. (IBIDEM, p.21).

É importante deixar claro que as ideias contidas na peça foi o elemento que levou o grupo a refletir, dialogar, sistematizar e reelaborar as cenas pensando em como transpor aos espectadores o problema vivido pelos moradores do assentamento. Havia uma preocupação em despertar nos espectadores um distanciamento da vida cotidiana e perceber que aqueles acontecimentos do dia a dia não poderiam ser tidos como comuns e naturais.

Essas preocupações foram sendo expostas na medida em que o grupo realizava as apresentações nos diversos espaços de discussões em que eram convidados. Os principais problemas identificados na peça são o crescimento do agronegócio na região, que tem prejudicado os pequenos produtores; a corrupção das pessoas; o individualismo; os problemas ambientais; a falta d'água; a dominação do grande produtor pelo pequeno; o comodismo das pessoas; a espera da democracia representativa; a questão da relação patrão e empregado; e o descaso do poder público com a população.

A peça também mostra as relações sociais vividas entre o fazendeiro e os moradores do assentamento, as ações e as atitudes de dominação expressas pelo fazendeiro para com a população numa relação de “amizade” por interesses próprios.

Ao analisar os fóruns da peça percebemos que por diversas vezes vivemos momentos de aprendizagens coletivas, com possibilidades de construir uma força organizativa dentro da comunidade.

Vejamos o relato de Bruno Rodrigues<sup>8</sup>, no momento de avaliação do trabalho do grupo durante uma oficina de teatro fórum com Cecília Boal na Fup /UnB. “O momento do fórum na peça, é o momento em que aprendemos juntos. Quando chego no grupo esqueço os meus problemas pessoais, porque começo a discutir os conflitos da comunidade, e juntos agente avalia como as coisas podem ser resolvidas coletivamente”.

As apresentações da peça renderam ao coletivo momentos de reflexão sobre esse movimento social que tem se constituído, além de trazer conhecimentos valiosos por vivenciar a realidade. Entre as muitas apresentações realizadas pelo coletivo, consideramos o momento do fórum essencial na peça. As sugestões e propostas levantadas pelas pessoas que se dispõem a debater nas cenas demonstram a junção de leituras ideológicas, que são feitas pelos expectadores, e a responsabilidade de como devem reagir em meio aos conflitos.

---

<sup>8</sup> Ex-integrante do Coletivo Arte e Cultura em Movimento, que atuou representando o personagem Virgílio, (o fazendeiro opressor na peça “Luta pela sobrevivência”). Também usamos o nome real do depoente.

As intervenções cênicas das pessoas acontecem em duas principais cenas da peça que causam indignação aos espectadores: a cena três “audiência com a prefeita”, que não se importa com os problemas do povo, e na cena quatro “assembleia”, em que o fazendeiro Virgílio insiste em não liberar a barragem e oprime profundamente a população.

Para dar valor a essa argumentação, mencionamos alguns momentos de fórum da peça, ocorrido em apresentações importantes que marcaram a história do grupo e acumulou experiências significativas para os envolvidos.

Na cena apresentada no projeto sobre consciência ambiental do colégio do Assentamento Virgilândia, em setembro de 2013, após a apresentação, Fabiana (integrante do ACM) e Cristiane (integrante do Terra em Cena), conduziram a curingagem, abrindo o debate para as possíveis resoluções do problema da falta de água para os moradores da comunidade e relutância do fazendeiro em não liberar a água para o povo. As intervenções geravam debates e as sugestões dos participantes eram de enfrentamento individual com o fazendeiro e de denúncias para as instâncias maiores. Apesar de serem intervenções inteligentes demonstravam o nível de individualismo das pessoas na comunidade.

Outro momento importante foi a cena com o fazendeiro, ocorrida no Assentamento São Francisco, no evento para entrega dos tratores da prefeitura aos moradores, em 2013. Apresentamos a peça após a fala do prefeito municipal, e a curingagem foi feita pela integrante Simone. Percebemos na cena a indignação da moradora com o fazendeiro que tenta ter uma conversa de “amizade” com o povo, e notamos o potencial que o Teatro do Oprimido tem em despertar nos espectadores o vislumbre para a própria realidade. A mulher demonstra a indignação ao ver o fazendeiro sendo apoiado pelas autoridades políticas, enquanto os moradores da comunidade sofrem com a falta de água. Ela se coloca numa posição de coragem por ser uma mulher trabalhadora da agricultura familiar e enfrenta o rico fazendeiro sem nenhum receio de suas ameaças, convidando toda a plateia para juntos tomarem uma posição e lutarem por seus direitos.

No Encontro de lideranças do MLT, com a presença de líderes de diversos estados do Brasil, a apresentação foi bem aceita pelo público e não houve fórum, nem intervenções cênicas, no entanto, foi um momento de aprendizado para o grupo quando ouviram depoimentos e relatos sobre histórias parecidas com a do nosso assentamento, com os mesmos problemas de individualismo, falta de assistência, problemas ambientais, negligência do poder público, entre outros.

Na Mostra Terra em Cena e na Tela (FUP/UnB), ocorrida também em 2013, a cena da audiência na prefeitura mostra a intervenção cênica de diversas pessoas ao unir forças de todos os moradores para tirarem a prefeita do cargo, caso não resolvesse o problema da falta de água. Demonstram que a classe trabalhadora não deve se colocar numa posição de pedir favor às autoridades, e sim exigir os direitos que quase sempre são negados.

No VI Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo, EBEM, realizado na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, (UFG) em Goiânia, as intervenções cênicas foram feitas com a cena da prefeitura. As pessoas sugeriram diversas soluções como: a busca de um caminhão pipa para a população, fazer uma denúncia no IBAMA, outros trazem informações sobre o federalismo e as leis ambientais. Por mais que foram intervenções consideráveis, entendemos que o nível de individualismo é que predomina nas decisões das pessoas quando demonstram a tentativa de solução do problema de forma particular.

Um caráter importante do Teatro Fórum é elevar a leitura de mundo que as pessoas fazem ao assistirem as peças e se perceberem no problema que é exposto nas cenas, por isso é que se dão as tentativas de busca por uma igualdade e tentativas individuais de resolução dos conflitos. Sem notarem, ao assistirem as cenas apresentadas eles já estão fazendo parte de um coletivo e se tornam capazes de se organizarem para juntos buscarem novas conquistas.

O fórum também dá oportunidade de conhecimento e abre espaço para as críticas e dicas construtivas para o melhoramento da peça e do coletivo, isso faz com que os atores cresçam nesse trabalho político de conscientização. As soluções não são simples e nem fáceis de serem resolvidas por isso geram debates. O grupo tem tomado uma posição de criar uma frente de organização política com o povo mostrando o potencial de aproximação com os movimentos sociais.

Explica Rosário (2013), sobre a experiência com o Movimento de Luta pela Terra:

O fórum após as apresentações foi e tem sido muito importante para o Coletivo, porque aproximamos a nossa teoria no grupo com as experiências práticas do MLT, bem como nossa inserção nas lutas que não tínhamos contato antes. Entendemos que a política tem sido um espaço de disputas pela organização da sociedade (IBIDEM, p.21).

Essa Guerra de Movimento, combinada com a Guerra de Posição<sup>9</sup> que o grupo tem representado nas apresentações da peça, tem sido uma chave para tirar a comunidade da

---

<sup>9</sup> Guerra de Movimento e Guerra de Posição são conceitos abordados na teoria do filósofo comunista italiano Antonio Gramisich, que se refere as estratégias e lutas políticas existentes no mundo. Podemos

imobilidade e os conflitos abordados podem ser um elemento para romper com o individualismo e reorganizar a comunidade.

Portanto, o teatro é visto como um gesto social contra as formas de dominação e tem a função de desideologização, assim como na década de 1960, como avalia Schwarz, em *Cultura e Política 1964-1969*, revela que ao menos entre os produtores de cultura, permaneceria viva uma certa hegemonia de esquerda, mesmo que a sociedade estivesse preocupada com o acesso aos bens de consumo de aceleração do processo de acumulação econômica colocava a seu alcance.

É o que tem acontecido com a experiência teatral do Coletivo Arte e Cultura em Movimento, mesmo diante do avanço do processo de acumulação do capital enfrentado pela sociedade, existe uma luta contra-hegemonica e o coletivo tem levado o espectador para despertá-lo da realidade e a leitura de mundo materializando o princípio do Teatro Político.

Vejamos o depoimento da espectadora Ana Francisca da Conceição<sup>10</sup> de 50 anos de idade e moradora do assentamento, que fala sobre os momentos da prática teatral no CEAV:

Quando os meninos apresentava o teatro na escola, eu gostava de assistir as peças porque fazia agente rir, era muito engraçado, nós podia tá triste que distraia. Eu assistia as peças porque era convidada e trabalhava na escola, gostava de ver os meninos apresentando, eles representava as pessoas que eu já conhecia igual era o presidente da associação, e o povo daqui. Achava muito inteligente. Hoje eu assisto as peças do grupo de teatro que tem aqui o “Arte e Cultura”, e vejo eles mais animado. As peças do grupo é engraçada também, mas faz agente ver a realidade, igual a destruição do meio ambiente, o egoísmo das pessoas, o fazendeiro que só pensa nele, sabeno que a água é de todo mundo. Eu acho muito importante os jovens se unir para conscientizar a comunidade, agente entende como é que as coisas tão acontecendo. É bom porque eles apresenta nos outros assentamentos e nas cidades além deles perder a timidez e ter mais contato com as pessoas, eles mostra o nosso problema para os outros e agente pode ver o que fazer juntos. O trabalho deles não fica só na escola. Eu admiro muito a atitude desses jovens, tomara que eles continue assim.

Isso é o que Boal, na poética do oprimido, chama de rompimento da quarta parede, quando coloca a proposta de construção de um teatro que possa divertir ao mesmo tempo em que ensina; que possa emocionar, mas não alienar; que seja capaz de envolver uma

---

exemplificar Guerra de Posição: as batalhas institucionais como as eleições, o sistema escolar, o sistema jurídico, comunicação, cultura etc. Guerras de Movimento: ações diretas, greves, ocupações, grupos organizados. Por isso a Guerra de Posição está articulada com a Guerra de Movimento.

<sup>10</sup> “Ana Francisca da Conceição” é o nome real da entrevistada. Deu seu depoimento em setembro de 2014.

comunidade na discussão de seus problemas de forma diferente das costumeiras assembleias, onde poucos participam e tem o direito de voz.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O objetivo deste trabalho foi analisar em que medida o trabalho teatral tem contribuído na formação política e na organização social dos jovens e das pessoas inseridas na comunidade do assentamento Virgilândia, principalmente com os jovens do ensino médio do Colégio estadual Assentamento Virgilândia e dos envolvidos com a práxis teatral do Coletivo Arte e Cultura em Movimento.

Ao longo do trabalho abordamos sobre diversas experiências positivas de coletivos construídos por meio do teatro, como o Arena, os CPCs da UNE, o MCP, a Brigada Nacional de Teatro no MST, o Centro de Teatro do Oprimido, o Terra em Cena, e entre outros que apesar das dificuldades, deixaram um legado fundamental na luta contra-hegemônica e mostraram o potencial de desenvolver práticas sociais capazes de libertar o ser humano da condição de dominação.

Acredito que este trabalho pode contribuir na relevância sobre questões que precisam ser refletidas, questionadas e superadas a cerca do trabalho teatral desenvolvido como prática educacional na escola.

Cabe aqui colocarmos um ponto de reflexão sobre a essência do trabalho teatral na escola. De acordo com Cilene (2010), no artigo que discute sobre a perspectiva estética da arte e sua relação com a educação, e trata da importância da arte especificamente do teatro para a aprendizagem estética do sujeito, destacando a relevância dos parâmetros curriculares nacionais de arte (1997) que apresenta a compreensão sobre a arte enquanto um tipo de conhecimento particular produzido pelo ser humano. O documento conceitua o teatro como um tipo de atividade da arte que potencializa o desenvolvimento humano em uma perspectiva criativa social e cultural.

Desse modo, entendemos o teatro como um potencializador do desenvolvimento humano, e percebemos que o trabalho teatral desenvolvido na escola através do coletivo ACM tem cumprido essa tarefa.

Afirma a coordenadora da escola Maria Santos:<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> “Maria Santos” é o nome fictício da entrevistada, que por uma questão de privacidade não permitiu que seu nome fosse mencionado. Foi entrevistada em agosto de 2014.

É de grande importância ter na escola um grupo de jovens que pensam nas questões políticas e sociais, pois assim teremos jovens preocupados com essas questões também na comunidade podendo assim criar e promover ações que possam contribuir para o melhoramento do nosso assentamento da vida na sociedade.

Para além desse elemento, o teatro tem cumprido um papel elevar o nível de conhecimento, legitimar e firmar a identidade dos sujeitos do campo, no momento em que eles se reconhecem como construtores de sua própria realidade e se reconhecem capazes de fazer mudanças.

Defende Jhenny Jhynny Rodrigues Matos<sup>12</sup> integrante do grupo desde o surgimento:

Sou uma jovem e a nossa luta não tem sido fácil, as pessoas pensam que só porque moramos na roça não temos capacidade de mostrar nossa cultura e nossa realidade. Estamos lutando para conquistar nosso lugar na sociedade através do teatro. No Virgilândia o grupo trouxe o conhecimento na literatura o entendimento do conceito de agronegócio e os efeitos do agrotóxico para a humanidade.

Ainda nesse contexto, apesar dos valores atribuídos ao trabalho com o teatro, notamos que existem contradições nesse meio.

Vejamos o depoimento por Maria Santos de como o teatro é trabalhado na sala de aula: “O teatro é trabalhado na sala de aula como forma de tomar consciência de temas do cotidiano dos alunos. Nem sempre é voltado para temas políticos, mas temas sociais relevantes como drogas, violência e meio ambiente”.

Como já enfatizamos no desenvolvimento do trabalho, a escola é um Aparelho Ideológico de Estado, e o Teatro Político pode questionar a escola porque faz parte de um movimento e de uma dinâmica maior nas discussões políticas e sociais. Do ponto de vista da Educação do Campo, entendemos que a escola tradicional impede que os alunos sejam protagonistas de sua própria história. Fazendo-se necessário os propósitos pedagógicos com perspectivas que vão além dos muros da escola, que se articule com a vida tendo em mente uma formação humana emancipatória.

---

<sup>12</sup> “Jhenny Jhynny Rodrigues Matos” é nome real da depoente. O depoimento é parte do protocolo que os integrantes elaboram após as reuniões de avaliação e ensaios do grupo para registrarem o processo do trabalho, e deixam disponíveis para estudos e pesquisas. Este foi elaborado em 2012.

Como educadores do campo, aprendemos que o sistema escolar não foi pensado para a formação humana e tem a função de formar cidadãos apenas para o trabalho. Existe um discurso da classe dominante sobre as mudanças na educação, mas o sistema tradicional é permanente nas escolas.

Através dos ensinamentos de Pistrak (2011) entendemos que a escola deve vincular o plano de vida com o processo de transformação social. Na escola, o trabalho, os estudos, as atividades culturais e as políticas devem fazer parte de um programa de formação do povo. Ou seja, a escola não deve formar pessoas apenas para o trabalho, mas deve haver um vínculo entre a formação para o trabalho, a vida política e a vida social.

No entanto, refletimos nesse trabalho que o trabalho teatral desenvolvido na escola do Virgilândia, apesar de ser bem aceito e comprovar efeitos significativos na vida dos envolvidos, ainda é visto apenas como um elemento pedagógico capaz de contribuir no desenvolvimento dos alunos. Não sendo considerado como um elemento de formação capaz de mudar as relações sociais dentro da sociedade em que vivem e nem como contribuinte no modo de produção do conhecimento. Em detrimento a essa compreensão Desgranges (2003) nos mostra que a capacidade de analisar uma peça teatral não é somente um trabalho natural, mas sim uma conquista cultural.

É necessário o educador pensar que o aprendizado do aluno leva ao pensar, criar, ensaiar e apresentar uma peça teatral, pois precisamos entender que apresentar uma peça teatral construída pelo grupo coletivamente, em diversos espaços de discussões e debates, torna-se mais importante do que dedicar horas na sala de aula escrevendo um texto individualmente sobre algum tema sugerido. A leitura de mundo, expressada por Paulo Freire, é o elemento fundamental que deve compor os ensinamentos na escola do campo.

Contudo, as experiências do Terra em Cena e dos grupos vinculados apontam o Teatro Político numa dinâmica maior de construção de coletivos, buscando conquistar espaços para além da escola e cumprindo o seu papel de fazer intervenções políticas se expandindo nos movimentos sociais e nas comunidades mostrando a capacidade dirigente da classe trabalhadora.

A contribuição dessa pesquisa é perceber que por meio de uma formação política consciente seremos capazes de nos organizar enquanto classe trabalhadora e nos libertar da

opressão, ter clareza da realidade e pensar juntos que caminho vamos seguir para a transformação da sociedade.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**: Nota sobre os aparelhos ideológicos de estado. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BARBOSA, Leticia Rameh, **Movimento de Cultura Popular: impactos na sociedade pernambucana**. Recife: Liceu, 2010.

BASTOS, Manoel Dourado; STEDILE, Miguel Enrique e VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Indústria Cultural e Educação. In: **Dicionário da Educação do Campo**. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012.

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

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BORGES, Rayssa Aguiar. **Teatro Político: conscientização provocativa**. Experimentação de um Teatro Político, baseado em Augusto Boal, no Ensino Médio, de maneira extracurricular, buscando o processo de Conscientização proposto por Paulo Freire. Trabalho de Conclusão de Curso. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. **In A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática. 1989.

COUTINHO, Carlos Nelson, 1943. Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas. 4.ed.São Paulo: Expressão Popular, 2011.

COLETIVO. Nacional de Cultura - Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré. **Teatro e Transformação Social**. Vol. 1. Teatro Fórum e Agitprop. São Paulo: CEPATEC, 2007.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. Et all. **Estética e Educação do Campo: movimentos formativos na área de habilitação em Linguagens da LedoC**. In: Laís Mourão Sá; Mônica Castagna Molina. (Org.). Licenciaturas em Educação do Campo. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, v. 1, p. 179 - 210.

- COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima teatro épico em perspectiva dialética**. 1ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do Espectador**. São Paulo: Editora Hucitec. 2003.
- FROZI, Luciana Monica. **Teatro e Formação: A experiência do grupo peça pro povo**. Instituto técnico de capacitação e pesquisa da Reforma Agrária. 2010. Monografia de graduação.
- GARCIA, De lima Morales Keila. **A formação da consciência política e o trabalho teatral**. Universidade de Brasília, 2013. Monografia de graduação.
- GONÇALVES, Ana Cristina. (et al) **Processo de trabalho do grupo *O avesso da Máscara* com a técnica do Teatro do Oprimido**. **Cadernos do Avesso. Nº1**. Brasília – DF, 2003.
- KOLLING, Edgar Jorge, VARGAS, Maria Cristina e CALDART, Roseli Salette. **Mst e Educação**. Verbetes do dicionário da educação do Campo. Epsju/ Expressão Popular, 2012.p.500,507.
- MITTELMAN, Tania. **A arte no Coletivo de Cultura do MST (1996 – 2006)**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFF – Curso de Pós –Graduação em História, 2006.
- MOLINA, Monica Castagna e SÁ, Laís Mourão. **Licenciatura em Educação do Campo**. Verbetes do dicionário da educação do Campo. Epsju/ Expressão Popular, 2012.p.466,472.
- PATRIOTA, Rosângela, **História – Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois**. Fenix Revista de histórias e estudos sociais. UFU, 2004.
- ROSÁRIO, Fabiana Francisca. **Teatro do Oprimido e o processo de formação política: Estudo de caso sobre o Coletivo Arte e Cultura em Movimento**. Universidade de Brasília, 2013. Monografia de graduação.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969**. In O pai de família e outros estudos. Metaxis: informativo do Teatro do Oprimido, CTO-Rio. – N.1 (Abr.2006) - Rio de Janeiro: J. Sholna, 2006.
- TARDIN, José Maria. **Cultura camponesa**. Verbetes do dicionário da educação do Campo. Epsju/ Expressão Popular, 2012. p.178,186.
- VILLAS BOAS, Rafael Litvin. **MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST**. Artigo fornecido pelo professor Rafael Litvin Villas Boas em 2012.
- VILLAS BOAS, Rafael Litvin, CHÃ, Ana Manuela e MESQUITA, Ana Manuela. **Agronegócio e**

**Indústria Cultural:** as formas do *showbusiness* da oligarquia rural brasileira. Mimeo, 2014.

VILLAS BOAS e PEREIRA, **Teatro Político, questão agrária e ditadura: dimensão do trauma, defasagem e retomada contemporânea** Artigo fornecido pelo professor Rafael Litvin Villas Boas em 2014.

## ANEXOS

### **PROGRAMA DE EXTENSÃO TERRA EM CENA FACULDADE UNB PLANALTINA**

#### **LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA** *Coletivo Arte e Cultura em Movimento*

Personagens:

FAZENDEIRO – Virgílio

EMPREGADO DO FAZENDEIRO – Zé

VENDEDORA DO AGRONEGÓCIO – Patrícia

FAMÍLIA 01- Justino e Dona Maria

FAMÍLIA 02- Ferreirinha e Dona Teresa

PROFESSORA – Rosinha

SECRETÁRIO DA AGRICULTURA – Eduardo

PREFEITA - Arlete Farias

## CENA 1 – FALTA D’ÁGUA

*(A cena é na casa.)*

*Mesa com algumas vasilhas sujas e cadeiras pelo meio, alguns utensílios como garrafa de café, vassoura, rodo e pano. Dona Maria entra em cena, balançando o filho no colo, abre a torneira que é ilusória, fala com o filho, consigo mesma.*

DONA MARIA - Agora vamos fazer o almoço porque o papai já está quase chegando... Haaaaa! Não acredito que já está faltando água de novo?! *E depois pergunta ao público fazendo com que os espectadores pensem com ela a solução para o problema* - O que eu vou fazer sem água? Meu filho precisa banhar, as plantas estão secas, não tem água pra fazer comida? Meu Deus!

*Justino chega para almoçar.*

JUSTINO - O almoço está pronto?

DONA MARIA - Ah! Não fiz porque só tem esse pouquinho de água pra beber, vou esquentar o resto da janta.

*Justino tira o chapéu e descansa enquanto dona Maria mexe a comida com a criança no colo.*

*(Cena surge no meio da plateia)*

*Enquanto isso, dona Teresa, vai ao rio e não encontra água. Nervosa com o balde na mão ela encontra seu marido dormindo encostado na enxada, joga o balde no chão e diz...*

DONA TERESA - Chega! Não aguento mais, fui ao rio e não encontrei água; e hoje não tem almoço.

FERREIRINHA- *Assustado com o barulho do balde.* Calma minha velha, quais que ocê me mata do coração eu tava aqui sonhando que os rio tava cheio de água.

DONA TERESA - Pois é! Você lembra daquele cavalinho magrelo que seu João tinha, morreu de sede, não aguentou daqui alguns dias é nós que vamos cair seco e morrer sem água.

FERREIRINHA - Vixi muié braba, armaria! Eu também já tem uns dois dia sem banhar, vamo lá no seu Justino pra ver o que tá acontecendo, ele faz parte da associação, vamo ver o que ele resolve, e qualquer coisa nós vamo embora pra cidade.

DONA TERESA – É! Lá pelo menos tem água de esgoto pra nós beber, aqui pra matar a sede só chupando cana do seu Virgílio.

FERREIRA- Muié doida rapaz, quereno chupar essa cana ai cheia de veneno uai. Espera que nós vamo dá um jeito. Oía! Cuidado com os cachorro aí.

*Desvia e já grita ao mesmo tempo batendo palmas*

FERRERINHA - ÔOO Justino! Seu Justino! Segura os cachorros!

DONA MARIA - Olha meu bem tem alguém vindo lá na porteira.

JUSTINO: Parece que é seu Ferreira mais a mulher, não passa de ser reclamação. Ai!  
Ai!

*Chegam e se cumprimentam*

FERREINHA - Boa Tarde! Cumé que seis tão?

DONA MARIA - Boa tarde pro ceis!

JUSTINO - Boa tarde! Como vocês tem passado? Entrem e sente podem ficar a vontade.

*(Chama a esposa).*

JUSTINO - Maria faz um café ai pra nós!

DONA MARIA - *Chega atarantada e diz:* Vala me Deus, eu vou fazer café com que água home? Boa tarde seu ferreirinha, boa tarde dona Maria.

FERREINHA - Boa tarde dona Maria! Pois é seu Justino foi justamente por isso que nós viemo aqui falar com o senhor, pra saber o porquê que nós tamo sem água esse tempo todo. Ocês num sabe o tanto que eu to sofreno com isso! A muié já tá me deixano é doido.

JUSTINO - Calma seu Ferreira eu vou explicar desde o início para o senhor entender como é que funciona. O Assentamento Virgilândia iniciou no dia 28 de dezembro de 1996, e foi constituído sem o PDA, o senhor sabe o que é PDA?

FERREINHA - *olha par o publico faz cara de deboche e diz:* Num sei não, só sei que eu to é sem água...

JUSTINO – *continua.* É o Plano de Desenvolvimento do Assentamento. O que aconteceu? As famílias chegaram produziram muito, trabalhavam juntos, tinha muita água, muita fartura, chovia bastante na época, as barragens eram tudo cheias. E agora como é que estamos vivendo aqui? Estamos tentando fazer o PRA, o senhor sabe o que é o PRA?

FERRERINHA - *olha novamente para o publico com deboche e diz:* Perriá? Sei não. Só sei que to é sem água; e que anda me perriano é minha muié.

JUSTINO - *continua falando:* É o Plano de Recuperação do Assentamento. Agora estamos vivendo nessa época seca e sem água. Não é? Quase não está chovendo mais, ninguém mais quer trabalhar no coletivo, e pra piorar a situação o agronegócio tem tomado conta da região com as plantações de cana. Pode ver que os nossos vizinhos fazendeiros como é o caso do seu Virgílio, estão desmatando, queimando, usando demasiadamente o uso de agrotóxicos, e fechando a água em barragens deixando a comunidade sem água. Por isso estamos nessa situação. Como é que vamos recuperar esse assentamento? Sozinho eu não dou conta.

FERREIRINHA - *Cruza os braços* - Então é quem?

FERREIRINHA - *Com o seu papel bem humorado evidencia, perguntando ao público, de forma irônica:* se Justino não pode, quem poderá?

JUSTINO - Todo mundo junto, temos que nos unir e procurar o poder público como antigamente á gente não fazia isso?

DONA TERESA - *Com a mão sobre a coluna vira para Justino e diz:* Ainda bem que você disse antigamente; eu quero é ir embora para cidade, porque já estou cansada dessa vida, já estou velha e não preciso mais passar por isso.

FERREIRINHA - Calma mulher, não é assim! vamo tentar ele não estar explicando pra você? Espera ele falar.

JUSTINO - Então vamos fazer o seguinte: vou tentar uma audiência com a prefeita Arlete Farias para ver o que ela pode fazer, nós não votamos nela? Então chegou à hora dela nos ajudar.

FERREIRA - E nós vamos sozinho?

JUSTINO - Não! Vamos chamar mais gente da comunidade, quem quiser ir.

FERREIRINHA – Combinado! Mas num vo garantir nada.

*(Se despedem e saem os dois, Ferrerinha passa o braço sobre dona Maria e resmunga).*

FERREIRINHA - Vamo minha veia, eu pensei que ia sair ao menos um café aqui, esse muquirana desse Justino nem pra isso ele serve.

## CENA 2 - REPRESENTANTE DO AGRONEGÓCIO

### MONÓLOGO

PATRÍCIA - Olá! Eu sou Patrícia para os mais chegados sou conhecida como patricinha, sabem qual é o meu trabalho?

Eu vendo... *Desfilando.* Vendo o quê? *Olhando para o público,* Eu vendo agrotóxico! *Vira e mostra a camisa com propaganda, e desenho de uma caveira.* Sou contratada e trabalho para várias empresas: BAYER, BUNGER, PIONER, SYNGENTA, em divulgação de novos produtos na região de Formosa. Fui contratada á alguns meses e já conheço toda essa região de Formosa, que tem empresas que trabalham em função do agronegócio e estamos construindo o progresso. Como eu sou muito esperta vejo essa região crescer, e pretendo crescer junto. Adoro trabalhar com as multinacionais e os grandes fazendeiros, que colaboram para esse crescimento. Olha só: *Slide com imagens das empresas de máquinas, e também das multinacionais presentes em Formosa.*

Essa região aqui por volta dos anos 30 e 50, era povoada somente por camponês, agora temos uma grande modificação no espaço geográfico, isso aqui era conhecida agronegócio

para o nordeste goiano. Onde podemos ver a presença da BUNGER, BAYER, PIONER, SYNGENTA, NEWHOOLAND, e outras. Antigamente os pequenos produtores vendiam carro de boi, carroça, couro de animal, e algumas outras coisinhas. E mais... Usavam xixi de vaca com fumo como inseticida, *olhando para o público*, veja só pessoal que pobreza! Mas isso não vem ao caso, o que me interessa mesmo é o progresso das grandes empresas que trabalha para a expansão do agronegócio, e quero progredir junto. Afinal! Vamos ao que me interessa, chega de blá, blá, blá.

*(Indo para a fazenda do Virgílio. Ela Encontra com o empregado do fazendeiro, o Zé).*

PATRÍCIA - Oi tudo bem, sou Patrícia eu liguei para o seu patrão mais cedo posso falar com ele?

ZÉ - espera aí um pouquinho. *Sai vai até o patrão.*

ZÉ - Patrão tem uma moça aí querendo falar com o senhor.

VIRGÍLIO - Pode mandar entrar, já sei quem é.

ZÉ - Pode entrar moça, o patrão está a sua espera.

*Enquanto Patrícia conversa com Virgílio, Zé fica sentado cantando...*

*Patrícia entra cumprimenta e já fala:*

PATRÍCIA - Olá seu Virgílio tudo bem? Aqui estão ás amostras dos pedidos, como o senhor pediu urgência, os produtos são esses.

*Patrícia tira os produtos da bolsa e coloca sobre a mesa*

VIRGÍLIO - Ah, muito bem! Eu estou precisando.

PATRÍCIA - Olha só! Tudo que tem ida é bom para sua plantação de cana, fungicida, inseticida, herbicida, bactericida, lembrando que esses são os melhores produtos do mercado.

VIRGÍLIO - Pega os produtos olha, analisa e diz: muito bem! Ficarei com todos esses.

PATRÍCIA - com todos? Maravilha! Adorei fazer negócio com o senhor.

*Fazendeiro Virgílio pergunta o valor dos produtos e assina o cheque.*

VIRGÍLIO - Eu também, muito obrigado!

*Patrícia sai da sala rebolando.*

*Virgílio desce os óculos olha para nádegas da moça e diz...*

VIRGÍLIO - Eita produto bom!

*Patrícia sai balançando o cheque e brinca com o público.*

PATRÍCIA - Viu? Como é fácil vender meus produtos! Eu sou de mais.

*Fazendeiro Virgílio chama o Zé.*

VIRGILIO - Zé Ô Zé?! Anda logo aqui seu folgado!

ZÉ - To ino patrão! To ino! Eu tava ali arrumano as coisas no celero!

VIRGÍLIO - ZÉ, pega isso aqui, e leva para os outros peões bater naquela cana que está próxima da barragem. Isso aqui é tudo ida; de volta eu só quero o lucro da minha produção.

### **CENA 3 – COOPTAÇÃO – (Conversa com a prefeita Arlete Farias)**

JUSTINO - *Atende o celular no palco e fala com Ferreirinha, Alô ferreirinha? Como é que está o andamento das coisas? Pois é, a prefeita está vindo hoje, eu gostaria que você convidasse o povo ai, e viesse aqui pra gente resolver o problema da água.*

FERREIRINHA - *Sentado junto com o publico conversa com Justino e convida a platéia. Então minha gente, Justino pediu pra avisar oces que a prefeita tá vindo ai pra resolver o negócio da água. Noís pode contar com oces?*

*A plateia responde que sim.*

*(Na prefeitura.)*

JUSTINO - Pessoal: podem-se assentarem enquanto a prefeita chega, porque ela tratou que iria está conosco nessa audiência, hoje é o dia que precisamos saber falar com ela.

*(Professora temerosa fala...).*

PROFESSORA ROSINHA - Gente, cuidado com o que vocês vão falar porque eu não quero perder meu emprego, as coisas já não estão indo muito bem, se eu perder meu emprego a minha vida se complica mais ainda.

DONA MARIA - Olha só! A prefeita Arlete Farias está chegando.

*(Prefeita chega com o (a) secretário (a) da agricultura cumprimentando o povo com cinismo).*

PREFEITA - Olá meu povo! Meus amigos e amigas presentes nessa audiência é com muito orgulho que venho até vocês hoje aqui, para ouvir e colaborar com o que vocês

precisam para melhorar a vida, e a vivência de vocês. Aqui juntamente com o secretário da agricultura, que sempre esteve nesta caminhada tão longa e árdua...

*(Palmas...)*

JUSTINO - Pois é senhora prefeita, o motivo dos pequenos produtores estarem aqui é muito importante, porque nós estamos sendo prejudicados por causa do fazendeiro Virgílio, que construiu uma barragem no rio prendendo toda a água para molhar sua plantação de cana; com isso deixou todos nós sem água.

FERREIRA - E agora estamos todos sem saber o que fazer, porque com esses fazendeiros não é fácil chegarmos a um acordo.

DONA MARIA - E nós estamos sem mandar os nossos filhos pra escola por causa das pontes que estão quebradas devido à passagem constante desses caminhões cheios de cana que estão quebrando tudo, e também por falta de manutenção da prefeitura.

FERREIRA - Vocês falam que agente não pode desmatar, queimar, e nem usar veneno. Porque precisa de uma licença ambiental, e eu não sei o que lá mais. E esses fazendeiros? Eles têm permissão suas pra fazer isso?

*(Enquanto isso, a prefeita cochicha com o secretário Eduardo, anota algumas coisas, olha no relógio).*

PREFEITA ARLETE - Sim meus companheiros, eu entendo a angústia de vocês e esse assunto é extremamente importante, eu não sabia que tudo isso estava acontecendo, mas nós temos também muitas coisas boas acontecendo no assentamento que não pode ser esquecido, temos o posto de saúde, a casa digital, que inauguramos este mês, e o nosso secretário da agricultura já está providenciando sementes e adubos pra vocês fazerem seus plantios este ano, isso não é bom? Tudo para vocês terem uma boa produção. Quanto às queimadas e os desmatamentos, eu não posso ficar aqui vigiando. Vocês têm que denunciar, e precisamos ter uma conversa passiva com o fazendeiro para resolver o problema.

SECRETÁRIO DA AGRICULTURA - Gente, vocês não precisam ficar preocupados, eu vou encaminhar tudo isso ao secretário de meio ambiente, porque esse ano é um ano eleitoral e a prefeita Arlete Farias não pode se envolver em ações que possam prejudicar a eleição dela. Além disso, ela tem que resolver os problemas de todas as comunidades.

*Prefeita olha no relógio, e cochicha com o secretário Eduardo.*

*Os personagens conversam misturados a plateia duvidando.*

PREFEITA - Precisamos ir embora porque temos reuniões sobre outros assuntos pendentes, mas vocês podem ficar tranquilos porque todos os problemas serão resolvidos com calma.

PREFEITA - Muito obrigado meu povo pela atenção, agradeço a receptividade e até a próxima.

*Prefeita sai tranquilamente.*

*Ferreirinha: Se levanta e diz.*

FERREIRINHA - Por isso eu não quero continuar com isso, os políticos não está nem aí, só quer o voto da gente.

*Justino interfere e diz.*

JUSTINO - Já que não resolvemos aqui, vamos ligar pro seu Virgílio e marcar uma assembleia pra nós resolvermos esses problemas. Porque esperar os reservatórios que só vem no mês que vem não dar; estamos precisando da água, é agora.

*Todos saem falando entre si, e discutindo.*

*Patrícia aparece falando que vai à assembleia tentar vender alguns produtos.*

#### **CENA 4. ASSEMBLEIA COM OS MORADORES.**

*(Antes de iniciar oficialmente a assembleia, o povo discute entre si ).*

*Justino passa convidando os companheiros para irem à assembleia, bate no tambor.*

JUSTINO- Atenção meu povo!

*Em seguida canta o coro, e puxa o grito de ordem dos camponeses.*

#### **CANÇÃO DOS CAMPONESES**

Chegou a hora de reivindicar  
 A assembleia vai começar  
 E o povo camponês vai se organizar.  
 Essa é a hora da gente lutar  
 Chega de nos humilhar  
 Somos da classe humilde camponesa  
 E o grande produtor irá perder sua vez  
 Porque o povo reivindica o que é seus.

FALANDO:

Somos pequenos produtores e vivemos dos frutos da terra!  
 Aqui ninguém nos domina!  
 Agricultura familiar predomina!  
 Precisamos da água e da terra  
 E por causa disso, enfrentaremos essa guerra!

Chega de nos humilhar

Somos da classe humilde camponesa  
E o grande produtor irá perder sua vez  
Porque o povo reivindica o que é seus!

JUSTINO - Essa assembleia hoje vai ser boa, temos que colocar aquele velho no lugar dele.

ZÉ - Rapaz, vocês toma cuidado e fala direito com ele, ontem nós não resolvemos nada com a prefeita.

JUSTINO - Pessoal, vamos prestar atenção! Porque hoje é um dia decisivo para todos nós, Porque temos que resolver esse problema da falta água, ontem nós não resolvemos nada com a prefeita.

FERREIRINHA - *Grita olha seu Virgílio chegando pessoal!*

*Fazendeiro Virgílio chega cumprimentando a todos, mas o povo fica cochichando indignados.*

FAZENDEIRO VIRGÍLIO - O que está acontecendo meu povo, e pra que esta reunião que vocês me convidaram? Nós não precisamos resolver as coisas assim, pra quê esse tanto de gente? Você disse Justino que queria falar comigo, mas quando eu chego encontro todos nervosos? Calma lá!

Pra falar com Virgílio têm que ter jeito, as coisas não são assim, iguais vocês pensam.

JUSTINO - *Cutuca outro e diz:* fala Ferreirinha

*Fazendeiro Virgílio dá risadas. Ouvindo a reivindicação do povo se enfurece ao ver também um banner com fotos da agricultura familiar, das plantações de cana e um texto que retratava essa luta de classes. Ele esperava que iria encontrar somente com Justino onde tentaria cooptá-lo*

JUSTINO - Uai! Você não disse que iria falar? Ficou mudo por quê?

DONA MARIA - *Grita, fala alguma coisa Zé!*

*Zé continua calado com a cabeça baixa*

JUSTINO - É seu Virgílio, nós estamos aqui pra resolver esse problema da falta d'água que o senhor gerou com a construção da barragem, tirando toda água da gente. E nós estamos sendo prejudicados com isso, o rio não corre mais água, e quem foi que criou tudo isso afinal? Foi o senhor, então o problema aqui é o senhor!

FAZENDEIRO VIRGÍLIO - Não! Eu sou a solução, eu estou apenas trabalhando, são vocês que estão perdendo tempo aqui com esse negócio de reuniãozinha qualquer, estou é gerando emprego, trazendo desenvolvimento pra região, inclusive tem até um amigo de vocês que é do assentamento e está trabalhando comigo. Não é Zé?

*Zé todo sem graça responde.*

ZÉ - É...

*Enquanto isso o fazendeiro Virgílio faz citação a Patrícia que está tentando vender veneno no meio do povo.*

FAZENDEIRO VIRGÍLIO - Olá Patrícia seja bem vinda! Olha pessoal através de mim é que vocês estão tendo a presença dessa moça que é uma representante do agronegócio para Formosa e entorno, essa sim; pensa em futuro assim como eu.

JUSTINO - Senhor Virgílio, nós só precisamos que o senhor abra a barragem para que nós não morramos de sede, nós, e as nossas criações.

FERREIRNHA - Tem mais uma coisa; o povo está decidido a entrar na sua fazenda e demolir aquela maldita barragem, não é pessoal?

*O povo sem paciência com raiva começa a gritar: demolição da barragem já!*

*Fazendeiro Virgílio ouvindo a reivindicação do povo se enfurece toma a palavra e diz.*

FAZENDEIRO VIRGÍLIO - Vocês prestem atenção no que eu vou dizer agora; mas muita atenção mesmo, porque comigo a coisa é muito mais séria do que vocês pensa que é! Pra começar... Esta região é perigooooosa... Aqui, acolá aparece gente morta nas estradas. Não é? Porque Vocês não abrem algumas cisternas ou poços artesianos pra vocês terem água? Vocês têm mais é que trabalhar e parar com essa palhaçada aqui. *Nervoso*. Isso não passa de uma palhaçada! Eu deixar minha fazenda, minha plantação de cana para está aqui com vocês, e mais... *Vira ameaçando pegar uma arma na cintura*. Pra terminar isso aqui quero dizer que se entrarem na minha propriedade... Já sabem o que vai acontecer né? *Ameaça as pessoas ironicamente olha, para o publico, anda entre as pessoas e com as mãos na cintura intimida todos* E só mais uma coisinha, vocês foram a semana passada falar com a prefeita não foram? Que é claro não pode fazer nada por vocês, e aí? Cadê a força que vocês têm? *Perdendo a paciência*. Quer saber de uma? Eu não vou ficar aqui perdendo o meu tempo com esse bando de baderneiros não Justino, depois se você quiser conversar vai lá em casa que agente resolve isso porque na minha casa tem água! E muita! Eu vou embora! Vamos embora Zé que agente tem muito mais o que fazer! *Sai nervoso e Zé vai atrás com a esposa. O povo fica sem saber como reagir...*

*(Todos os personagens se levantam e vão para o palco cantando o coro.)*

#### CANÇÃO PARA O FÓRUM

Chegou a hora de participar  
O nosso fórum vai começar  
E o povo camponês vai se organizar  
Essa é a hora de participar!

*(Inicia o fórum...)*

FIM.

**Questionário – Estudantes no período de 2003/2004**

Nome completo:

Ano em que estudou e serie que fazia:

1-Como era apresentado o teatro na escola?

2-Como as peças teatrais eram elaboradas?

3-Como vocês se organizavam para ensaiar e apresentar as peças?

4-Você acha que o teatro contribuía com seu desenvolvimento no aprendizado?

5-Qual era o objetivo do teatro na escola?

6-Quem tomava as iniciativas de fazer o teatro na escola?

**Questionário – Professores em 2003/2004 – Artes e Português**

Nome:

Período em que deu aula:

1-Qual era o objetivo de realizar o teatro na escola?

2-O teatro realizado em sala de aula contribuía com a organização dos alunos?

3-Como era realizado o processo de elaboração das peças?

4-Como as pessoas reagiam quando viam as apresentações?

5- Quais foram os efeitos do teatro na escola?

6-Como o teatro contribuía no desenvolvimento dos alunos?

**Questionário – integrantes do Arte Cultura em Movimento- 2010/2014**

Nome:

Período em que se inseriu no grupo:

1- Como você se integrou ao ACM?

2-Como iniciou o processo de elaboração da peça?

3-Quais foram os critérios usados para elaborar a peça?

4-como o grupo se organizou para os ensaios e apresentações?

5-O que o teatro tem contribuído na sua formação?

6-O que é Teatro Político para você?

7-Como as pessoas reagem ao ver as apresentações do grupo?

### **Questionário – Docentes da escola- 2010/2014**

Nome:

Cargo:

1-Como a LEDOC tem contribuído na escola?

2-Qual a importância do Arte e Cultura em Movimento na escola?

3-Você percebeu alguma mudança em relação as atitudes dos alunos que fazem parte do ACM na escola?

4- Para você qual é a função do teatro na escola?

5- Como o teatro tem sido trabalhado em sala de aula?

### **Questionário – Moradores da Comunidade**

Nome completo:

Idade:

Profissão:

1- Como eram apresentadas as peças na escola em 2004/ 2007?

2- Porque você assistia as peças apresentadas na escola?

3- O que você acha de ter um grupo de teatro na comunidade?

4- Qual é a diferença das peças apresentadas entre o grupo e os alunos dos anos de 2004?

5- Qual é a sua opinião sobre o trabalho dos jovens desenvolvido aqui na comunidade?

### **OUTROS DEPOIMENTOS**

Francismêr Luciana da Silva- Professora de Língua portuguesa no colégio Estadual Assentamento virgilândia

“Meu olho brilha quando vejo esses jovens apresentando, é um trabalho coletivo, não é o trabalho de uma pessoa. Acredito que eles percebem claramente as contradições. E que veem de forma até mais clara do que se fosse em um texto dissertativo. Não faço parte do grupo, mas ao ver as peças os conflitos ficam evidentes. Eu fiquei mais feliz porque os alunos

que participam do Coletivo Arte Cultura em Movimento tiveram uma melhora significativa na escrita deles. Percebo essa diferença não só na escrita mas, também na oralidade, na arte de saber ouvir. Percebo que eles próprios se preocupam no modo de conjugar e pronunciar corretamente as palavras. Os jovens estão mais críticos com certeza. Eu tenho visto que a escola tem formado alunos mais críticos. Também a escola tem criado projeto que visem cidadãos críticos e conscientes. Inclusive o trabalho com o teatro surgiu no projeto do Chá Literário em 2010”.

Jucilene Moreira da Paz – Integrante do grupo e estudante da LEDOC 07

“A minha inserção no grupo contribuiu muito na formação da minha vida, nas relações com as pessoas, foi através do trabalho com o teatro que eu conheci a universidade e o curso da Educação do campo e consegui me ingressar na LEdoC. Nós não resolvemos os problemas mas conseguimos fazer com que as pessoas visualizem e tomem consciência do que está acontecendo na comunidade”.

Rosalina dos Santos Oliveira- Mãe de uma integrante do grupo (depoimento dado na reunião dos pais com o grupo em outubro de 2013).

“Os meninos estão tão entusiasmados com esse grupo que nem se importam com os sofrimentos que enfrentam nas viagens, esse trabalho com o teatro está ajudando muito na vida da minha filha, ela tá conhecendo muita coisa através do teatro”.

Lindomar da Costa - Mãe de duas integrantes do grupo e avó de um integrante grupo (depoimento dado na reunião dos pais com o grupo em 2013).

“O trabalho desses meninos é muito importante, eu acredito no projeto e sei que vai crescer, é uma forma de segurar os jovens no campo e se por acaso algum dia for para cidade saberão o que fazer porque já vão ter uma experiência na vida. Eles tão vivendo um momento na vida deles que eu não pude viver de sair e conhecer muitos lugar, e através disso vai ter um distino diferente e crescer mais e trazer conhecimento pra cá”.

## **FOTOS DOS FÓRUNS DO COLETIVO ARTE E CULTURA EM MOVIMENTO**



**Fonte: Arquivo pessoal, apresentações no CAEV e no Assentamento São Francisco.**



**Fonte: Arquivo pessoal, apresentações no Encontro Nacional do MLT e na Mostra terra em Cena e na Tela.**



**Fonte: Arquivo pessoal, apresentações no IV EBEM na UFG em Goiânia.**