

MST conta Boal do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST

Rafael Litvin Villas Bôas^{1 e 2}

Resumo

O artigo visa destacar por meio da análise da relevância e relação entre esses dois momentos teatrais, o Teatro de Arena e o Centro do Teatro do Oprimido com o MST, o legado da experiência que articulou de forma orgânica as esferas da cultura e da política na década de 1960, bem como os traumas da interrupção do processo, forçado pelas armas e pelo capital privado empresarial. O saldo do trabalho em andamento do MST, no campo teatral, com seus limites, avanços e desafios serão neste artigo matéria de análise, com ênfase no papel que teve o dramaturgo, teórico e diretor Augusto Boal como protagonista dos dois tempos históricos e como elemento de interligação das duas propostas.

Palavras-chave

Teatro político, lutas camponesas, Teatro do Oprimido, movimentos sociais.

Recebido em 1º de maio de 2013

Aprovado em 20 de agosto de 2013

BÔAS, Rafael Litvin Villas. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, p. 277-298, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>

1 Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

2 A organização inicial do argumento se deu por conta de participação do autor em evento realizado em São Paulo, promovido pelo Sesc Pompeia com a Companhia do Latão e com o Instituto Boal, chamado “Sesc conta Boal” (2012). O nome da atividade faz associação com o nome de peças dos anos 1960 do grupo Teatro de Arena, caracterizadas pela atitude narrativa perante as temáticas abordadas: *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Bahia* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967).

MST Narrates Boal

from the Dialogue of Ligas Camponesas (Peasant Leagues) with the Arena Theatre to the Partnership of Theatre of the Oppressed Center with MST (Landless Movement)

Rafael Litvin Villas Bôas

Abstract

The paper aims to highlight – through the analysis of the relevance and relationship between these two theatrical moments – the legacy of experience that organically articulated the spheres of culture and politics in the 1960s, as well as the trauma of interruption of the process, forced by weapons and by private capital business. The balance of the MST work in progress in the theatrical field, with its limits, advances and challenges will be material of analysis in this article, with emphasis on the role played by playwright, theorist and director Augusto Boal as the protagonist of the two historical times and as an interconnection element of the two proposals.

Keywords

Political Theatre, peasant struggles, Theatre of the Oppressed, social movements.



responsabilidade de todos aqueles que trabalharam com personalidades, cuja trajetória se construiu de forma emblemática, dar o seu depoimento sobre a experiência de convívio, do aprendizado com o trabalho compartilhado, para enriquecer o amplo mosaico de narrativas que comporão a imagem do significado que o trabalho dessa pessoa desempenhou perante a história. Esse é o intuito que move este texto. O depoimento e a análise que correm pelas linhas a seguir são fruto de uma experiência coletiva, a parceria entre o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), criado e coordenado por Augusto Boal. Em termos históricos, o texto analisa dois momentos do trabalho de Boal com os movimentos camponeses brasileiros.

A narrativa pelo ponto de vista do MST não se restringe aos cinco anos de parceria direta do CTO com o MST, mas remete à trajetória do contato e trabalho anterior de Boal, como diretor do Teatro de Arena, com as lutas camponesas dos anos 1960, sobretudo, pelo vínculo com as Ligas Camponesas. Logo, trata-se da análise comparada de dois momentos do trabalho de Boal com as duas maiores expressões organizativas dos trabalhadores rurais do Brasil, as Ligas e o MST. O que procuramos inferir e explicitar no trabalho são as providências de aprendizado que Augusto Boal extraiu dessas duas experiências e o saldo que tiveram os movimentos camponeses mediante a aproximação das esferas da cultura e da política.

De modo geral, estamos diante de um artista militante que viveu em tempos de contrarrevolução preventiva e soube extrair aprendizados

das derrotas sucessivas que as organizações da classe trabalhadora sofreram desde a década de 1960. Perseguindo sempre a meta da politização dos trabalhadores teatrais e do público, o processo de formação de consciência por meio da ação teatral e a construção de instrumentos organizativos pautados pela estratégia do poder popular, Boal rejeitou sistematicamente as formas de sobrevivência, como artista e profissional de teatro, que implicassem a restrição de sua autonomia e a mercantilização dos métodos e processos que sistematizou. Enquanto muitos colegas de geração optaram, mediante a ditadura e as consequentes repressões política e econômica, por se empregarem nas emissoras de televisão, por questão de sobrevivência e, alguns, pela crença na disputa do público televisivo ainda em formação no Brasil, Boal foi dos raros que soube evitar a participação no processo de transposição da estética do nacional-popular do teatro e do cinema para a TV, responsável pela construção e legitimação de uma imagem moderna e integrada de país, a despeito da ditadura das armas e do capital, empenhada na modernização da infraestrutura do país visando ao aumento da produção e circulação de mercadorias. Boal não corroborou com o fortalecimento da Indústria Cultural no Brasil por meio da TV. Não vendeu seus textos para as emissoras e negou-se a trabalhar no ramo da ficção televisiva como diretor.

Do fim ao começo

Como, pela perspectiva dialética, a ordem dos fatores não necessariamente altera o produto, começaremos pela abordagem de um feito recente, de forte significado histórico para a produção do teatro político dos movimentos do campo.

Tarde do dia 21 de agosto de 2012, Brasília: a Brigada de Teatro e Agitprop Semeadores, do MST/DFE, apresentou para os 5 mil participantes do Encontro Unitário dos Trabalhadores e Trabalhadoras dos Povos do Campo, das Águas e das Florestas uma versão adaptada da peça *Mutirão em Novo Sol*, escrita por Nelson Xavier, Augusto Boal, Modesto Carone, Hamilton Trevisan e Benedito Araújo, e apresentada em 1961, no 1º Encontro dos Trabalhadores Rurais do Brasil, em Belo Horizonte.

O significado dessa ação é ao mesmo tempo o de fechamento de um ciclo e o da abertura de novos horizontes para a produção teatral dos movimentos do campo. Com intervalo de meio século, consuma-se o projeto anunciado nos anos iniciais da década de 1960: em consonância com a radicalização das lutas pela revolução brasileira, estava colocada

aos artistas e intelectuais a tarefa de socialização dos meios de produção das linguagens artísticas. A luta camponesa encontrou o teatro político, ou o teatro político encontrou a luta camponesa, vetores cujas nuances de direção são difíceis de balizar, mas que apontam para um momento de convergência entre setores organizados da classe trabalhadora brasileira. A aproximação entre movimentos, como o Movimento de Cultura Popular (MCP, 1959 – 1964), o Centro Popular de Cultura (CPC, 1961 – 1964) e o Teatro de Arena com as Ligas Camponesas (1955 – 1964), e sindicatos operários indicava o caminho da unidade programática e na luta, em defesa da consolidação das Reformas de Base.

Mutirão em Novo Sol, conhecida também como “Julgamento em Novo Sol”, é a primeira peça do teatro brasileiro em que a luta camponesa ascende à condição de protagonismo. O meio rural deixa a condição de cenário, e seus personagens abandonam a pitoresca condição de caipiras interioranos ou de personagens secundários de dramas da elite³.

No texto “Mutirão em novo Sol no 1º Congresso Nacional de Camponeses”, publicado na *Revista Brasiliense*, José de Oliveira Santos informa que a peça foi montada pelo CPC de São Paulo⁴. Segundo Santos, a peça, que tratava do levante dos camponeses em Santa Fé do Sul, liderados por Jofre Corrêa Neto, contou no elenco com a participação de atores de três grupos profissionais (certamente, o Arena foi um dos grupos).

3 Nelson Xavier narra sua versão do processo de construção da obra, em depoimento a Jalusa Barcellos: “Já estamos então em 1959 e nesse ano ocorre um levante camponês numa cidadezinha do noroeste paulista chamada Jales. Dali começou a emergir um líder camponês que ganhou projeção estadual. Esse líder, cujo nome agora não lembro, liderou os pequenos produtores de Jales que estavam sendo banidos de suas propriedades, juntamente com os colonos que não podiam ter a sua agricultura de sobrevivência. A questão era a seguinte: Jales era considerada área de gado, e os latifundiários soltavam o gado para comer todas as plantações e, depois, plantavam capim. Surgiu então um movimento que passou a ser conhecido como ‘Arranca Capim’. Posteriormente, a peça ficou conhecida no Nordeste por esse nome, porque esse líder organizou os camponeses para arrancar o capim plantado. Eles queriam retomar a sua terra, que lhes garantia a subsistência. Essa luta ganhou expressão quase nacional, e quando esse líder passou por São Paulo fui até ele e fiz o que você está fazendo comigo hoje. Com o material gravado, eu fiz a peça que, naquele momento político, tornou-se um chamado ao levante – *Mutirão em Novo Sol*. E era o que eu desejava que o teatro fosse: uma arma para mudar a história! Bom, esse era um período em que o Teatro de Arena já tinha percorrido um bom trecho do seu percurso, e seus integrantes já haviam experimentado bastante o caminho do próprio grupo” (BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 373).

4 SANTOS, José de Oliveira. *Mutirão em Novo Sol no 10 Congresso Nacional de Camponeses*. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 39, jan.-fev. 1962.

Além disso, em paralelo aos ensaios, o setor de sociologia do CPC preparava uma pesquisa sobre os camponeses, que seria aplicada no encontro de Belo Horizonte. Pelo que informa Santos, desde a apresentação, em caráter de ensaio aberto, no encontro de São Paulo, o CPC começou a colher depoimentos dos camponeses, e o próprio processo de elaboração do questionário da pesquisa que seria aplicada no encontro nacional de Belo Horizonte subsidiou o elenco com o perfil da plateia que encontrariam na capital mineira. A pesquisa cumpria função orgânica no processo de trabalho da frente de teatro do CPC, segundo relato de Santos⁵.

A peça surge, portanto, como formalização de uma experiência concreta de insurgência dos trabalhadores rurais contra a prática arbitrária dos fazendeiros para expandir seus domínios sobre as terras em que trabalham os lavradores. A obra trata do conflito real entre camponeses e um latifundiário, ocorrido em Jales, no interior de São Paulo.

Cecília Boal conta⁶ que Jofre Soares, líder da rebelião camponesa, estava foragido da polícia, e Boal e o Teatro de Arena deram abrigo a ele no teatro. Do depoimento do líder camponês sobre a luta em andamento nasce a peça *Mutirão em Novo Sol*, apresentada posteriormente para as Ligas Camponesas.

A estrutura da peça é a do Teatro Tribunal, em que o líder é julgado pela luta camponesa, pelo poder judiciário que toma como testemunha o depoimento do antagonista, Coronel Porfírio. As cenas retrospectivas colocam a ação dramática no passado e a experiência da luta é abordada pela perspectiva do processo de tomada de consciência dos camponeses a partir das derrotas sucessivas, que desvelam a cumplicidade da igreja, dos políticos e da justiça com o latifúndio. Cabe apontar na peça um traço característico da obra de Boal: a elaboração estética a partir da experiência da derrota, como resposta artística ao ocaso político, ocorrido ou prenunciado, é uma marca do trabalho dramaturgico e teórico do autor.

A opção dos dramaturgos foi estruturar a narrativa no formato de um julgamento que se passa num tribunal. O latifúndio, representado

5 “A experiência não terminou ao findar a peça. No dia seguinte a equipe de sociologia do CPC iniciou a segunda parte do trabalho, aplicando a pesquisa, que atualmente se encontra no período final de tabulação. Na verificação de centenas desses questionários é que o CPC poderá estimar a importância do seu trabalho, fazendo um balanço dos erros e acertos e prosseguir numa base de atuação mais consequente”. Idem, *ibidem*, p. 175.

6 Em participação no seminário *Conexões entre campo e cidade*, organizado pelo grupo de pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais, realizado no *campus* de Planaltina, da Universidade de Brasília, em 5 de outubro de 2012.

pelo Coronel Porfírio, e a luta camponesa, representada por Roque, são os principais depoentes do confronto. O julgamento transcorre em tempo presente, e os antagonistas inqueridos e testemunhas fazem digressões permanentes, ressaltando fatos pertinentes para a construção da opinião dos jurados. Não há divisão do texto por atos e cenas, e ao todo existem treze momentos retrospectivos, intercalados pela ação do julgamento no tribunal.

O formato da peça, de teatro tribunal, é herdeiro de experiências do teatro político de décadas anteriores⁷. A analogia com os procedimentos teatrais adotados no contexto de consolidação da Revolução Russa é decorrente da peculiar situação social e política brasileira vivida nos primeiros anos da década de 1960. Segundo apontam alguns pesquisadores, o país viveu naquele momento, como em nenhum outro, uma conjuntura potencialmente pré-revolucionária⁸. E o teatro, naquele contexto, foi uma das linguagens que artistas e intelectuais se empenharam em dar forma à sociedade brasileira e seus problemas. Tratava-se de momento em que a consolidação da nação parecia próxima, por meio da realização das reformas de base então em pauta e defendidas com vigor por diversos segmentos organizados da classe trabalhadora. E, ao mesmo tempo, a matéria teatral, impulsionada pelas lutas sociais populares crescentes no país se deparava com contradições objetivas, tanto estéticas quanto políticas, que prenunciavam a frustração do projeto emancipatório de caráter integrador, popular e nacional. O teatro atuou como força produtiva, expressando, e precipitando em chave negativa, os impasses à consolidação do projeto de nação almejado.

Ao indagar sobre o processo de transformação do teatro no horizonte da luta de classes, no ensaio “Que é o teatro épico? Um estudo sobre

7 Ao descrever as características e formas do teatro de agitação e propaganda soviético, Garcia informa: “No que concerne aos espetáculos, procura-se fazer o espectador participar como atuante nos grupos representando as cenas de massa, na aclamação de *slogans* e cantos revolucionários e, em alguns casos, atribuindo-lhe uma inserção mais complexa, como nos processos de agitação (*agitsud*). Esses tribunais eram simulações de julgamento, envolvendo todos os componentes usuais de um júri real, que, nas cidades onde se realizavam, eram integrados por representantes da comunidade e tinham como objeto de apreciação assuntos candentes do local e da sociedade daquele momento. Foram realizados com grande frequência, principalmente durante a Guerra Civil, em particular pelos grupos do Exército Vermelho com os batalhões nos *fronts*”. GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 22.

8 GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987. MENEGAT, Marildo. *Estudo sobre ruínas*. Rio de Janeiro: Revan; Instituto Carioca de Criminologia, 2012.

Brecht”, Walter Benjamin sugere que o palco teria se transformado em uma tribuna⁹.

Conforme proposição de Benjamin, o teatro épico se forjou como superação dialética, tanto do drama, como do teatro político de *agitprop*. No caso da peça *Mutirão em Novo Sol*, a estrutura complexa da peça não visa à afirmação de bandeiras para um público de convertidos, mas propõe a observação da dinâmica da luta social e da progressiva consciência de classe do meio camponês.

O procedimento do julgamento da ação desloca o tempo do ocorrido para o passado e envolve os espectadores na condição de observadores participantes, como jurados da narrativa. Cabe ao processo de julgamento ser o mais detalhado possível na minúcia dos pontos de vista. Pois, aos “jurados” o interesse está menos em tomar parte no julgamento, no sentido de tomar contato de situação desconhecida para sobre ela poder opinar depois, mas, como são eles as partes interessadas naquele embate, o objetivo é aprender com a peça para incorporar os elementos na luta efetiva. A peça tem, portanto, dimensão de treinamento, atua na esfera da formação política¹⁰. É a história de um confronto e das alternativas de solução, pela perspectiva camponesa.

A transformação da arte teatral que ocorrera por intermédio de Piscator, Brecht e tantos outros nas primeiras décadas do século XX viria ocorrer no Brasil somente na década de 1960. Veremos que o passo “adiante” de Boal, como resposta ao acuamento imposto pela ditadura,

-
- 9 A partir de elaboração de Brecht, indaga: “Existe um drama para a tribuna, já que o palco se converteu em tribuna, ou, como diz Brecht, para ‘institutos de propaganda’? E, se existe, quais suas características? Um ‘teatro contemporâneo’ (*Zeittheater*) sob a forma de peças de tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. [...] Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer” (BENJAMIN, Walter. *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 79).
- 10 Em depoimento a Jalusa Barcellos, quando indagado sobre a existência de indícios do golpe no momento anterior a ele, Nelson Xavier confirma: “Sim, algumas pessoas alertavam: ‘Olha a direita!’ [...] O próprio Vianinha estava atento, tanto que achou *Mutirão em Novo Sol* esquerdizante demais, radical demais” (*CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, op. cit., p. 379). Daí podemos inferir que *Quatro quadras de terra* é uma espécie de resposta ao radicalismo de *Mutirão*, isso explica seu recuo para os limites da forma dramática, logo em seguida superado em “Os Azeredo mais os Benevides” (1963).

será unir o palco e a plateia numa grande assembleia, procurando repor, por meio do Teatro Fórum, 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 por pessoas interessadas em discutir por meio do teatro as contradições e opressões que vivenciam.

Consumação de um projeto de transferência dos meios de produção simbólica para a classe trabalhadora

Antes do golpe de 1964, como apontam Roberto Schwarz em “Cultura e Política, 1964-1969” (1978) e Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil* (1996)¹¹, estava em curso um processo de transferência dos meios de produção de linguagens artísticas para a classe trabalhadora que, com suas lutas e o avanço das formas organizativas, promovia aceleradamente o estreitamento dos elos entre as esferas política, econômica e cultural. A expressão teatral do ascenso ocorreu por meio do teatro épico (que provoca a produção do teatro de *agitprop* por meio da criação do Centro Popular de Cultura)¹², e a desarticulação entre as classes que o golpe provocou implicou a regressão da produção teatral da época: o teatro político começou a regredir para a condição de mercadoria, da qual não havia sequer se desvincilhado de todo.

Boal, impedido de atuar no teatro profissional após o acirramento da repressão com o Ato Institucional n. 5, retoma os vínculos com as classes populares por meio do Teatro do Oprimido, já não mais tendo à disposição o aparelho teatral e o elenco profissional como meio e a peça como fim. Parte da experiência de opressão dos explorados e elabora o material cenicamente de modo que a população possa participar e intervir no debate, discutindo táticas de intervenção na cena e na realidade, que, em geral, dependem da organização coletiva e do

11 SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-82. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

12 Costa define como um episódio das ideias fora do lugar o fato do teatro brechtiano no Brasil ter motivado a criação do CPC, pois, na Alemanha, Brecht formula o teatro épico como uma espécie de resposta dialética ao trabalho como teatro de *agitprop*. “Aqui temos um nó: o que foi resultado crítico – no sentido de apontar limites – dos experimentos de *agitprop* (teatro de Brecht) aqui no Brasil está na origem da nossa principal experiência de *agitprop*” (COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico no Brasil. In: _____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular; Nanquim, 2012. p. 112).

fortalecimento do poder popular, focos de acumulação que as ditaduras latino-americanas se encarregaram de destruir.

Para que isso fosse possível, Boal toma providência importante: sistematiza na Poética do Oprimido algumas técnicas da tradição do teatro de agitação e propaganda como o Teatro Jornal e o Teatro Invisível, que foram desenvolvidas em contexto de acirramento da luta de classes, seja na guerra civil que se estendeu por anos desde a tomada do Palácio de Inverno em Moscou, em 1917, seja na luta pela tentativa de realizar a revolução na Alemanha, derrotada pela ascendente coalizão de classes que anos seguinte colocou Hitler e o nacional-socialismo no poder. Além disso, Boal desenvolve técnicas, exercícios e métodos específicos, como a sequência que compõe o Teatro Imagem, e o método do Teatro Fórum.

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 à 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.

O método de formação que deu origem à Brigada Nacional de Teatro do MST

Surpreendia-nos o grau de atenção e dedicação que Boal empenhava no trabalho com o MST. Ele mobilizava sempre toda sua equipe de curingas do CTO, e se fazia presente na maior parte do tempo, ensinando os jogos e técnicas, discutindo conosco o resultado das cenas, colaborando com a elaboração da dramaturgia das peças, discutindo e curingando nossos fóruns. Tal empenho nos leva a refletir que para ele o trabalho era revestido da mística do reencontro com o movimento camponês, que tinha sido tão profícuo na década de 1960 com o Arena, as Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco

(MCP). Também Boal, além de Paulo Freire, teve no trabalho com os camponeses uma de suas principais fontes de inspiração e colaboração para as formulações de suas poéticas do Oprimido, a da Pedagogia do Oprimido (Freire), escrito no Chile em 1968 e publicado no Brasil em 1974, e a do Teatro do Oprimido (Boal), escrito entre 1962 e 1973, e publicado em 1974.

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

Há aí uma atitude de coerência política com a proposta elaborada a partir da radicalização das lutas populares dos anos 1960: o teatro desvencilhado de suas estruturas mercantis, da mediação da produção profissional, da imposição da bilheteria, dos patrocinadores; o teatro inserido organicamente como linguagem integrante do processo de formação dos militantes, dos assentados e acampados. Não custa lembrar que até hoje há questionamentos sobre a pertinência do MST se envolver com teatro e até mesmo de se envolver com os cursos superiores ofertados em parceria com as universidades. Argumentos que reiteram a divisão social do trabalho, relegando a alguns a fronteira intransponível do trabalho manual, e privilegiando outros com o universo do trabalho intelectual e da produção simbólica.

Trabalhamos de forma sistemática com o CTO e Boal durante cinco etapas de formação, duas em 2001, uma em 2002, uma em 2004 e a última em 2005. Desde o início nos foi ensinado o vocabulário dos jogos e exercícios e a dinâmica do Teatro Fórum. As três primeiras etapas foram de consolidação de nossa experiência como multiplicadores. Nos intervalos entre as etapas tínhamos que formar grupos teatrais nos estados, e ao nos reencontrarmos, avaliávamos os limites das experiências e as formas de complexificá-las. Nesse período, a Brigada Nacional produziu cinco peças de Teatro Fórum com o CTO, tendo Boal se dedicado muito ao acabamento dramaturgico das peças e à apresentação formal dos trabalhos, com ênfase na interpretação, na construção de adereços e cenografia, e de figurinos.

Na quarta etapa trabalhamos sobremaneira as técnicas do método Boal de teatro e terapia, “Arco-íris do desejo”, o que foi importante como complementação de um processo de treinamento, porém, não teve a posterior assimilação pelo repertório dos curingas do MST, possivelmente por conta da complexidade do trabalho “terapêutico”, que exige um preparo para lidar com conflitos de ordem psicológica e subjetiva, que nós não tínhamos.

Na quinta etapa, no ano de 2005, nós propusemos ao CTO o trabalho com as técnicas do Teatro Invisível, do Teatro Jornal, e do Teatro Procissão. Nos dois primeiros casos, porque temos entre outras demandas, o trabalho de agitação e propaganda interno em nossas áreas e nas cidades, em confrontação com estruturas de repressão, com espaços privados cerceadores da ação teatral, e com a padronização da imagem da realidade promovida pelos meios de comunicação da indústria cultural. E, no caso do Teatro Procissão, nos colocamos o desafio de contar a história da luta pela terra do ponto de vista dos trabalhadores rurais, em uma narrativa em quatro estações, no momento da chegada da Marcha Nacional por Reforma Agrária e Justiça Social, de Goiânia a Brasília, em maio de 2005. Trabalhamos com 270 atores, das cinco regiões do país, e fizemos a ação no gramado do Congresso Nacional. E, na marcha, ao longo dos dezessete dias de jornada apresentamos dezoito peças teatrais, construídas pelos mais atuantes dos cerca de quarenta grupos teatrais que chegamos a ter nos estados em que o MST está organizado.

Dialética do concreto: a perspectiva da totalidade pelo reconhecimento político da diferença

Boal ensinava a perceber as diversas formas de exploração e discriminação de uma maneira não hierarquizante: sem colocar uma forma na frente da outra, necessariamente, ao mesmo tempo que tentava percebê-las todas em perspectiva de conjunto. De modo que lhe interessava, sem distinções, tanto o confronto entre latifúndio e trabalhadores rurais sem terra quanto a luta entre capital e trabalho, ou entre interesses nacionais *versus* dinâmica imperialista do capital, ou violência doméstica, ou o racismo etc.

Como o Teatro do Oprimido trabalha com a construção de peças a partir da experiência dos participantes das oficinas, Boal partia da premissa de que todo problema aparentemente específico pode ser explorado como parte da totalidade. Não custa dizer o quanto esse tipo de reconhecimento é de extrema importância para que a tradição

de esquerda economicista possa rever seus pressupostos ao partir da concretude da experiência social em andamento. As classes populares passam a ter a seu dispor uma linguagem e um aparato técnico capaz de dar forma teatral ao problema, permitindo que a plenária opine sobre as questões que considera relevantes.

No MST, um exemplo concreto do valor dessa forma de proceder ocorreu durante as oficinas regionais realizadas em 2003, momento em que os curingas da Brigada Nacional construíram em cada oficina três cenas de teatro fórum com os participantes, e na apresentação das cenas nas noites culturais o público deveria escolher uma das situações de opressão, em uma das três cenas, para que fosse realizado o fórum. Nas cinco regiões o problema do racismo esteve presente em uma das cenas, e em três regiões foi exatamente esse o tema da cena escolhida para os fóruns. Isso indica uma função relevante que o Teatro Fórum cumpriu no trabalho de base da organização: a da identificação das contradições, dos impasses organizativos, muitas vezes não formulados ou amadurecidos pelos diagnósticos e textos, embora latentes.

Se comparada com a tradição de boa parte da esquerda, sobretudo a partidária brasileira, acostumada a decidir a linha política em reuniões de cúpula, sem reuniões com as bases, mais influenciadas pelas correntes externas que pelas demandas concretas dos de baixo, a proposta metodológica do Teatro do Oprimido apresenta novidades consideráveis, pois permite não apenas a escuta dos anseios populares, mas o fortalecimento dos mecanismos do poder popular, que dependem sempre da tomada de posição da população, e para isso é preciso que os canais entre base e direção dos movimentos esteja aberto de forma permanente.

Essa atitude de reconhecimento ampliado e sem nivelamentos *a priori* das formas de exploração e opressão se deve ao aprendizado de Boal com Abdias do Nascimento, líder do Teatro Experimental do Negro (TEN), e possivelmente à vivência de Boal nos Estados Unidos, no contexto de ebulição da luta pelos direitos civis, promovida pela população afrodescendente americana, e à possível influência da luta por descolonização e independência dos países africanos, entre as décadas de 1950 e 1970.

Valores: coerência, disciplina e trabalho coletivo

Poucas pessoas no Brasil atravessaram décadas a fio sem mudar de posição política, sem abrandar o discurso, sem fazer concessões, sem jogar na lata de lixo da história a experiência revolucionária que se forjou no teatro brasileiro até seu esmagamento pela burguesia nacional e os militares, com o golpe de 1964. Poucos artistas souberam evitar o poder sedutor dos monopólios da mídia, mesmo quando passaram por dificuldades financeiras.

Além disso, cabe destacar a coerência de um trabalho que, desde o início, buscou não dissociar as providências formativas, organizativas e combativas do teatro, do universo mercantil da produção teatral, que tem como resultado a obra a ser apresentada ao público. Boal perseguiu sempre as conexões entre cultura e política, entre arte e formação, entre teatro e educação popular, atuando em linhas de fronteira.

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 frequentava 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 Marighela, e por isso foi preso, torturado e exilado.

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.

Olhando de hoje, a opção pela manutenção do aparelho teatral profissional não foi antagônica às propostas que se desdobraram e se radicalizaram a partir da culminância das contradições, como na saída de Vianinha do Arena para criar o CPC, e na saída de Nelson Xavier do Arena para ingressar nas fileiras do MCP pernambucano. Além disso, o trabalho com elenco fixo lhe garantiu como dramaturgo o

aprofundamento relativamente estável do trabalho dramaturgico e de direção teatral.

Saldo provisório da experiência do MST

Quando a parceria entre CTO e MST teve início, não havia intenção de consolidar um grupo permanente de ação teatral no MST. Já era claro que o objetivo central seria a formação de multiplicadores com as técnicas de Teatro do Oprimido. Mas, depois daquela turma, outras poderiam vir para novas sequências de oficina com Boal e o CTO. Contudo, o grupo de militantes reunido na oficina avaliou, após longa discussão, que, por uma série de motivos, a solução estratégica para a questão seria a consolidação de um grupo nacional de formadores na área teatral, que se encarregaria de multiplicar internamente os conhecimentos aprendidos com Boal e o CTO. Daí surge, num ato de ação deliberada daquele grupo de militantes, e não por uma instância deliberativa legitimada como tal, a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré. Esse “livre arbítrio” nos causou inicialmente algum problema, pois com razão, tivemos que explicar o que nos levou a essa atitude de nos autodefinir como uma brigada nacional.

A aposta tinha foco certo, a despeito de soar algo pretensiosa. Estávamos experimentando o teatro como um processo de formação política, de ampliação da consciência da complexidade dos problemas e, sobretudo, de planejamento, elaboração, de formas de intervenção sobre a realidade. E, na época, entre 2001 e 2002, estava em processo de implantação no MST uma nova proposta de organicidade, que implicava a nova sistemática de organização das famílias e dos setores do MST, e havia uma Brigada Nacional de Formação, organizada pelo setor de mesmo nome, com a função de fazer o trabalho de base para promover essa alteração de método de forma consciente em todos os nossos assentamentos e acampamentos.

Portanto, nós com a Brigada Nacional de Teatro sugeríamos por semelhança dos termos uma ação formativa em chave teatral, ou seja, para além de um grupo capacitado na linguagem teatral para incrementar as noites culturais – majoritariamente regadas a muita música e dança – com peças teatrais e fazer algumas oficinas em encontros, nós entrávamos em cena com a proposta de uma articulação nacional voltada para a formação de multiplicadores teatrais e de construção de grupos nos estados.

Passada pouco mais de uma década do início dessa trajetória, podemos dizer que o lugar que o teatro ocupa na organização mudou

muito. Por vários aspectos, entre eles: naquela época prevalecia a compreensão do teatro como uma linguagem voltada única e exclusivamente para o entretenimento, ou como uma linguagem elitista, ou como uma linguagem potencialmente útil apenas pela perspectiva instrumental (oficinas de oratória, de comunicação e expressão etc.), ou ainda, de forma pejorativa, como o espaço de reunião dos vagabundos, dos que não se encaixavam em nenhum outro setor, e dos homossexuais (exclusivamente).

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.

O Setor de Formação passou a utilizar o Teatro Imagem como metodologia de avaliação semanal da organicidade dos núcleos de base, e atualmente a Escola Nacional Florestan Fernandes, *campus* de Brasília, trabalha em seus cursos com um método em que as linguagens artísticas são organicamente integradas ao processo formativo: durante uma semana um tema é trabalhado no período matutino enquanto pelas tardes os núcleos são divididos por linguagens e têm a tarefa de apresentar, ao término da disciplina, elementos do que foi estudado por meio das linguagens artísticas.

O Setor de Educação abriu espaço para que nos cursos de Pedagogia da Terra fossem trabalhadas disciplinas ou oficinas de Teatro do Oprimido. O Setor de Saúde passou a convocar de modo permanente os militantes da Brigada para participar do processo de formação do Coletivo Nacional do Setor de Saúde e das turmas de ensino médio com ênfase em saúde dos cursos do Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária (Iterra).

Em termos metodológicos, é possível que a grande contribuição tenha sido a articulação de um processo de formação nacional, com etapas sequenciais de formação, o que permitiu a consolidação do aprendizado e o aprofundamento do conhecimento das técnicas, até a relação entre o teatro e a terapia, por meio da proposta “Arco-íris do desejo”.

Esse processo de formação nacional com etapas complementares mostrou-se mais eficiente em termos da construção de um grupo coeso, com planejamento estratégico elaborado coletivamente, do que a aposta

anterior no formato das oficinas nacionais, cujo limite é o caráter episódico, pontual e por isso fragmentário, que impede o aprofundamento dos conhecimentos por um grupo consolidado.

Entretanto, esse modelo que implantamos em parceria com o CTO não foi levado adiante com as demais frentes de linguagens artísticas trabalhadas pelo Coletivo de Cultura do MST. Os motivos são variados e passam pelas condições financeiras, pela especificidade dos processos formativos de cada linguagem, das características dos artistas ou grupos parceiros nas outras linguagens etc.

Todavia, nos estados ocorreram experiências de parceria, não tão longas em termos temporais, mas com resultados expressivos, como foi o caso da Brigada de *agitprop* Semeadores do MST/DF com o Teatro de Narradores (SP), o caso do Filhos da Mãe... Terra do MST/SP com a Companhia do Latão, o caso do Peça pro Povo, do MST/RS, com o Oi Nós Aqui Traveiz, e com o Levante da Favela (RS). Essas parcerias visam sanar as defasagens identificadas pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré¹³.

O mesmo Augusto Boal que escrevera com colegas a peça *Mutirão em Novo Sol*, empenhado em colaborar com o processo de conscientização das massas populares e com a pesquisa e produção de peças de agitação e propaganda de caráter épico, é aquele que décadas depois se reaproxima do MST com a posição política de não mais fazer para os camponeses, mas de fazer com os trabalhadores rurais, visando à apropriação crítica da linguagem teatral e à autonomia no campo da produção. Veremos que há elementos de acumulação e aprendizado com a experiência do passado, mas há também defasagens, traumas, que se manifestam de diversas circunstâncias sobre o trabalho contemporâneo, impondo novos limites a serem superados.

Na versão de 2012, *Mutirão em Novo Sol* foi apresentada à tarde, fato notado com surpresa por Nelson Xavier, convidado de honra naquela ocasião. Na primeira versão, a peça foi apresentada após as 23h, ao fim de um exaustivo dia de discussões. No momento atual, o teatro tem o

13 Conforme a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré: “O trauma da interrupção da experiência acumulada naqueles anos [década de 1960] define os contornos da precariedade com que a retomada da produção teatral do MST se estabelece: a privação do legado dramaturgico daqueles que lutaram antes de nós retarda o processo de recomeço, pois em alguns pontos não temos a trilha do aprendizado com os impasses anteriores, por isso temos que amadurecer aprendendo com nossos próprios erros, talvez menos correntes se o percurso da acumulação e continuidade histórica não tivesse sofrido o entrave de mais de duas décadas de ditadura militar” (*Teatro e transformação social*. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007. p. 22).

seu lugar para os movimentos sociais do campo, como um espaço de formação, de desenvolvimento de uma forma crítica de diversão, e de organização social¹⁴. A apresentação não foi realizada no momento supostamente reservado para o entretenimento, foi o momento do debate político, o momento da formação, sinal da maturidade com que as organizações têm encarado a dimensão formativa da produção cultural. Há poucos anos o espaço do teatro era, no máximo, o da parte inicial das noites culturais.

Com o aprofundamento da experiência, da apropriação técnica e estética da linguagem teatral, passamos também a adquirir conhecimento de obras e procedimentos narrativos que nos permitem abordar um processo histórico amplo, e as conexões entre latifúndio, agronegócio, indústria cultural e contrarrevolução permanente. Para esses casos, a intervenção do indivíduo em cena esbarra no limite da verdade parcial da ação individual como fator de mudança histórica. Notamos que forçar a mão do Teatro Fórum nessa demanda implica resvalar para o arcabouço ideológico da livre iniciativa.

Portanto, por demanda política e artística, retomamos o contato com o acúmulo da dramaturgia dos anos 1960, produzimos versões adaptadas de algumas peças, como *Paga Zé*, adaptação de *Não tem imperialismo no Brasil*, de Boal, e a adaptação de *Morte aos brancos*, de César Vieira, pelo Coletivo Peça pro Povo (MST/RS), *Posseiros e fazendeiros*, adaptação de *Horácios e Curiácios*, de Brecht, pelo grupo Filhos da Mãe... Terra (MST/SP), *Trapulha*, da Brigada Semeadores (MST/DF) inspirada em *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht, e por fim, *Mutirão em Novo Sol*.

Essa peça até hoje não foi publicada, mas, desde 2008, é trabalhada nos cursos da Educação do Campo, nos cursos de Artes do Programa Nacional de Educação da Reforma Agrária (Pronera), e nos cursos internos de formação do MST e da Via Campesina. A peça teve

14 Sobre os temas abordados, vale conferir os trabalhos de conclusão de curso: NÓ-BREGA, Márcia. *Peça pra falar, palco pra ocupar: encontros entre o MST e o teatro*. 2006. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2006; SILVA, Lidiane Aparecida da. *Teatro no MST: a construção de um instrumento de formação e transformação*. 2005. Dissertação (Pós-graduação *latu-sensu* em Educação e Desenvolvimento do Campo) – Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília e Instituto de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária, 2005; SILVA, Maria Aparecida da. *O papel do teatro na organização dos jovens do Assentamento Carlos Lamarca (SP)*. 2004. Monografia (Ensino Médio com especialização em Comunicação Popular) – Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária (Iterra) e Instituto de Educação Josué de Castro (IEJC), 2004.

uma versão gravada para rádio pela turma de Comunicação e Cultura de ensino médio do Iterra, a Brigada de *agitprop* Semeadores, do MST/DFE fez algumas montagens da versão adaptada, no assentamento Gabriela Monteiro, no Instituto Federal de Brasília e no campus de Planaltina da UnB, e por fim, apresentou a adaptação da peça no Encontro Unitário dos Povos do Campo, das Águas e da Floresta, em agosto de 2012, em Brasília.

Nosso interesse era devido ao fato de Boal em vários textos e conversas com a Brigada Nacional de Teatro do MST ter se referido à peça como um momento emblemático do encontro da produção do teatro político com a luta camponesa da década de 1960. Ele assim sintetiza o aprendizado que diz ter assimilado após uma apresentação do Teatro de Arena nas Ligas Camponesas e do diálogo com o líder camponês Virgílio:

O *agitprop* pode ser um instrumento extremamente eficaz na luta política. Errada estava a sua utilização. Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: “Ser solidário significa correr o mesmo risco”. Isso nos ajudou a compreender o nosso erro. O *agitprop* estava certo: o que estava errado era que nós não éramos capazes de seguir o nosso próprio conselho.¹⁵

No momento em que o teatro épico foi derrotado pela ditadura, nasce a experiência do Teatro do Oprimido. Educação Popular como elo de retomada dos vínculos com a classe trabalhadora. Entretanto, contraditoriamente, o elo entre vida e cena exige o suporte de uma estrutura formal predominantemente calcada no drama, por conta da exigência de uma situação cênica que exige o diálogo como veículo da ação intersubjetiva dos personagens, para garantir a possibilidade de intervenção. Entretanto, parte da estrutura da cena de fórum é épica.

Deparamo-nos com esse problema é só fomos compreendê-lo de forma não dicotômica quando compreendemos a função que tem o Fórum para determinadas situações específicas, e a limitação que essa forma apresenta quando o conteúdo da peça é épico.

Portanto, o MST parte do Teatro do Oprimido e retoma progressivamente também os vínculos com o teatro épico, por meio das parcerias que estabelece com Boal e o CTO (RJ), e posteriormente, com a Companhia do Latão (SP), o Teatro de Narradores (SP), o Oi Nós Aqui Traveiz

15 BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 19.

(RS), o Levante da Favela (RS), a Companhia Mamulengo Mulungu (DF), a Companhia Dolores Boca Aberta (SP), o Teatro União e Olho Vivo (SP), o Folias D'Arte (SP), a Companhia São Jorge de Variedades (SP), entre outros grupos.

Nesse processo não há ruptura nem substituição, há acumulação de diversas frentes, métodos, formas e táticas de trabalho, comportados pelas múltiplas demandas que o MST tem por trabalho com a linguagem teatral: como arte, como tática de contracomunicação, como método de formação, como linguagem vigorosa no processo alfabetização pela dinâmica dos múltiplos letramentos, como arma de combate em ações diretas massivas ou de brigadas compactas por meio das diversas formas do teatro de *agitprop*, como forma estética que permite um olhar distanciado e autoavaliativo para os limites da organização, por meio do teatro imagem como método de avaliação em cursos de formação de militantes, como entretenimento produzido com critérios próprios, sem o riso violento que demonstra a pretensão de superioridade de quem ri, mas como experiência rara de igualdade social no reconhecimento da inteligência do piadista, capaz de rir até de si mesmo, conforme analisa Iná Camargo na peça *Alcapeta*, do MST/MS (2007). E, evidentemente, essas diversas funções que o teatro desempenha no MST não são excludentes nem necessariamente paralelas, são muitas vezes concomitantes.

Todavia, cabe analisar o efeito da retomada do processo de socialização dos meios de produção sobre as consequências dos efeitos de retardamento causado pela ditadura militar-empresarial. O contexto não tem mais no horizonte a perspectiva de formação da nação, de radicalização da estrutura democrática. O projeto se consolida num momento em que o povo é inserido não como sujeito, mas como massa consumidora, num ambiente cujos marcos de continuidade do processo histórico impactado pela ditadura são maiores do que os traços de ruptura. O projeto se consuma sem o mesmo chão histórico, chega atrasado.

Nesse contexto, inclusive o papel que o teatro cumpria é diferente daquele que ele cumpre hoje, haja visto o papel que o meio televisivo adquiriu como linguagem difusora dos padrões hegemônicos de representação da realidade. Se o teatro chegou a ter papel importante no processo de produção simbólica, em chave contra-hegemônica, hoje tem papel periférico, o que não deslegitima o valor e o acúmulo das experiências.

Com doze anos de experiência, o dobro da experiência de vida do CPC, permanecem desafios internos e externos para o fortalecimento do trabalho teatral do MST: ampliar a compreensão do trabalho teatral como um processo de formação e pesquisa e construir as condições

para que os grupos possam se dedicar ao trabalho (evitando que o grupo se paute apenas pela rotina de pautas da conjuntura imediata de luta), construindo peças de qualidade para o conjunto da organização e para fazer a relação com a sociedade; ao mesmo tempo, consolidar as brigadas de *agitprop* para potencializar as intervenções e o trabalho de base e agitação e propaganda por meio de diversas linguagens, pois o trabalho com teatro épico ganha em qualidade com o aprendizado dos limites e da força das ações de *agitprop*¹⁶; retomar o empenho em prol da construção de uma rede, ou associação, ou federação, nacional ou latino-americana de Teatro Político.

A conjuntura é diversa daquela vivida nos anos 1960. Não estamos em contexto pré-revolucionário, de ascensão dos movimentos sociais de massa, e a função da Indústria Cultural ganhou proporções de protagonismo no bloco histórico reconfigurado, o que impõe a nós desafios a superar de ordem distinta daqueles vivenciados pelos militantes do MCP, do CPC e das Ligas¹⁷.

No limite, não se trata mais apenas do acesso ao domínio técnico das linguagens, isso a tecnologia franqueou para boa parte da população. Trata-se de 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 invisibilizando a presença do conteúdo na forma estética, ou seja, continue dissociando o elemento de síntese que faz com que a estrutura do processo social possa estar contida de forma transfigurada na forma artística. O que está em jogo é a progressiva possibilidade de rompimento com os padrões hegemônicos de representação da realidade em sintonia com a luta social carente da autoconsciência, que a formulação contra-hegemônica de bens simbólicos pode municiar.

16 BRECHT, Bertolt. O popular e o realista. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

17 Conforme Iná Camargo Costa: “Denunciar e desqualificar todo tipo de ação coletiva, tanto na vida quanto na produção cultural, é a tarefa política essencial da indústria cultural. A mesma violência com que vidas são suprimidas em assassinatos de militantes dos movimentos sociais é exercida pela indústria cultural quando esta suprime o ponto de vista de todas as vítimas da prepotência dos proprietários dos meios de produção. Uma coisa não vai sem a outra: o cultivo dos valores hegemônicos depende do combate permanente aos valores do adversário de classe” (Ações contra-hegemônicas exemplares. In: *Teatro e transformação social*, op. cit., p. 5).

Sobre o autor:

Rafael Litvin Villas Bôas

Professor das áreas de Linguagens e Ciências Sociais da Licenciatura em Educação do Campo, da Faculdade UnB Planaltina, e do Programa de Pós-graduação em Literaturas da Universidade de Brasília. Bolsista de Extensão no País do CNPq - Nível B.
E-mail: rafaellvboas@gmail.com