

# DESAFIOS DO TEATRO POLÍTICO CONTEMPORÂNEO<sup>1</sup>

---

**Rafael Litvin Villas Bôas**

*Universidade de Brasília*

rafaelfup@unb.br

**Resumo:** O artigo analisa, em perspectiva histórica, os limites, os avanços e os desafios da produção, organização e circulação do Teatro Político contemporâneo, a partir de análise comparativa com a experiência dos anos 1960, no Brasil, anterior ao ciclo de vinte e um anos de regime autoritário que se instalou no país com a ditadura empresarial-militar. As contradições das relações entre coletivos de teatro político, movimentos sociais e universidades são objetos de análise no trabalho, bem como a avaliação das perspectivas de constituição de redes que articulem esses pólos, como a recém criada Rede Internacional Teatro e Sociedade.

**Palavras-chave:** teatro político; mercantilização da Cultura; contra-hegemonia; redes; contradição.

**Abstract:** This paper analyzes , from a historical perspective , the limits , advances and challenges of production and circulation of contemporary Po-

litical Theatre, from benchmarking to the 1960 experience in Brazil prior to the twenty cycle and one years of authoritarian rule that has taken place in the country with the corporate-military dictatorship. The contradictions of relations between collective political theater , social movements and universities are objects of analysis at work, as well as the evaluation of the network set up perspectives that connect these centers , as the newly created International Network Theatre and Society .

**Keywords:** political theater; reification of culture; counter-hegemony; networks; contradiction.

O teatro é uma arte gregária. Para além do trabalho implicado na formação de um grupo, do empenho dos integrantes para constituir um coletivo, é recorrente a necessidade de integração entre os grupos, e deles com seus públicos. Sobretudo, na conjuntura em que vivemos, em que o teatro político foi escanteado como algo irrelevante pela dinâmica eficaz de transformação do teatro, e outras formas de arte, em mercadoria.

Todavia, a despeito dessa condição de irrelevância no sistema mercantil de produção de bens simbólicos sobrevivem, de muitas maneiras, e de forma crescente, as diversas formas organizativas e propostas estéticas do teatro político contemporâneo. Investigar os meios de sobrevivência dessa tradição, e as contradições que possibilitam movimentos de superação dos limites atuais é o objetivo do texto.

Parto da hipótese que existe condição objetiva, no atual momento histórico, de meados da segunda década do século XXI, para o revigoramento da força do teatro político, a partir da construção de redes que articulem a produção, a organização e a circulação do trabalho dos diversos coletivos que trabalham

com teatro político, desde os coletivos profissionais e amadores de teatro, os movimentos sociais e os grupos de pesquisa nas universidades.

## Convergências e divergências entre o teatro e a política

Desde o momento em que o debate sobre o teatro assumiu, declaradamente, uma perspectiva política no *front* da luta de classes – me refiro por exemplo a Erwin Piscator buscando dar sentido político ao trabalho que fazia – o debate sobre a relação entre teatro e política é uma linha de polêmica constante entre trabalhadores e espectadores dessa linguagem.

Cabe, de início, apontar que, em praticamente todas as experiências revolucionárias do século XX, o teatro esteve envolvido como uma linguagem artística capaz de apontar contradições da realidade, mesmo quando outras formas de apreensão do real apresentavam dificuldade para ir além da face mais aparente, e ideológica, do real. Também foi arma potente de contra-comunicação, de agitação e propaganda, de organização social, e tomou parte em projetos pedagógicos de ampla envergadura, em que o teatro e outras linguagens estiveram a serviço da emancipação humana.

Todavia, é natural que a cada derrota que uma experiência de luta forjada pela classe trabalhadora tenha sofrido, a classe dominante tenha se empenhado para expropriar a memória dos que perderam. Por isso, pouco ou nada sabemos do que fizeram os alemães que lutaram pela revolução e foram derrotados pela ascensão do nazi-fascismo, ou os vietcongs nos campos de batalha urbanos e rurais contra os franceses, e depois contra os estadunidenses, ou a população nicaraguense durante o ciclo da última revolução desencadeada na América Latina, entre 1979 e 1989. Que dizer, ainda, das lutas de descolonização e independência em países africanos...

Esse processo de bloqueio da memória ocorre de diferentes formas: pelo exer-

cício da censura direta, pelo desprestígio da crítica, pela conseqüente asfixia do espaço de circulação de determinadas formas e propostas estéticas, pela leitura equivocada da esquerda que, muitas vezes adere a tendências autoritárias e restritas no campo estético ou, se sujeita, “sem notar”, a juízos estéticos da classe dominante. Piscator já se queixava das críticas do Partido Comunista Alemão (KPD) às peças do teatro político que faziam. Os grupos auto-ativos de agitprop soviéticos começaram a ser criticados pela burocracia do partido, já em sua fase estalinista, pelo suposto baixo nível da produção estética que produziam, e logo após, foram sistematicamente perseguidos e extintos.

No Brasil, a experiência riquíssima que se forjava no calor das lutas camponesas, operárias e estudantis dos primeiros anos da década de 1960, com as Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular e os Centros Populares de Cultura foi violentamente interrompida pela ditadura militar e empresarial que se instalou no país em 1964, e permaneceu por 21 anos.

Isso ocorreu num momento em que a articulação entre os diversos segmentos da classe trabalhadora permitia não apenas o intercâmbio de experiências, mas a construção de uma plataforma comum de lutas, nominada à época como as Reformas de Base. Era colocada em prática um processo vigoroso de transferência dos meios de produção de linguagens artísticas e processos de conhecimento, desde o direito básico à alfabetização, para a classe trabalhadora manual. Em raros momentos, artistas, intelectuais, estudantes, estiveram tão afinados com a estratégia de lutas de camponeses e operários, dispostos a correr riscos semelhantes e a lutar pela democratização radical da estrutura social brasileira.

O teatro participou daquele momento histórico como força estética produtiva. Cumpriu, naquele contexto, a função de socialização da experiência de luta dos trabalhadores, para os trabalhadores, e agia como veículo de integração,

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

Uma das principais lições a extrair da experiência teatral da fase pré-golpe de 1964 é a capacidade combativa do teatro político, empenhado em formalizar esteticamente as grandes questões que, potencialmente, poderiam mudar a estrutura social do país.

Aquele clima vivido no Brasil era compartilhado por movimentos e coletivos de teatro em muitos outros países. A influência da Revolução Cubana (1959) animava os intentos em prol da transformação social dos países latino-americanos, vitimados pelas marcas do processo colonial. Seria possível então tomar o poder das mãos das elites caudilhas? Fazer a reforma agrária? Alfabetizar a população e oferecer saúde e escolas de qualidade, públicas e gratuitas tal como Cuba vinha dando o exemplo?

O processo revolucionário cubano instaurou a contradição entre o empenho pela construção da história a partir da tomada de decisão interna ao país e seu povo, e a permanência de uma cultura alheia, estrangeira. A revolução questionava os pressupostos da dependência, a dramaturgia, os elencos, os métodos instaurados, em busca da originalidade de processos elaborados a partir do referencial interno, singular. Conforme Pianca a mudança de perspectiva política e social alterava também o teatro:

La “perspectiva de pueblo” junto a la toma de conciencia de la necesidad

de crear una dramaturgia nacional arraigada en la especificidade de America Latina creó una dinâmica em que cada elemento del paradigma teatral tradicional fue cuestionado. Las pequenas salas y el gran teatro ya no respondian a las necesidades del momento. La urgência e la exigência de un cambio a nível teatral se hicieron presentes en el teatro de Nuestra América. (...) Un giro en el punto de vista puso a los teatristas frente a las posibilidades de un desarrollo alternativo de consecuencias y desenlaces inesperados. Se estaban dando los primeros pasos decisivos desde la sujeción estática al “es así” al movimiento hacia el “como puede ser” (1990, p. 60).

Países vizinhos começavam a circular sua produção do teatro político. A peça “Eles não usam black-tie” do Teatro de Arena foi montada pelo uruguaio Él Galpon, (COSTA, 1996) e integrou o repertório das Brigadas de Teatro cubanas (PIANCA: 1990, p. 69). Cuba apostava nos festivais como estratégia de internacionalização do teatro e como meio de ampliar a propaganda e influência da revolução.

Aquele processo permitiu ainda, no desfechar do ciclo de ditaduras, que exilados de um país se abrigassem em outro, como Augusto Boal e Cecília Thumim, que foram com família do Brasil para Argentina, trabalharam depois no Peru, e em outros países do continente, antes de seguirem para o exílio na Europa.

Há, aliás, aspectos daquela diáspora do teatro político que precisam ser recuperados com a maior urgência. Por exemplo, no livro “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas” Augusto Boal conta que no Peru trabalhou num projeto de Alfabetização Integral chamado Alfin, no governo do general Lopez Alvarado, uma ditadura modernizante que destoava das demais por ter tomado algumas medidas progressistas, como a realização da reforma agrária, a alfabetização da população, etc. O que Boal nos conta daquele método, da

experiência de múltiplos letramentos com o trabalho com linguagens artísticas variadas vinculadas ao processo de alfabetização escrita, significa um acúmulo teórico e metodológico que poderia ter sido vivido no Brasil, se o MCP e a Pedagogia do Oprimido pudessem ter tido tempo de se desenvolver, em paralelo ao desenvolvimento do Teatro do Oprimido, por exemplo.

O fato do Teatro do Oprimido e experiências como a ALFIN serem, quase por completo, desconhecidas nas universidades brasileiras diz muito do processo de apagamento da memória dos métodos, formas e processos forjados pela classe trabalhadora em busca de sua emancipação.

Derrotas históricas assentam preconceitos, que se arraigam pelas décadas seguintes, transformam opiniões em dogmas, criam regras estéticas, excluem processos férteis de articulação entre classes trabalhadoras e organizações distintas, como as Ligas Camponesas e o Teatro de Arena. Por exemplo, ainda hoje o teatro de agitprop é considerado de forma geral e estática como algo de baixíssima qualidade, como uma atitude panfletária diante da realidade, autoritária porque visa impor um ponto de vista se apropriando e reduzindo a função da linguagem teatral, etc.

A experiência que constatamos ao pesquisar as relações entre teatro político e questão agrária entre os anos de 1955 e 1965 mostra o contrário. Um dos principais aprendizados daqueles anos é que teatro de agitprop e formas dialéticas não são polos antagônicos, pelo contrário, a experiência mostrou que são complementares.

Por meio da pesquisa dos textos dramatúrgicos das peças do CPC, sobretudo das obras de Vianinha — *Brasil versão brasileira*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides* — identificamos na incorporação orgânica de técnicas e procedimentos de agitprop na estrutura formal das peças um contra-

ponto ao risco da forma dramática tornar-se hegemônica nas obras.

Identificamos nas críticas ao CPC e nos depoimentos de ex-integrantes que a crítica ao teatro de agitprop, de modo geral, não levou em conta as dificuldades enfrentadas pelos militantes, nem a consciência dos impasses e a busca por soluções. A crítica à “pobreza estética” do teatro de agitprop ignora o fato de que as escolhas estéticas e técnicas são opções conscientes dos produtores, diante das condições objetivas que enfrentam. Além disso, as formas não são excludentes e antagonicas, e obras complexas podem ter funções de agitprop assim como intervenções de agitprop podem ter estruturas complexas.

Outra evidência de confirmação da hipótese que refuta a interpretação dicotômica sobre a produção do teatro de agitprop e do teatro épico em aparelhos teatrais convencionais é embasada na práxis atual dos coletivos teatrais inseridos na dinâmica dos movimentos de massa. Na rotina de luta desses movimentos a linguagem teatral cumpre diversas funções, para além, inclusive, do trabalho específico desenvolvido pelos coletivos teatrais, a saber: teatro de ação direta em ações de massa, teatro do oprimido em trabalho de educação popular com comunidades, pesquisa com as peças didáticas de Bertolt Brecht em espaços de formação de educadores e militantes, utilização de técnicas teatrais por coordenações de cursos de formação política na metodologia de avaliação permanente do processo de aprendizado, pesquisas com formas cênicas populares e tradicionais de diversas regiões, entre outras. Além disso, os coletivos teatrais existentes nos estados desenvolvem pesquisas paralelas e complementares no âmbito do teatro de agitprop e do exercício de adaptação de textos teatrais ou do trabalho de elaboração dramaturgica coletiva, com base na teoria e prática do teatro dialético<sup>2</sup>.

## Cisão: caminhos em paralelo dos coletivos de teatro, movimentos sociais e grupos de pesquisa das universidades

Prognosticando as condições objetivas para existência do teatro épico Brecht afirmava: “A existência do teatro épico pressupõe, além de determinados padrões técnicos, um poderoso movimento social que tenha interesse na livre manifestação de questões vitais com a finalidade de encontrar soluções e que possa defender este interesse contra todas as tendências contraditórias” (1967, p. 103).

Essa avaliação da condição de existência do teatro épico encontra respaldo no contexto brasileiro atual em razão das conquistas parciais de coletivos teatrais unidos na batalha pela garantia de recursos públicos para a fixação dos grupos, a pesquisa, circulação e transferência dos meios de produção da linguagem teatral (COSTA & CARVALHO, 2008), e pela ação teatral desenvolvida por movimentos sociais de massa, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que democratizam radicalmente os meios de produção e o acesso aos bens culturais produzidos por seus próprios grupos e por aqueles coletivos urbanos que desses movimentos se aproximam por afinidade política.

Todavia, o fato de termos herdado o fardo de derrotas históricas sucessivas tem consequências para a capacidade de organização do teatro político. Isso se evidencia na situação paradoxal da multiplicação de focos aglutinados pela identidade setorial que, entretanto, não convergem para uma ação estratégica que tenha como alvo a totalidade do sistema ao qual pretendem se contrapor. O que talvez permaneça, das lutas da década de 1960, como potencial aprendido ainda não absorvido e refuncionalizado pelos coletivos e movimentos

atuais é a perspectiva da práxis.

Os coletivos que decidem viver de teatro precisam se especializar no ofício de produção de projetos, disputa de editais, e sobreviver habilmente sabendo obter essas verbas provisórias e incertas, saber gastar o recurso de forma eficaz para não se complicar na prestação de contas e, além de tudo isso, fazer o trabalho que cabe aos grupos, produzir suas peças, apresentá-las, fazer oficinas, etc.

Como a Lei Rouanet transfere a responsabilidade do Estado para as empresas decidirem quais trabalhos artísticos devem ser aprovados, o universo de possibilidades dos grupos fica bastante limitado. Sobrevivem aqueles grupos que conseguem aparecer o suficiente a ponto de convencerem os diretores de marketing das empresas que o investimento pode ter retorno em imagem para as empresas. Obviamente, os coletivos que tem forte postura anti-capitalista estão descartados dessa possibilidade. É possível, contudo, para poucos grupos, sobreviver nesse universo, e fazer teatro político, ainda que as exigências impostas pelos acordos feitos com as empresas muitas vezes delimitem o perfil de público e os locais de apresentação dos eventos.

Os circuitos de espaços culturais do sistema financeiro tornam-se um espaço atraente para mostras, festivais, e para apresentações desses grupos. De modo que com a dinâmica da circulação por esses espaços, os coletivos de teatro político acabam por legitimar os mecanismos de mercantilização da cultura por meio do capital financeiro, que aparece como o mecenas moderno, promovendo para seu público restrito, a classe média cliente dos bancos, frequentadora dos espaços, uma oferta cultural de qualidade e variada.

É frequente que um coletivo de teatro político que viaja por esses circuitos dos centros culturais dos bancos sequer consiga abrir tempo em sua agenda,

durante as viagens, para estabelecer contato com os trabalhadores ligados aos movimentos sociais. Não preveem a possibilidade de uma apresentação ou a realização de uma oficina num espaço como um centro de formação, para militantes já envolvidos com a linguagem teatral, e para a base social de movimentos populares.

A construção de redes que integrem e intercambiem experiências dos coletivos no âmbito da produção e circulação de seus trabalhos precisará enfrentar essas contradições de frente, se quiser superá-las.

## Providências de rearticulação

A partir da década de 1990 o trabalho de coletivos de teatro político se intensifica, sobretudo, em São Paulo, e algumas vitórias são obtidas, como a Lei do fomento à produção, pesquisa e circulação do trabalho teatral, o que permitiu a abertura de um horizonte não mediado pelas expectativas de mercado e supostas demandas de público pagante consumidor de teatro. No campo, a criação da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em parceria com o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), de Augusto Boal, abre também novas dimensões de atuação para o trabalho teatral, e promove a retomada da socialização dos meios de produção da linguagem teatral para organizações engajadas e massivas da classe trabalhadora.

A ponte entre os dois tempos históricos não foi, ainda, devidamente constituída, porque o contato com a dramaturgia do teatro político não foi promovido a ponto de ser assimilado pela nova geração de produtores. Ainda assim, a linguagem teatral voltou a ser explorada em suas múltiplas potencialidades a partir das demandas do MST: como arte, como tática de contra-comunicação, 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 auto-avaliativo 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 pode se consumir sem o mesmo chão histórico, chega atrasado.

Nesse contexto, inclusive o papel que o teatro cumpria é diferente daquele que ele cumpre hoje, haja vista 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.

A força radical da literatura brasileira, e de parte de nosso teatro não penetra na estrutura da televisão brasileira, enquanto grande produtora de bens simbólicos nacional. A opção pela centralização da produção de ficção, feita nos idos dos anos 1960, para garantir o controle do que é produzido e economizar custos uniformizou padrões estéticos de representação da realidade que diluem as contradições provenientes das linhas de força em tensão permanente.

Se compararmos, a título de exemplo, a serviço de quais projetos de país atuou o CPC e segue atuando a Rede Globo de Televisão, notaremos no caso

do primeiro uma pretensão de gerar uma consciência dos problemas nacionais por meio da popularização e do aprofundamento do debate sobre temas estratégicos como a questão agrária, a questão energética, a questão do desenvolvimento industrial, da educação, enfim, e das respectivas propostas de reforma de base; enquanto a emissora de TV erigida por meio de capital estadunidense ilegal com a conivência da ditadura brasileira empenhou-se na construção de uma imagem supressiva de país bem sucedido à revelia do país real, em processo acelerado de segregação. Além da formação de uma consciência nacional sobre os dilemas do país, o CPC empenhou-se em sua territorialização, por meio do fomento a criação de núcleos de produção e difusão em diversos estados, vinculados diretamente ao projeto político que as organizações de esquerda defendiam à época. Ao contrário, a tática de expansão da indústria cultural no Brasil pautou-se pela centralização das unidades de produção, para diminuir os custos e gerar uma imagem padrão de país, que no caso da Globo ficou conhecida como “padrão globo de qualidade” e consiste num conjunto de procedimentos técnicos e políticos para eliminar as contradições de classe, os conflitos raciais, e as ações populares de contestação à ordem dominante do quadro de programação, voltado para o entretenimento, enquanto esfera alienada da política.

A conjuntura é diversa daquela vivida nos anos 1960. Não estamos em contexto pré-revolucionário, de ascenso 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 Ligas<sup>3</sup>.

No limite, não se trata mais apenas do acesso ao domínio técnico das linguagens, isso a tecnologia franqueou para boa parte da população. Se trata 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 auto-consciência, que a formulação contra-hegemônica de bens simbólicos pode municiar.

## As formas dos encontros são consequência do grau de maturidade da luta de classes

Existem distintos espaços para que o trabalho dos coletivos de teatro político e seus grupos de trabalhadores se encontrem, troquem experiências, planejem, conspiram, avaliem processos. Na universidade a tendência é que os grupos de pesquisa tomem o fenômeno como objeto de análise, delimitando o recorte do objeto conforme permite o espaço: nos programas de pós-graduação em Literatura o foco é o texto teatral, nos de Cênicas o espetáculo encenado e o processo de trabalho, nas Ciências Sociais o alvo é o fenômeno enquanto expressão de organização social, na Educação o foco é o processo de ensino e aprendizagem por meio do teatro, etc. Raramente os grupos das universidades se organizam enquanto coletivos, para além do trabalho de pesquisa realizado sobre os parâmetros exigidos pela academia.

Todavia, começam a existir casos de exceção, que buscam uma articulação mais incisiva entre o trabalho do grupo e o trabalho da crítica. É o caso do grupo coordenado pelo professor Alexandre Floury na Universidade Estadual de Maringá, chamado Crítica Literária Materialista, que articula de forma engenhosa o debate com os grupos de teatro, por meio do debate sobre o processo de trabalho e a estética dos coletivos, e ao mesmo tempo promove estudos aprofundados sobre dramaturgia, teoria teatral e estética em geral. Também é o caso do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) coordenado por Sérgio de Carvalho, na Universidade de São Paulo, que realiza pesquisa rigorosa sobre as condições de produção e os resultados estéticos de determinados momentos da história do teatro político brasileiro. Na Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc) a professora Marcia Pompeo tem colocado o trabalho que desenvolve sobre Teatro Comunitário em contato direto

com os movimentos sociais do campo, como o MST, por meio da coordenação de projetos como o curso de especialização em Residência Agrária Artes do Campo e o projeto de Residência Agrária Jovem, com foco no trabalho de formação pela arte e cultura. Na UnB, o Coletivo Terra em Cena tem realizado pesquisas sobre os processos de formação e organização social por meio do teatro político, atuando na formação de grupos em assentamentos e quilombos, conseguindo potencializar o trabalho também por meio da coordenação de projetos como o curso de especialização em Residência Agrária, optando por trabalhar de forma articulada com os eixos da Formação, da Cultura, Arte e Comunicação, e da Agroecologia.

Nos movimentos sociais, de modo geral há dois espaços de atuação do teatro: aquele vinculado às oficinas nos cursos de formação de militantes, buscando por meio da linguagem teatral desenvolver aptidões individuais, fortalecer a expressão corporal, a retórica, e nos casos menos instrumentais, potencializar a forma dialética de articular o pensamento e a ação. Nesses casos se trata do trabalho com o modelo das peças didáticas de Brecht, ou com o método do Teatro Fórum; e o espaço destinado às apresentações artísticas, que em alguns movimentos se confunde exclusivamente com o momento do entretenimento, mas em casos como o do MST, que tem o debate sobre o papel da Cultura e da Arte no processo de formação e emancipação, o teatro pode ocorrer em qualquer turno, antes ou depois de mesas, palestras, debates, e não apenas como mera ilustração do tema a ser tratado, mas como linguagem que pode, de forma peculiar, formular um ponto de vista crítico e produtivo sobre as questões analisadas.

Em 2015 a Brigada Nacional de Teatro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) completa quatorze anos. O fato nos convida a reflexão sobre as conseqüências produtivas da retomada da relação entre movimentos sociais e teatro político.

Com mais que 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 pautar 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<sup>4</sup>; e investir na retomada do empenho em prol da construção de uma rede, como a Rede Teatro e Sociedade que começou a ser forjada em 2014.

Se comparada com a experiência da década de 1960, uma das diferenças da articulação entre camponeses e grupos profissionais de teatro é que, por exemplo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) não dialoga com os coletivos urbanos apenas na condição de espectador, mas como trabalhadores de teatro. Para o Movimento duas questões estão em jogo:

- a consciência do direito da classe trabalhadora não apenas ao acesso aos bens culturais, mas ao domínio dos meios de produção;
- a consciência da demanda de apropriação das linguagens artísticas, como o teatro, como uma necessidade da luta de classes, de disputa no campo na produção simbólica, em contraponto aos padrões hegemônicos de representação da realidade impostos pelo sistema capitalista;

A solidariedade dos grupos de teatro político foi decisiva para que a ação tea-

tral do MST pudesse adquirir um leque ampliado de formas e métodos - das variantes do Teatro do Oprimido, ao Teatro Procissão, passando pelas peças didáticas de Brecht, pelo teatro de agitprop, pelo mamulengo, etc. A potencialidade dessas articulações, para além das lutas em nossos campos específicos podem nos fazer avançar para a elaboração de estratégias comuns que articulem a luta pela terra e a luta pelo direito à cultura como bens indispensáveis para a construção do sentido de humanidade que o sistema vigente degrada sistematicamente.

## É possível ir além da Cultura como Mercadoria?

A resposta a essa questão não vai ser produzida apenas teoricamente, mas será fruto de nossa capacidade de alinhar as diversas experiências práticas que estão acontecendo em diversos países, de diversas maneiras, em algo que adquira unidade de ação frente às formas de mercantilização da cultura, tornando as diversas experiências menos vulneráveis e espontâneas, fazendo delas partes instituintes da construção de processos contra-hegemônicos anti-capitalistas.

Um exemplo de encontro teatral fora dos parâmetros comerciais é o Óprima, uma articulação de coletivos teatrais que promove há quatro anos um evento que se dirige à “todas as pessoas interessadas no ativismo social e político, que se interessam pela intervenção cultural e artística e a quem quer explorar o potencial do teatro na transformação da sociedade”, conforme informa o blog [www.oprima.wordpress.com](http://www.oprima.wordpress.com). Ocorre em Portugal e, em 2015, completou quatro edições. Os objetivos do evento, anunciado pelos organizadores é:

- aproximar e formar ativistas com ferramentas do Teatro do Oprimido (TO);
- criar um espaço onde se possam ver peças já construídas com grupos de TO;
- permitir, nomeadamente a praticantes de TO, discussão política e teórica sobre sistemas de opressão e exemplos de intervenção;

- criar um espaço de partilha entre diferentes grupos de TO;
- fazer chegar aos movimentos sociais pessoas que fazem teatro.

Com os objetivos bem definidos, a partir da necessidade concreta dos grupos portugueses, o encontro foi crescendo a cada ano, adquirindo abrangência internacional, a ponto de ter na quarta edição representantes de mais de quinze países, de diversos continentes.

Organizado de forma colaborativa, por meio de redes de apoio dos grupos o Óprima não conta com nenhum apoio financeiro de empresas, não visa o marketing de suas ações, não tem aspirações de concorrer com outros eventos no cenário teatral. A força do encontro reside na promoção de um espaço de encontro para o intercâmbio dos coletivos de teatro político, da forma mais horizontal possível.

Por exemplo, as oficinas são pensadas de modo que todos possam participar de vários processos, os tempos de oficinas são mais curtos do que o tempo do encontro, e as oficinas duram de um turno a três turnos, proporcionando aos oficineiros a oportunidade de aprender sendo praticantes e aprendizes em demais oficinas. De modo que o ambiente é de troca: aquele que ensina hoje amanhã está no lugar de aprendizado, e isso tem forte poder de neutralizar as autoridades instituídas.

As peças são apresentadas e o tempo do debate é bastante generoso, de modo geral as sessões começavam no IV Óprima às 20h e duraram até às 00h, com intenso e generoso debate. A cultura política dos integrantes dos coletivos é àquela que define o processo como mais importante que o produto, de modo

que não há concorrência entre os grupos pelo melhor acabamento/resultado estético dos trabalhos. O debate compreende desde as condições objetivas de produção até a eficácia estética da peça, levando em conta seu propósito, seu público, etc. Esse ambiente produtivo de debate pode ser constatado mais uma vez no último dia do IV Óprima, quando durante o turno da tarde todos se reuniram para um debate mais abrangente sobre todos os trabalhos teatrais apresentados: os coletivos responsáveis pelas peças falavam primeiro, ressaltando mais os limites que os resultados objetivos, buscando com o debate a opinião construtiva, que lhes ajudasse em seus processos colaborativos de trabalho.

A forma de hospedagem coletiva e solidária do Óprima, o acordo com os moradores e trabalhadores de uma república para a produção da alimentação com baixo custo e ótima qualidade, evidenciavam que o teatro político territorializado no espaço se empenha em consolidar outra cultura, outra forma de sociabilidade para além daquela imposta pelo capital, entre os trabalhadores do bairro, ou da cidade, que reforce a solidariedade em detrimento da competição, que reforce o sentimento comum da identidade de classe em contraposição ao individualismo fabricado para potencializar o consumo e facilitar a superexploração do trabalho.

Os métodos neutralizados de encontro acadêmico tradicionais da universidade não tem espaço no Óprima: não se trata do automatismo do processo em que cada um apresenta suas pesquisas em dez ou vinte minutos e depois há, quando há, tempo mínimo de debate. Não se trata também de um evento para edificar a vida cultural da cidade, como gostam de propagandear os publicitários e marqueteiros. Se trata de uma rede em processo vigoroso de construção, a partir de problemas e potencialidades comuns, de um grupo de trabalhadores aliados da lógica do espetáculo e não submetido a ela sequer no plano da influência ideológica.

No Brasil há razoável quantidade de articulações em rede, em processo de construção, algumas com os limites mais evidenciados em razão do tempo de existência delas, outras mais recentes, com propósitos e metas ainda a serem testados pelos desafios que enfrentarão. Podemos citar a Redemoinho, a rede de teatro de rua, e movimentos de âmbito estadual, como paulista “Arte contra a barbárie” que conquistou a Lei do Fomento para o financiamento público municipal para o trabalho de coletivos teatrais. Há sempre muitos riscos e obstáculos que podem impor limites intransponíveis para essas redes, a depender da forma como elas definem sua dinâmica e foco de atuação, por exemplo: a relação com o Estado e com governos, que pode limitar a força da rede à dimensão reivindicatória, à cobrança por políticas públicas, e que torna o tecido da rede vulnerável à toda sorte de cooptação, neutralização ou coação; a união com vista exclusiva em financiamento para produção e circulação dos trabalhos, porém, sem esgarçar ou romper com o circuito do teatro como mercadoria, nesse caso se trata da luta por inclusão social do teatro de grupo no sistema mercantil.

Por isso acreditamos no caráter promissor da Rede Teatro e Sociedade que estamos a construir desde 2014, reunindo coletivos de teatro, grupos de pesquisa de universidades e movimentos sociais com destacada atuação no campo da cultura e do teatro, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. O intuito é fomentar uma rede que articule as dimensões da criação teatral, do debate teórico, da produção dos grupos e pesquisas, em territórios por onde operam qualquer dos três elementos dessa rede.

Há diversos fatores que tornam promissor o elo entre esses três flancos de atuação do teatro político: a falta de expectativa de inclusão e projeção no restrito circuito comercial, a baixa ligação entre o trabalho teatral com a produção dos meios cinematográfico e televisivo no Brasil, a ausência de mecanismos permanentes nos níveis municipal, estadual e federal (com raras exceções)

para subvenção do trabalho teatral, etc. Todos esses elementos, dentre outros, converge para o desmonte, nos coletivos, de qualquer expectativa ascendente pelos moldes da adesão aos padrões hegemônicos.

No I Seminário Internacional Teatro e Sociedade (I SITS), primeira iniciativa da rede, organizada em outubro de 2014, em São Paulo, um dos elementos marcantes era exatamente a disposição coletiva dos grupos de pesquisa e coletivos de teatro de falar mais sobre os limites do trabalho do que divulgar os avanços de suas pesquisas em processo. Assim como no Óprima, não estava em jogo a disputa pelo resultado mais eficaz, pela maior repercussão perante o público pagante, pelas melhores condições de sobrevivência num cenário hostil. O que ligava a todos os coletivos presentes era a necessidade de pensar os limites de forma coletiva, para que as formas de superação possam ser fruto do empenho coletivo dos trabalhadores de teatro.

No I SITS apareceu de forma marcante a necessidade do diálogo do teatro com o legado da literatura brasileira a partir do diálogo com críticos que souberam explicitar o valor negativo, anti-sistemêmico, de nossa tradição literária, que foi capaz a seu modo de formar um sistema literário a despeito da nação mesma não ter se formado. A sugestão dos organizadores era de que uma chave para a qualificação do trabalho com dramaturgia dos grupos está no contato mais direto com as formas e dilemas de nossa literatura.

Também foi evidenciado no I SITS o quão produtivo pode ser o diálogo dos coletivos de teatro com a linguagem audiovisual. O depoimento de grupos sobre a experiência dessa convergência aponta para uma dimensão da pesquisa de linguagem e do desafio do diálogo com um público mais amplo da sociedade brasileira necessário para o enfrentamento ao monopólio dos meios de comunicação concentrado em poder de poucas empresas familiares.

Enfim, em véspera de realizarmos o II Seminário Internacional Teatro e Sociedade, em Brasília, de 14 a 17 de dezembro, temos expectativa de que esses espaços se tornem momentos de debate em que avaliações como a que consta nesse texto possam passar pelo crivo coletivo e colaborar para a formulação de uma estratégia vigorosa de articulação dos elos da produção de bens simbólicos em perspectiva contra-hegemônica.

## Referências

- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- . CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- . Ações contra-hegemônicas exemplares. Prefácio. In *Teatro e transformação social*. Org: Brigada Nacional de Teatro do MST. São Paulo: Anca, 2007. P. 4-7.
- ESTEVAM, Douglas. *Trajatória de uma estética política do teatro*. Texto publicado na página [www.mst.org.br](http://www.mst.org.br) no dia 02 de dezembro de 2005.
- 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.
- NÓBREGA, Márcia. *Peça pra falar, palco pra ocupar: encontros entre o MST e o teatro*. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2006. Monografia de conclusão de curso de graduação.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Lidiane Aparecida da. *Teatro no MST: a construção de um instrumento de formação e transformação*. São Paulo: Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília e Instituto de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária, 2005. Dissertação apresentada como requisito para conclusão do curso de pós-graduação *latu-sensu* em educação e desenvolvimento do campo.
- SILVA, Maria Aparecida da. *O papel do teatro na organização dos jovens do Assentamento Carlos Lamarca (SP)*. Veranópolis: Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária (Iterra) e Instituto de Educação Josué de Castro (IEJC), 2004. Monografia de conclusão de curso de ensino médio com especialização em comunicação popular.

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

———. *MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST*. In Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), nº 57, 2013. In <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/76290>, acessado em 04 de julho de 2015.

———. *Conexões em cena: a luta pela terra em dois momentos do teatro brasileiro*. In: Revista Eletrônica Contracultura, nº 01. Dezembro de 2007. <http://www.uff.br/revistacontracultura/>

———. *O Teatro do Oprimido no Acampamento Nacional Eldorado dos Carajás*. *Metaxis*, nº 2, Rio de Janeiro, 2001.

## Notas

1 O texto resulta das exposições do autor sobre o tema em debates sobre teatro político em eventos do gênero, com destaque para o I Seminário Internacional Teatro e Sociedade, ocorrido em São Paulo, em 2014, o IV Encontro Óprima de grupos de teatro político de Portugal, realizado no mês de abril de 2015 na cidade de Porto, uma palestra proferida no Ciclo de debates sobre teatro, ideologia e atuação política “Cambiamos el mundo, el teatro lo necesita”, na Casa Bertolt Brecht, em Montevideo, no Uruguai, em

2015, a convite do coletivo GTO/Montevideo. A viagem para participação no IV Óprima foi custeada com recurso do projeto 406657/2012-2 curso de especialização em Residência Agrária da UnB, financiado pelo Pronera-Incra/MDA em parceria com o Cnpq.

2 Vide os seguintes trabalhos acadêmicos e publicações: SILVA, 2004; SILVA, 2005; MITTELMAN, 2006; NÓBREGA, 2006; VIA CAMPESINA, 2007; ESTEVAM, 2005, 2007; BETTI, 2006; VILLAS BÔAS, 2001, 2007.

3 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*. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007, p. 05).

4 BRECHT, Bertolt. O Popular e o Realista. In *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967