

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia

PEÇA PRA FALAR,
PALCO PRA OCUPAR
ENCONTROS ENTRE O MST E O TEATRO

Márcia Maria Nóbrega de Oliveira

José Jorge de Carvalho
(orientador)

Ao meu avô, Rosalvo Nóbrega (1926 – 2000),
por ter me ensinado a duvidar.

Personagens:
(em ordem alfabética)

AMIGAS E AMIGOS – pelo conforto em tanta secura brasiliense.

AVESSO DA MÁSCARA – Ana Cristina, Hellen, Thiago, Bruno, Aina, Robertinha, Iaci e Rafael, pela iniciação no mundo das representações na tarefa de trabalhar em grupo.

ARACY, HEITOR E VICTOR – pelo apoio incondicional na reta final desta monografia e pela acolhida generosa na família.

COMPANHEIROS E COMPANHEIRAS DO LAR – Diego, Felipe, Kollontai, Marcus, Sara, Silvie e Taís, pela companhia cotidiana, pelos cigarros compartilhados, pelo treino na vivência coletiva, pela cumplicidade.

CORPUS CRISIS – por possibilitar uma vida mais prazerosa, por mostrar que existem outros caminhos possíveis.

FELIPE – por me ensinar a amar tão loucamente, pelo companheirismo cotidiano e pelo apoio eterno na tarefa de monografar.

GRUPO DE TEATRO DO PRÉ-ASSENTAMENTO GABRIELA MONTEIRO – Agostinho, Edileusa, Edimar, Neudair e Viviane, por me mostrarem que é possível falar, mas que pra ser escutado é preciso se organizar.

JOSÉ JORGE DE CARVALHO – pela orientação livre e pela introdução ao conhecimento antropológico de modo instigante.

JÚLIA OTERO DOS SANTOS – pela amizade sincera, pelos comentários lúcidos e pelo apoio constante no decorrer da escritura da monografia.

LUIS FELIPE MIGUEL E RAQUEL BOING MARINUCCI – por me mostrarem uma universidade além da F.A., pela acolhida generosa em suas famílias em meu exílio nordestino.

LUIS FERREIRA MAKI – por aceitar estar na banca de defesa, pela eterna solicitude e carinho e pelas reveladoras aulas de Antropologia da Arte.

MST – por me proporcionar um conhecimento para além da academia, pelos ideais de mundo que sustenta.

NEREIDA E MARCOS – meus pais, por acreditarem em mim em seus apoios a minhas escolhas, nem sempre tão fáceis.

PEPE E GLORINHA – meus irmãos, pela presença constante e apoio incondicional.

RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS – pela boa amizade, por ter me introduzido no mundo do teatro, pelas discussões e trocas de materiais para esta monografia e para a vida, por sua generosidade e lucidez.

REGINA DALCASTAGNÈ – por me introduzir no vertiginoso campo das representações na literatura, pela orientação brilhante e por me ensinar a ser uma pesquisadora.

RENATA DA SILVA NÓBREGA – minha prima, pelo companheirismo eterno, por ter sido quem me acompanhou nas primeiras incursões pelo MST e por termos construído caminhos em Brasília.

TAÍS ITACARAMBY SPÉZIA – companheira monográfica, por ter transformado sua casa em minha, pelo carinho sincero e pelas discussões e idéias ao texto.

TATIANA NASCIMENTO DOS SANTOS – pela revisão mais rápida do centro-oeste, pela formatação em linguagem inclusiva, pela sensatez tão rara num mundo de loucos.

Índice

• Prólogo:	06
• Primeiro Ato:	
Por uma antropologia épica:	
o dia em que a antropologia descerá à terra	10
Cena I: Encontro da Antropologia com as artes cênicas	11
Cena II: O encontro da Antropologia com a Literatura:	
Teoria literária e diálogos para uma epistemologia épica	20
Cena III: A Antropologia ao seu encontro:	
Caminhos em direção a uma epistemologia épica	28
• Segundo Ato:	
A saga do herói surrado:	
trajetória do teatro político rumo ao MST	38
Cena I: Primeira pegada:	
A poética do Teatro do Oprimido.....	39
Intervalo:	
Importantíssima pausa necessária à compreensão do ato.....	50
Cena II: Segunda pegada:	
A poética do Teatro Épico Dialético.....	63
• Terceiro Ato:	
A aventura de autonarrar-se:	
As formas brechtianas de luta de classes	72
Cena I: Trapulha:	
A nudez do rei no reino em trapos.....	74
Cena II: Contraponto:	
A peleja da sem-terra contra a televisão.....	83
Cena III: Posseiros e Fazendeiros:	
A resistência e o desacato aberto nos palcos do MST.....	91
• Epílogo:	101
• Bibliografia:	103
• Anexos:	111

[Pequena receita para ler essa peça]

É preciso um pouco de espanto
Seguido de um pouco de desconfiança.
O que vira escrito não é menos real que uma peça de teatro,
Nem menos ficção que uma etnografia.

É preciso um pouco de participação de quem lê.
Seguida de um pouco de responsabilidade.
Porque o que está escrito deixa de ser somente meu
E passa a ter um pouco de você,
Do que você entende do MST.

Comece por qualquer um dos atos.
A peça foi feita para poder ser lida em partes
Para que possa ler no ônibus, no acampamento, no gabinete.
Para que possa parar de ler, retomá-la, abandoná-la.

Assim como é uma peça de rua.
Na qual se pode passar por ela,
Assistir a uma cena, entender e ir embora.
Enquanto o mundo gira freneticamente ao redor.

A peça é uma etnografia, assim como uma etnografia é um teatro.
Na exata medida em que podem ser.
Então, (des)confortem-se.
E uma boa leitura.

[O MST e eu]

Meus contatos com o Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais Sem-Terra iniciam-se por volta do ano de 2002, quando era recém-integrante do grupo de teatro o *Avesso da Máscara*. Criado em meados de 2002 como proposta do integrante da recém formada Brigada Nacional de Cultura Patativa do Assaré do MST, Rafael Villas Bôas, a idéia do grupo era formar multiplicadores na técnica do Teatro do Oprimido entre os cerca de 60 alunos e alunas do curso em Unaí. Esses estudantes, vale frisar, eram pessoas provindas de assentamentos rurais – não somente do MST – que buscavam capacitação em técnicas agrícolas para um melhor desempenho na lavoura. As técnicas teatrais aplicam-se no bojo destes acontecimentos, em uma perspectiva educativa interdisciplinar que atua em direção a uma formação humanística em geral, e, por outro lado, também proporciona técnicas lúdicas na administração de conflitos, gerenciamento de reuniões, etc.

As atividades do grupo expandiram-se para espaços diferentes dos proporcionados pela experiência em Unaí, mas sempre se aproximando de fóruns de Reforma Agrária. O MST consolida-se como um local interessante no treino dessa linguagem na medida em que é um movimento social de abrangência nacional, com capilaridade que toca as diversas regiões do país, tendo, portanto, a capacidade de multiplicar a técnica a um grande contingente de militantes.

Os diversos encontros que tivemos ao longo desses anos de trabalho tornou a sistematização dessa experiência mais laboriosa que eu supunha. Dentre oficinas, encontros, fóruns, conversas informais, esses contatos, que apenas mais tarde passariam a ser “etnográficos”, ultrapassaram a casa das dezenas. Soterrada de cadernos, anotações, fotografias e memórias, fui compreendendo e ressignificando a minha experiência junto ao movimento. Antes mesmo que eu ensaiasse as primeiras palavras dessa monografia o MST já estava narrando a sua própria história.

As peças produzidas pelo movimento nos contam da luta para que as pessoas excluídas tenham voz. A luta de classes no campo da cultura é sobretudo a luta pelo controle da narrativa histórica. E para que pudesse compreender esta trajetória de embates, foi preciso primeiro entender de quem é a posse do local de fala hegemônico, onde o MST se insere nessa luta e como ele empreende suas primeiras ofensivas em direção à ocupação de territórios, não somente agrários, mas também do discurso. É sobre essa batalha simbólica no *front* das comunicações que essa monografia trata. E para o estudo da arena simbólica, nada como o teatro para emprestar sua lente crítica na pesquisa da (des)construção da realidade.

[A peça]

O primeiro ato é destinado aos/às interlocutores/as acadêmicos/as. É um debate dentro de três campos de representação sobre outros, e nos três tive trânsito dentro da minha trajetória na Universidade: o teatro, a literatura e a antropologia. A intersecção destes saberes abre um panorama interessante na tarefa de tatear um outro horizonte de representação na escrita sobre o outro, e de como esse outro possa falar por seus próprios meios.

O segundo ato contextualiza a trajetória do teatro dentro do MST. História que vai desde suas práticas cotidianas de representação, passando pela guinada de sistematicidade proporcionada pela parceria com o Centro de Teatro do Oprimido e o repasse de sua técnica, culminando em 2001 com a criação da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré, até a pesquisa de outras formas, dentre elas o Teatro Épico, que dessem conta de narrar a história de luta do movimento.

E, finalmente, o terceiro ato que, a exemplo do título, discorre sobre as formas brechtianas de luta de classes, ou seja, através da análise de três peças do movimento - sendo as duas primeiras construídas pelo grupo de Teatro do

Pré-assentamento Gabriela Monteiro, situado na zona rural de Brazlândia – DF, e a última construída pelo grupo paulista Filhos da Mãe... Terra – que juntas contam como o MST empreende a batalha por marcar seus pontos de vista frente ao massacre das representações da grande mídia, batalha essa que passa desde a resistência cotidiana de quem não pode falar até o desacato aberto à ordem, amparado pela condição de organização de um movimento social.

Por uma antropologia épica: o dia em que a Antropologia descerá à terra

Imagina-se um palco. A cortina se abre e já de pronto o público (público este que já espera de antemão um desfecho sempre tão familiar) percebe os personagens da encenação, entre eles seu cenário: algumas personagens se dispõem em semicírculo, em posição de quase reverência, em torno de um objeto posicionado no centro do palco. Mais ao fundo, quase imperceptível, está a presença de uma personagem que, pelo contraste com as demais, entende-se como uma espécie de pesquisador, que, munido de papel, caneta e uma máquina fotográfica, registra todos os acontecimentos em palco – eles servirão mais tarde para ilustrar a própria cenografia do espetáculo. Numa mirada mais atenta, é possível que parte do público presente perceba a figura do diretor, ele próprio também um pesquisador, fazendo-se de escondido na coxia do teatro. Esta estratégia deve confundir o público para que não esteja seguro se de fato o diretor é mais um dos personagens, ou se se trata de um erro na encenação do espetáculo.

Cena 1:

O encontro da Antropologia com as Artes Cênicas

*“Mas, senhores, não digam:
‘Este homem não é um ARTISTA!’
Porque se vocês puserem tamanha barreira
Entre vocês e o mundo,
‘VOCÊS FICARÃO FORA DO MUNDO’;
se vocês não lhes derem o título de artista,
talvez ele, a vocês, não lhes dê o título de homens.
(...)
É UM ARTISTA PORQUE É UM SER HUMANO.”
Bertolt Brecht*

A cena que abre este ato não oferece surpresa, obviamente, para seu público. A obviedade reside no fato de que o público é majoritariamente composto por pessoas como nós, ou como aquele pesquisador escondido no fundo do palco. A mensagem contida no texto, ela também nos referencia. É a nossa gramática que será explorada na letra da peça, num discurso que traz ao centro a figura do pesquisador, embora tente brincar de esconde-esconde com as expectativas do público. A personagem central toma a forma do pesquisador, que vai tecendo o enredo da peça sem que seja necessário denunciar-se. As demais personagens assumem função de cenário (ou de objeto, como preferirmos) nas movimentações das linhas do papel de coadjuvante-protagonista ou de diretor-personagem.

Essa narrativa tão comum nas etnografias clássicas adquire novas formatações diante de revisões que outras áreas de conhecimento estão proporcionando ao fazer etnográfico. Esta cena surge no sentido de contribuir mais pontualmente com a contaminação da antropologia pelo saber das artes cênicas. O posicionamento do etnógrafo-antropólogo no enquadramento da cena nos remete à dramaticidade explorada nos clássicos escritos romanceados do trabalho de campo. A etnografia, a escritura sobre o outro, é aqui exposta enquanto um texto, ou melhor, enquanto o enredo de uma peça que serve como estratégia pedagógica de reconhecimento.

Ao descrever a cena encontrada em sua epopéia de campo, o antropólogo usa de sua posição no emaranhado da narrativa para tomar a si uma legitimidade de verdade de quem estava lá. Ao mesmo passo que se inscreve no texto, distancia-se dele. Ele forja, neste sentido, um efeito de realismo que assegura sua autoridade etnográfica. As artes cênicas aparecem aqui como uma ferramenta para que percebamos a construção destas personagens e seus contextos, seu cenário. A etnografia surge então como o teatro que sempre foi (MARCUS, 2004).

As etnografias clássicas, que têm em Malinowski seu expoente fundador, não mais se sustentam depois da revisão a que se submeteram. O distanciamento da autoria cede lugar ao posicionamento dos pontos de vista de quem conta a história e de quem é narrado/a. A tônica de romance, sua dramaticidade, muda formas antigas para dar conta dessas novas demandas. São então experimentados outros mecanismos narrativos nos quais o distanciamento e a suspensão para a revelação do processo são trazidos a tona. Numa associação com a teoria de teatro, a poética dramática de Aristóteles, ou Stanislawski, cede lugar ao teatro Épico de Brecht¹.

Dessa maneira a crise da autoridade etnográfica está posta à vista. E apenas fazer alusão a esse posicionamento problemático desde a própria etnografia, ou em espaços centrados na academia, não mais dá conta da tradução desse novo conteúdo que se instala. É preciso pensar novas fórmulas que dêem conta dessa tarefa.

Os estudos sobre a performance seguem essa linha. Eles abarcam tudo aquilo que escapa do verbal que, mais uma vez, é próprio do ofício teatral – entendendo ofício como algo que transborda o palco. Uma definição que sintetiza esse sentido é a do dramaturgo Augusto Boal de que “todos são atores, inclusive os atores, e tudo é teatro, inclusive o teatro”². A performance está pois,

¹ Uma maior exploração destas diferenças conceituais entre o Drama e o Épico será abordada a partir do segundo ato, conforme a estrutura desta monografia.

² Palestra apresentada pelo dramaturgo no Encontro Nacional de Universitários (ENU), Campinas – SP, 2001.

para estes teóricos da performance, entre o brincação e o político (CONQUERGOOD: 1992, 80). E é também a partir dessa idéia que chega a contribuição do teatro à antropologia.

A desfamiliarização e o escândalo produzidos pelo ato de pensar o mundo, as identidades, as relações, enfim, a cultura enquanto uma construção, estão no cerne do conceito de performance, ou ainda, a disposição de extrapolar o teatro para a esfera da vida cotidiana e perceber suas relações como forjadas contextualmente produz um efeito crítico de distanciamento (e também é por ele produzida) que nos força a uma reflexão sistemática ao nos posicionar nesse sistema. A antropologia pode contribuir ao propósito de desestabilizar o fundacionismo, a ontologização do mundo, e nada como o teatro para emprestar uma moldura a esse sistema.

O homem [mulher] retórico é um ator: sua realidade pública, dramática. Seu sentido de identidade ... depende da confiança diária da representação histriônica. Ele [ou ela] está centrada, portanto, no tempo e em eventos locais concretos ... Ele [ou ela] assume uma agilidade natural para mudar orientações. Ele [ou ela] bate na rua já um conhecedor da rua ... O homem [mulher] retórico não pergunta, "O que é real?" Ele [ou ela] pergunta, "O que é aceito como realidade aqui e agora?" (LANHAM *apud* CONQUERGOOD: 1992, 81) Tradução de Paula Vilas.

A construção teatral do *homo rhetoricus* não implica uma distorção de algum real ontológico, mas sim no ideal de que todos/as somos forjados/as em alguma oficina. Não pressupõe um preconceito anti-performance, como pode transparecer na obra *A representação do eu na vida cotidiana* de Erving Goffman pela rigidez dos binarismos morais entre o palco e os bastidores, do real e do inventado (CONQUERGOOD, 1992). Tal distinção não toma sentido sob uma ótica subalterna, que está constantemente exercitando o trânsito entre essas fronteiras como uma forma de resistência.

Em uma já célebre etnografia feita pelo cientista político James Scott, intitulada *Weapon of the weak: everyday forms of peasant resistance*, vem à tona o que ele chama de formas brechtinianas de resistência, que nada mais são do que as formas de resistências cotidianas encontradas pelos/as subalternos/as para responder ao sistema opressor sem, contudo, confrontá-lo abertamente sob o risco de penalidades dolorosas. Algo condenável pelo olhar fixador do colonizador, do poder, como o corpo mole, dissimulação, falsa obediência, pequenos furtos, ignorância fingida, calúnia, incêndios propositais, sabotagens, etc transforma-se em armas nas mãos dos fracos, ou ganha o estatuto de um “testamento da inventividade humana” (SCOTT: 1995). É uma forma de lançar um novo olhar sobre o natural, de colocar a cultura em movimento, sem fixar essas posições.

A teoria que polinizou como corrente esse pensamento na antropologia foi a proposta por Victor Turner, que aponta o elemento da performance como “a matéria prima e o coração da cultura”. Seu inegável pioneirismo na inserção das teorias da performance no conhecimento antropológico vem acompanhado de uma nítida distinção feita por ele entre o que é das esferas do drama social – como aquele relacionado ao ritual, mais fortemente às sociedades tradicionais – e o que faz parte do drama estético – propriamente do teatro mais presentes nas sociedades complexas (SILVA [b], 2005: 49).

Várias revisões feitas por outros autores do campo da teoria da performance surgiram no sentido de romper com a rigidez dessas dicotomias, ampliando o quadro de aplicação desta análise nos fenômenos que permeiam a realidade não apenas de sociedades tradicionais de pequena escala estruturadas em rede de parentesco (como a estudada por Turner, os Ndembu), mas também aos fenômenos insurgentes no seio das sociedades complexas. O teatrólogo e antropólogo Richard Schechner (2000) flexibilizou a passagem entre esses tipos ideais ao propor um contínuo que une os dois extremos, de modo a permitir localizar em um ponto deste contínuo acontecimentos que não se enquadrariam na pureza de nenhum dos polos. Desta forma, ele tenta contemplar diferentes fenômenos sociais de diferentes sociedades dentro do modelo explicativo da

teoria da performance ao mesmo passo em que sinaliza para a idéia de que tanto os rituais quanto as performances estéticas serviriam não apenas para a manutenção do *status quo* – como fica latente na obra de Turner ao introduzir o conceito de *liminarietà* como um momento de ruptura nessas sociedades que em conjunturas de crise lançam mão de rituais para promover um estado de suspensão no caos para, na maioria das vezes, retomar a ordem (TURNER, 1982) -, mas também para subverter este mesmo *status quo*. A crítica considerada mais forte nesse sentido é a de Michael Taussig, que compôs uma etnografia alicerçada em fundamentos do teatro épico de Brecht juntamente com o teatro do absurdo de Artaud (SILVA [b], 2005).

Em sua obra *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*, Michael Taussig ensaia uma aplicação da teoria do teatro para a antropologia. Vou deter-me mais especificamente ao Teatro Épico por ser meu objeto de interesse neste estudo.

Pausa para uma breve síntese do que seja o Teatro Épico:

Imagina-se um palco. A cortina se abre e o público se depara com um cenário em construção. Os atores vestem-se com seus adereços de figurino às vistas da platéia. O público desconcertado em suas expectativas é despertado em seu interesse. Os atores apresentam suas personagens e tomam suas posições em cena. A personagem que outrora estivera ao fundo do palco agora toma sua dianteira: ela fotografa as personagens coreografadas em semi-círculo – personagens estas que pousam para as fotos de modo a frustrar a intenção do fotógrafo-pesquisador – automaticamente essas fotos devem ser projetadas no cenário ao fundo do palco. Enquanto a foto é projetada, o pesquisador retira o objeto do centro do palco e assume esta posição, então começa a narrar e explicar o significado daquele acontecimento. Concomitantemente à explicação do narrador, as personagens restantes dividem-se na tarefa cênica de prosseguir a encenação do acontecimento dando significados que não aqueles propostos pelo narrador, enquanto outro grupo de atores interpela o público gestualmente sobre a veracidade daquele depoimento. Ao final da explicação, o ator que representa o narrador-pesquisador abandona constrangido o centro do palco.

Alguns possíveis desdobramentos:

1. *As demais personagens assumem a máquina fotográfica e capturam imagens do acontecimento de diversos ângulos possíveis. As imagens projetadas ao fundo do palco em seqüência evidenciam uma proposta de narrativa do acontecimento. Neste momento algumas dessas personagens assumem a voz e desde o seu posicionamento em palco dão distintos significados à ação de modo que não haja predominância de nenhuma narrativa. É importante que, durante as falas das personagens, se sobressaia a imagem capturada desde o ponto de vista dela. As personagens que não estão com a palavra podem concordar ou discordar gestualmente destas interpretações, sempre mantendo contato com o público. Ao final, todas as personagens abandonam o palco, restando apenas o objeto no centro do palco. A cortina é fechada. Num instante é aberta novamente e uma das personagens recolhe aquele objeto, restando apenas sua projeção ao fundo do palco.*
2. *As demais personagens assumem a máquina fotográfica e capturam imagens do acontecimento de diversos ângulos possíveis. As imagens projetadas ao fundo do palco em seqüência evidenciam uma proposta de narrativa do acontecimento. Agora, em coro, todas as personagens narram o acontecimento, incorporando a presença do observador em seus relatos. Ao final, todas as personagens abandonam o palco, restando apenas o objeto no centro do palco. A cortina é fechada. Num instante é aberta novamente e uma das personagens recolhe o objeto, restando apenas sua projeção ao fundo do palco.*
3. *A cena prossegue sem a presença do pesquisador. Enquanto acontece a encenação, uma das personagens assume a frente do palco e de posse da câmera saca uma fotografia da platéia. Nesse momento a imagem é projetada ao fundo do palco. As personagens, então, dão as costas ao público e assistem a projeção. A personagem ao fundo logo narra a seus pares o que significa aquela imagem, desde o ponto de vista da sua comunidade. Essa narrativa pode vir na forma de*

música. Ao final da explicação, as personagens voltam-se ao público e cada uma porta-se com uma expressão distinta (assombro, asco, admiração, reflexão, etc.). Uma das personagens então toma a frente do palco e pergunta ao público se importa o que é dito vindo de quem tem a voz. Ao final, todas as personagens abandonam o palco, restando apenas a cena projetada ao fundo do palco e o pesquisador, que ao retomar o centro do palco olha para si e para o público, e toma nota. A cortina é fechada.

4. (...)

Nota-se que os desdobramentos são infinitos, mas há alguma semelhança entre eles. É nessas semelhanças que reside o conteúdo do teatro Épico, assim como sistematizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. O constante desconforto nas posições representadas, o abandono da verdade enquanto possibilidade, o estranhamento das representações cotidianas, o apego à crítica em contraposição ao ilusionismo, a narrativa localizada em um ponto de vista concreto, a interpelação do público, o uso de recursos áudio-visuais enquanto componentes cênicos, a quebra de cenas, o pouco diálogo, o coro, enfim, todos os mecanismos que se chocam com a representação que inicia este primeiro ato, que, bem orquestrados, não suportam mais um público passivo, mas sim que reflita sobre o mundo. Podemos classificar aquela enquanto uma encenação dramática que esconde os processos de formação, que fixa a quarta parede³ do palco como ideal de perfeição estética e cênica – e essa enquanto uma encenação épica. E é desde este local de reflexão, de formatação, que proponho uma epistemologia teatral para a antropologia.

Final da breve pausa.

Retomemos o fôlego.

³ Quarta parede é uma espécie de termo técnico para designar o sucesso do ilusionismo dramático. É como se houvesse uma quarta parede, transformando o palco num quarto de forma a eliminar a presença do público na construção do espetáculo.

Ao invés de usar a performance como âncora para manutenção da ordem, para apenas suspendê-la a fim de retomá-la, Taussig investe em seu sentido oposto. Ao lançar mão de amplas narrativas de seus interlocutores de campo, ele evidencia uma gramática alternativa que tenta imprimir uma nova lógica às narrativas de colonização a que foram submetidos/as. Em sua proposta realista, Taussig tenta recuperar a hermenêutica da suspeita e da revelação tão presente no Teatro Épico.

... são as grandes mitologias [do poder] que contam, precisamente porque elas funcionam melhor quando não se colocam como tal, mas em seus disfarces e nos interstícios do real e do natural. Enxergar o mito no natural e o real no mágico, desmitologizar a história e reencantar sua representação reificada – eis o primeiro passo. (TAUSSIG, 1993: 32)

Ao denunciar as narrativas clássicas sobre a colonização como a linguagem do terror, que na sua dramaticidade dá sentido ao poder, ele propõe uma “metamorfose epistemológica” a partir desta “violência hermenêutica”. Em outras palavras, o que ele nos traz de contribuição a uma antropologia épica é mostrar que o drama das representações oficiais sobre os outros como o discurso legítimo esconde a fragilidade de suas ficções, disfarçadas de realismo (autoritário) e objetividade. Que sua aparente coerência esconde as próprias contradições em que foram forjadas. É uma narrativa que sistematiza o caos, e o romance, assim como o drama, aparece, sem surpresas, como a linguagem própria dos relatos de conquista do novo mundo. É a, assim como chamada por ele, forma catártica da fantasia da ordem (TAUSSIG, 1993).

O teatro épico, portanto, enquanto a “arte estudada da diferença” (*op. Cit.*, 1993: 312), pode ser instrumento na procura de uma forma fraturada para um mundo fraturado, que não pode ser visto como integral, único e sem rasuras. E no uso destas ferramentas é que é possível forjar uma nova narrativa sobre o mundo. É aí que se abre um caminho para a expressão do antes

inexprimível, ao se “alienar a alienação, tornando o cotidiano estranho, e o crível fantástico” (TAUSSIG, 1993: 138). É, enfim, uma poética para a representação do estado de exceção.

O texto de Taussig compartilha sob vários aspectos a forma do Teatro Épico. Ao transportar em seu estudo as narrativas ditas confusas, contraditórias de usuários de alucinógenos a uma sintaxe que na dimensão épica adquire sentido, ele está exercitando uma antropologia crítica que, ao localizar esses discursos com uma coerência própria, a partir de pontos de vistas localizados, nos abre um caminho a uma antropologia multivocal que, ao mesmo tempo em que denuncia sua posição no contexto da escrita, abre espaço, através da forma, a outras visões sobre o real e ao que a escrita etnográfica tem a ver com isso tudo.

É o que chama de a arte alucinatória do real, que, assim como no efeito de distanciamento proposto por Brecht em que “...as personagens e o ambiente são apresentados como algo já conhecido e estranho ao mesmo tempo, de maneira que o público seja obrigado a assumir, nas suas comparações, uma atitude ativamente crítica” (CHIARINI, 1967: 140), se faz possível um novo olhar sob estas narrativas, uma vez que é “do representado [que] surgirá aquilo que subverterá a representação” (TAUSSIG, 1993: 140).

Cena 2:

O encontro da Antropologia com a Literatura:

Teoria literária e diálogos para uma epistemologia épica

“É como se fosse um outro dentro de mim, compreende? - ele disse ao bombeiro, que o abraçava sem encontrar resistência, para conduzi-lo à sala. - Alguém possível dentro de mim, que estivesse soprando na minha cabeça”.⁴
Sérgio Sant’anna

Teatro Épico, diferentemente do que se possa imaginar, não é um desdobramento literário, tampouco o teatro comercial o é (BENJAMIN, 1994). As semelhanças entre essas duas artes existem também justamente por serem distintas, embora dialoguem fortemente. É em cima deste diálogo que construo esta cena, fundamentada no fato de serem ambas, no limite, representações sobre alteridade – assim como é também a Antropologia.

O que o drama é para o teatro, o romance é para a literatura: são os únicos gêneros com data de nascimento indicada⁵. Ambos surgem para a e pela burguesia, num momento em que era necessário proporcionar novas formas a novos conteúdos insurgentes. Assim como Lukacs nos informa que na literatura o verdadeiramente social é a forma, que não existe arte sem forma, ou, em suas palavras, que “forma é a realidade social participando da vida espiritual” (LUKACS *apud* COSTA, 1998: 55). Adorno completa ao afirmar que “forma é conteúdo social sedimentado”. O que recupero desses autores é a noção de que

⁴ Trecho retirado de um conto deste autor intitulado *Um discurso sobre o método* que pode ser lido no livro “Os cem melhores contos brasileiros do século” editado pela Objetiva em 2000. O conto narra um episódio da vida de um operário que, em pleno horário de trabalho limpando vidros no alto de um prédio, é confundido com um suicida e tem seus possíveis motivos seqüestrados pela voz de diversos narradores, como pontos de vista da classe intelectual distintos, que tentam explicar ou dar sentido arbitrário ao ato presumivelmente suicida. A fala em destaque é a do operário num dos raros momentos de voz, após refletir sobre sua condição sob os ecos dos pensamentos intelectualizados de sociólogos, psicólogos, etc.

⁵ Iná Camargo Costa prevê que a primeira utilização da palavra drama num dicionário data da segunda metade do século XIX. Já o romance surge, na interpretação de Walter Benjamin, no início do período moderno.

nas artes o conteúdo é quem anuncia a crise da forma, quando esta não mais dá conta de representar a realidade no momento em que aquela se modifica.

O romance, portanto, surge num momento singular da invenção da imprensa, vinculado à propagação do livro. A fim de alcançar um sentido autônomo através das páginas do livro, nova morada da narrativa, sua dimensão utilitária de intercâmbio de experiências pela marcação dos distintos pontos de vista de quem conta a história teve de ser abandonada por um momento. A necessidade obrigava a invenção de um discurso que eliminasse o mediador da narrativa, ou seja, o narrador, para que a invenção do romance passasse incólume pelas fronteiras da experiência. Era preciso transformar essa história em mercadoria.

O novo destinatário dessa fala é o indivíduo isolado, o cidadão burguês, que não mais fala posicionado sobre sua experiência, mas busca um sentido universal para a vida. Nesse novo formato, a forma discursiva hegemônica toma os contornos do romance que, assim como o drama, usurpa do conteúdo narrado o seu narrador, como se houvesse uma tentativa de eliminar o processo da feitura da história, escondendo o ponto de vista pessoal e excluindo a experiência de um sujeito, cedendo lugar a um ideal mimético da realidade enquanto extrai-se a marca de quem a vivenciou. Assim como no relato de Antoine Compagnon que diz que

A mimésis faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a imitar o objeto imitante ao objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo (COMPAGNON, 1999: 106)

Estes relatos já chegam a quem lê repletos de informações, de explicações, de modo que não lhe seja necessário colocar-se no texto, ou interpretá-lo segundo suas experiências. É a usurpação da autoria, da memória

– a mais épica de todas faculdades – e da responsabilidade de quem emite o discurso, na origem da narrativa (BENJAMIM, 1994).

A imagem da personagem que marca esta transição é a figura de Don Quixote, que sem sabedoria alguma consegue se firmar enquanto herói com o advento da burguesia. Embora a personagem contemporânea hegemônica, pelo menos no Brasil, não tenha mudado a substância dessa fachada – sendo ainda a figura homem, branco, heterossexual, de classe média a alegoria deste novo verniz que dá ar de novidade à face já surrada destas representações (DALCASTAGNÉ, 2005) – existe uma tentativa de incorporar à forma novos conteúdos críticos que a literatura produz enquanto também se contamina de outros saberes. Não é mais possível um chão firme para o conforto da classe média que escreve. É preciso agora lidar, ao menos, com o fantasma da responsabilidade da autoria. Não há mais espaço para inocência.

É justamente no lugar dessa crise, na recuperação do desconforto e da (im)possibilidade de representação do outro, que a relação entre a literatura ficcional e a antropologia se mostra profícua. Ao entendermos a etnografia como um processo de escrita, que traz ao texto relações vivenciadas (ou não), que narra o outro através de alguma forma literária, é neste momento em que a literatura, tal qual compreendida em seus mecanismos pela crítica literária engajada atualmente, tem uma forte contribuição ao fazer antropológico desde a epistemologia épica que proponho.

Assim como anunciava Roland Barthes, a/o escritor/a é aquele que fala no lugar do outro (BARTHES *apud* DALCASTAGNÈ, 2002: 33), e esse local está sendo constantemente problematizado. A fim de que se expresse esta sensação de desconforto de narrar a experiência do outro de forma crítica na letra do texto, com a consciência das relações de poder que isto implica, algumas tentativas estão sendo feitas no Brasil para que surja uma nova forma que dê abrigo a essas novas vozes.

Aqui também a linguagem teatral aparece como colaboradora de outras artes ao proporcionar ferramentas que tornem possível explicitar no texto o

caráter de performatividade na construção das personagens e em suas relações, e permite que a crítica à posição do narrador esteja mais fortemente à mostra. Dois romances do período da redemocratização são emblemáticos na utilização dessa estratégia de imiscuir o emolduramento de dois gêneros literários, a literatura e o teatro. São eles *Um romance de geração*, de Sérgio Sant'Anna, e *Teatro*, de Bernardo Carvalho.

No primeiro romance, dito de geração, o autor lança mão da escrita em forma de uma peça teatral para acertar o tom de narrar a trajetória de uma geração de escritores que estiveram de alguma forma envolvidos com a ditadura militar de 1964. Ao jogar com as formas do romance e do teatro, busca uma possibilidade de evidenciar que o seu texto não é senão uma versão dos fatos, fundada em um ponto de vista e, portanto, passível de questionamentos. A linguagem teatral, mais uma vez, empresta uma moldura à literatura para destacar a construção e possíveis farsas destes discursos. O texto é todo ele permeado por recursos facilmente identificáveis como épicos - tais como a ironia, paródia, comédia, sátira, etc. - uma vez que todos estes elementos pressupõem alguma forma de distanciamento e domínio da relação conteúdo-forma (ROSENFELD: 2000, 156), aliando-se assim ao teatro em sua forma para dar sentido a estes recursos no trato distanciado da questão a que se pretende narrar.

Já na obra de Bernardo Carvalho mantém-se a forma de romance, mas o autor opta por tomar emprestado o nome de outro gênero literário, *Teatro*, como artifício na representação desses dilemas da autoria literária. Ao fazer uso deste título Carvalho já nos situa num universo em que o desconforto é peça chave na (des)credibilidade do que é escrito, ou, dito de outra forma, é através desse recurso que o texto grita que é representação, que é versão, que é discurso e que, portanto, devemos enxergá-lo como tal. A construção da narrativa então nos salta aos olhos e posiciona criticamente a/o leitor/a, que assume uma postura investigativa, quase científica, em que de tudo duvida e a partir da não há experimento incontestável. Ao mesmo tempo em que mantém a estrutura do romance o autor a questiona a todo o momento, anulando enquanto

possibilidade a ilusão de verdade, uma universalidade de sentido que não vê a origem de sua enunciação.

A própria estrutura narrativa romanesca, também anunciada por Taussig como uma construção do poder que dá sentido lógico ao caos e à opressão, é colocada em xeque nesse romance. Esse ordenamento do olhar panóptico denunciado por Taussig encontra eco na narrativa de Carvalho ao localizar a literatura como uma escritura paranóica.

“O paranóico é aquele que acredita num sentido”. (...) “É aquele que vê um sentido onde não existe nenhum. O paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo o contraria. O paranóico é aquele que procura um sentido, e não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo”. (CARVALHO: 1998, 31)

E rapidamente o campo literário se defende através da voz de um escritor dentro do romance: “então até a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranóico. Na sua cabeça, pelo que você está dizendo, a paranóia é a possibilidade de contar histórias”. (*op. Cit.:* 1998, 31)

O romance joga com esses dois gêneros, assim como também o faz Sérgio Sant’Anna, na tentativa de dar forma a críticas insurgentes no campo literário. O distanciamento da narrativa, a intermediação explicitada da voz autoral via forma nos trás a perplexidade do posicionamento narrativo, num mundo composto por fragmentos no qual as constantes investidas de ordenamento são destacadas como estratégias de quem domina o discurso, de quem se apropria dele. Esses romances são, portanto, se assim quisermos, tratados sobre a ética do desconforto do controle da narrativa, mais uma vez negociando com uma epistemologia épica.

Existem ainda outras estratégias que indicam também uma preocupação com a voz autoral na escrita literária. A ética do desconforto, assim como apresentada nos romances acima, posiciona a produção literária como

problemática num universo editorial que ainda não comporta a presença de vozes subalternas como legítimas no campo literário, aqui particularmente o brasileiro. Seguindo a mesma idéia, outros/as autores/as sintonizados/as na mesma crítica trazem as vozes subalterna, mas agora em forma de diálogo de maneira tal que se indique de onde partem estas vozes. Os contos *Boa de garfo* de Luiz Vilela e *Sem rumo* de Salim Miguel são exemplos trazidos por Regina Dalcastagnè (2002, 54) para exemplificar outros olhares sobre esta lógica discursiva. São textos fundamentados em diálogos em que a narração se limita quase que à função descritiva, mas as personagens que emitem esses diálogos têm sua posição marcada nos contos.

No primeiro conto, um candidato a caseiro numa entrevista de emprego pede por salário maior que o oferecido a fim de alimentar melhor sua cachorra, surpreendendo seu futuro patrão que, por não entender essa lógica, aposta nela. Em sua lógica utilitarista ele se pergunta por que o candidato não pedira aumento de salário para alimentar a si mesmo.

Algo parecido acontece em *Sem rumo*, conto no qual um viajante chega a uma cidade a procura de emprego e conta, em um bar, sua saga de exploração e pobreza até sua chegada ali. Informado de que poderia conseguir um emprego numa padaria, ele se nega a ir, se não for acompanhado. Como ninguém se propõe a esta tarefa, o viajante parte assim como veio, para incômodo de todos. Essa aparente falta de sentido em seus atos, só pode ganhar algum sentido quando se observa a narrativa pelo olhar destes personagens. Nas palavras de Dalcastagnè,

Tanto em *Sem rumo* quanto em *Boa de garfo*, o que fica patente é a expressão de uma lógica social diferenciada, que rejeita objetivos, valores e formas de ação que nós tendemos a ver como 'naturais'. Isso explica a sensação de estranhamento – e mesmo desconfiança em relação aos protagonistas – que os contos causam em seus leitores. (2002, 56)

É essa mesma lógica do estranhamento que nos motiva a redirecionarmos um novo olhar sobre práticas subalternas de resistência assim como as descritas na primeira cena em *Weapons or the weak: everyday forms of peasant resistance*, que desmantelam a nossa moral, que indicam a nossa incapacidade de compreender a totalidade do pensamento do outro, o que marca nossa escrita como paranóica. Talvez seja nesse espaço discursivo que um contradiscurso desde a posição de subalternidade seja possível, um local em que se devolva o olhar ao poder que a tudo ordena.

Esse local é chamado por Homi Bhabha de terceiro espaço (BHABHA, 1998). É nele que se estabelece a interlocução do sujeito com sua alteridade, onde o subalterno capitaliza a fragilidade da hegemonia a seu favor e devolve o olhar de si ressignificado para o mundo. É a sua possibilidade de executar um contradiscurso ou uma contracorência no restrito espaço editorial de ponta brasileiro – em que esses contos foram publicados. Este é o local da contraface utópica de subjetivação autônoma possível nas atuais condições impostas, na qual desactos abertos provavelmente não teriam sido escritos nessas páginas, ou, se escritos, destruídos enquanto possibilidade legítima.

Essa foi a forma encontrada por estes autores para imprimirem lógicas diferentes, tática similar à utilizada nas etnografias fundadas nos olhares pós-coloniais. O ensaio da utilização de uma base comutativa de olhares, de uma devolução e ressignificação desses discursos através desses diálogos é uma saída apontada por essas novas etnografias. Através dessa opção é que se faz possível o reconhecimento do trabalho de campo em sua escrita como intersubjetiva e circunstancial. O resgate de uma “hermenêutica da vulnerabilidade” realça a falta de controle da/o etnógrafa/o neste processo e altera sua autoridade enquanto intérprete e narrador/a dos fatos (CLIFFORD, 2002: 45, 46).

A exigência constante de um posicionamento na narrativa salta aos olhos a problemática de quem não diz. Assim como alerta José Jorge de Carvalho (1999, 10), “a condição de subalternidade é a condição do silêncio”, e pouco espaço há para essas vozes tanto na literatura quanto no processo etnográfico. Mas a condição de testamento a que são fixadas as narrativas subalternas, como

foi por muito tempo (e como ainda tem sido, como ilustra o tratamento dado à obra de Carolina Maria de Jesus⁶), está cada vez mais, neste espaço de crítica acadêmica, também posicionando aos poucos a fala hegemônica como um testamento da classe média branca sobre a realidade percebida por ela.

A utilização destas molduras e estratégias segundo uma mútua combinação de gêneros literários empresta à antropologia mecanismos para que se ressignifique enquanto uma prática de escrita sobre o outro. A desconfiança das personagens e de seus narradores sob um constante exercício de estranhamento sobre o que é dito é objeto reflexivo de tantas outras obras na contemporaneidade da produção literária brasileira – embora ainda carente de uma maior democratização destes recursos no todo de suas obras.

As saídas da literatura até aqui apontadas como referência a um novo enquadramento performático à antropologia não conseguiram extrapolar, entretanto, a voz dos dominantes. Diante da contingência de fatores, do estrangulamento das possibilidades legadas às vozes marginalizadas, parece que o que nos resta é nos posicionarmos como capturadores do discurso enquanto a revolução não chega.

A saída é problemática por querer-se saída, mas talvez seja um caminho possível a uma hermenêutica pluritópica (MIGNOLO *apud* CARVALHO, 1999: 9) na qual coexistam várias vozes relatando experiências e pontos de vistas distintos. A mera concessão de acesso à voz ao outro através da honestidade de posicionamento de seus porta-vozes bem intencionados pode vir a tornar-se mais um estratagema de abocanhamento de uma nova autoridade etnográfica. É preciso, pois, desenvolver uma nova forma para que essas múltiplas perspectivas sobre as coisas, seus conteúdos, não se camuflem num prosaico relato constrangido sobre o outro. Talvez por isso o teatro e a crítica literária sejam grandes contribuintes à formação de uma antropologia radicalmente democrática.

⁶ Dentre inúmeras de suas obras escritas, as que ganharam maior projeção nacional tratam-se justamente das que vem sob o formato de “diário de uma favelada”: O diário de Bitita (1982) e Quarto de despejo (1960).

Cena 3:

A Antropologia ao seu encontro:

Caminhos em direção a uma epistemologia épica

“Sempre nos disseram: ‘Pobres índios, não podem falar’. Então, muitos dizem: ‘Eu falo por eles’. Isso nos magoa muito, é parte da discriminação; por isso decidi aprender castelhano”

Rigoberta Menchú⁷

A compreensão de que as tradicionais narrativas etnográficas, assim como apresentadas nas cenas anteriores, não se sustentam depois das críticas pós-coloniais a que se submeteram, tem sido parcamente refletida nas etnografias brasileiras, ou, quando há uma tentativa de recuperá-las à escrita etnográfica, ela é realizada fora de lugar. A estratégia do campo etnográfico brasileiro de firmar algum tipo de crítica à autoridade etnográfica passa ao largo de uma revisão radical da forma do texto. Assim como indica Carvalho,

(...) sua assimilação [a crise do lugar seguro do autor] no Brasil se deu mais no exercício da introdução da [sua] subjetividade, do que na reflexão epistemológica da reflexividade. Ou seja, aquilo que foi basicamente um questionamento radical da autoridade tida como incontestável do etnógrafo, transformou-se numa discussão sobre como incorporar a saga biográfica do autor no texto etnográfico e na sua interpretação (CARVALHO, 1999: 6).

Os malabarismos retóricos a que estes/as autores/as submetem o conteúdo de suas narrativas não alteram sua forma, mas não servem senão para

⁷ Trecho retirado do livro *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência* no qual ela conta a história de seu povo, assim como assinala que “gostaria de dar este testemunho vivo que não aprendi num livro, nem aprendi sozinha, já que tudo isso aprendi com meu povo (...) não sou a única, pois muita gente viveu e é a vida de todos, a vida de todos guatemaltecos pobres e procurarei oferecer um pouco da minha história. Minha situação pessoal engloba toda a realidade de um povo” (MENCHÚ, 1993: 32). O livro, publicado em formato de narrativa-testemunho, marca sua experiência de opressão pelo regime colonial, relatando suas tragédias e resistências, ganhou o mundo e trouxe uma rede de solidariedade aos povos indígenas da América Central.

reforçá-la. O posicionamento do escritor no centro da saga da narrativa reifica seu caráter de romance, de drama na medida em que toma pra si o lugar de protagonista, legando aos demais atores da cena os papéis de coadjuvantes do processo, quando não de objeto ou de adereço cênico.

A não-ruptura com os esquemas dramáticos de relatos sobre a alteridade recoloca a autoridade etnográfica como epicentro do discurso validado sobre esses outros, construídos a partir de nossos fantasmas. Em outras palavras, esta estratégia surge como um novo disfarce de que o campo antropológico se reveste para manter sua autoridade centralizada, ao mascarar-se de crítica no conteúdo problemático da representação da alteridade, ao mesmo passo em que se agarra a sua posição de porta-voz.

[Seguem interrupções necessárias à compreensão de que não só de prosa vive a antropologia. Sequências de recuperação de trechos da primeira cena que, sozinhos, já resumiriam em larga medida todo o conteúdo do ato]

O drama

(...) Mais ao fundo, quase imperceptível, está a presença de uma personagem que, pelo contraste com as demais componentes da peça, entende-se como uma espécie de pesquisador e, munido de papel, caneta e uma máquina fotográfica, registra todos os acontecimentos em palco – que servirão mais tarde para ilustrar a própria cenografia do espetáculo. Numa mirada mais atenta, é possível que algumas das pessoas presentes no público percebam a figura do diretor, ele próprio também um pesquisador, fazendo-se de escondido na coxia do teatro. Essa estratégia deve confundir o público para que não esteja seguro se de fato o diretor é mais um dos personagens, ou se se trata de um erro na encenação do espetáculo.

É possível perceber que o não-questionamento radical da forma da narrativa sobre os outros reelabora de maneira sofisticada aquelas mesmas estruturas dos clássicos relatos coloniais denunciados por Taussig enquanto

marcadores da ordem da dominação. A participação observante trazida, tal qual ilustrada no fragmento acima interpretando um legado à antropologia por Malinowski, usa de estratagemas semelhantes, embora mais disfarçados, ao colocar o etnógrafo como parte da paisagem na autoridade de seu relato de maneira acrítica.

A presença do etnógrafo em cena serve não para questionar sua posição, mas para forjar sua autoridade num jogo que circula entre a âncora da experiência de quem estava lá juntamente com a sua interpretação (CLIFFORD, 2002: 33, 34). A autoridade etnográfica nos traz a esquizofrenia escondida nos relatos do poder, ao lançar mão sistematicamente de recursos que se entrecrocaram a fim de capturá-los em seu ordenamento discursivo de produção de sentido.

O deslocamento da experiência pulverizada de quem conta a história no percurso de uma narrativa épica, que antecede o surgimento do romance, à figura de um novo mediador – o etnógrafo – que centraliza as interpretações de todos os agentes presentes na feitura da obra, reposiciona a figura do narrador na estrutura do romance totalizando e fixando em sua figura aquelas experiências antes pulverizadas e que agora passam necessariamente pelo filtro de seus julgamentos.

Através desse mecanismo, a observação participante encena na estrutura do drama, do romance, tanto a experiência imediata do etnógrafo em campo fundamentada na empatia, quanto o seu contexto mais amplo, numa apropriação de um distanciamento e posicionamento próprios de narrativas épicas. É dessa fonte que o etnógrafo retira sua autoridade de tradutor da alteridade, sem proporcionar necessariamente um estranhamento crítico de sua posição. É precisamente em seu oposto que se fundamenta a autoridade etnográfica, na medida em que é através da empatia da experiência de estar lá que se justifica a possibilidade do ordenamento de uma narrativa totalitária sobre os outros.

A transição

A personagem que outrora estivera ao fundo do palco agora toma sua dianteira: ele toma fotos das personagens coreografadas em semi-círculo – personagens estas que pousam para as fotos de modo a frustrar a intenção do fotógrafo-pesquisador - e automaticamente essas fotos devem ser projetadas no cenário ao fundo do palco. Enquanto a foto é projetada, o pesquisador retira o objeto do centro do palco e assume essa posição, então começa a narrar e explicar o significado daquele acontecimento. Concomitantemente à explicação do narrador, as personagens restantes dividem-se na tarefa cênica de prosseguir a encenação do acontecimento dando significados que não aqueles propostos pelo narrador, enquanto outro grupo de atores interpela o público gestualmente sobre a veracidade daquele depoimento. Ao final da explicação, o ator que representa o narrador-pesquisador abandona, constrangido, o centro do palco.

É através da forma dramática que se torna possível essa forma de relato, malgrado as contribuições de outros gêneros literários⁸. O constante desmonte a que essa forma vem se submetendo através das críticas já esboçadas a torna insustentável como única via de discussão. Novas tentativas emergem no campo etnográfico contaminado por outros saberes no sentido de proporcionar outras formas de subjetivação que dêem lugar a esses novos conteúdos que o drama não dá mais conta de encenar. Cada vez mais, assim como indicadas nas cenas anteriores, a experiência e a interpretação enquanto estratégias de uma forja de autoridade etnográfica cedem lugar ao diálogo e à polifonia como novas formas que comportem a retomada de voz destes outros (CLIFFORD, 2002).

A forma dialógica encontrada para impressão dessas outras subjetividades traz na interlocução de seus agentes a necessidade de um posicionamento político de seu narrador-editor, não abrindo mais espaço à uma suposta neutralidade acética que elimina a subjetividade do etnógrafo em sua

⁸ É interessante deixar posto que os gêneros antagônicos percorridos neste ato em especial do drama versus o épico não são categorias isoladas uma das outras, mas tipos ideais que quando colocados em prática lançam mão de recursos um do outro, mas com prevalência estrutural de um específico.

escrita. Aqui ainda cabe ratificar que, ao passo em que se inscrevem diversas impressões do mundo pela forma etnográfica dialógica, essas ainda podem carregar consigo o germe da autoridade etnográfica dramatizada escondida na fachada do diálogo, assim como foi explicado parágrafos acima.

É necessário, ainda, marcar uma importante distinção entre o distanciamento científico e o distanciamento brechtiniano que apesar de apresentarem designações homônimas partem de bases epistemológicas diferenciadas, ou quase contraditórias. O olhar distanciado da neutralidade científica que os teóricos estruturalistas - dentre eles o seu mais famoso expoente Levi-Strauss - endossam implica numa produção de conhecimento alicerçada na idéia da negação da influência dos agentes humanos, dentre eles o etnógrafo, na construção direta do mundo. Este estilo de olhar “distancia e aproxima, mantendo fixo, porém, o lugar hegemônico” (CARVALHO, 1999: 15).

Em contrapartida, a pedagogia do distanciamento brechtiniano, como já esboçada anteriormente, pressupõe uma inserção nos processos culturais ao mesmo tempo em que se afasta deles, para poder compreendê-los. Através dessa prática é possível nos enxergarmos criticamente no processo, como agentes transformadores/as que somos e não apenas distantes relatores/as de práticas sociais. O distanciamento brechtiniano, entretanto, recupera da ciência este olhar crítico da realidade, em que é possível duvidar do estatuto natural das coisas lançando-lhe um olhar inovador, ressignificando suas verdades e transformando a realidade dada em realidade construída.

Trazer essa prática constante da dúvida para o local da/o narrador/a-etnógrafo/a é uma das contribuições que a epistemologia épica pode trazer à antropologia. A passagem da narrativa dramática para uma narrativa épica desloca o centro de enunciação da fala totalizante sobre os outros para um caleidoscópio vertiginoso composto por diversas vozes que entrelaçam o enredo da cena a ser apresentada.

É neste local que se faz possível a passagem estrutural da forma dialógica como guardiã das possibilidades de subjetivação autônomas para uma

pedagogia épica, através de uma sistemática interrupção em sua estrutura, a fim de se proporcionar, através das quebras, nos meandros dos interstícios produzidos por elas, um espaço de autocritica da alteridade que não deixa espaço a ilusionismos na escrita etnográfica.

O épico

As demais personagens assumem a máquina fotográfica e capturam imagens do acontecimento de diversos ângulos possíveis. As imagens projetadas ao fundo do palco em seqüência evidenciam uma proposta de narrativa do acontecimento. Neste momento alguns destas personagens assumem a voz e desde o seu posicionamento em palco dão distintos significados à ação – de modo que não haja predominância de nenhuma narrativa. É importante que, durante as falas das personagens, se sobressaia a imagem capturada deste o ponto de vista delas. As personagens que não estão com a palavra podem concordar ou discordar gestualmente destas interpretações, sempre mantendo contato com o público. Ao final, todas as personagens abandonam o palco, restando apenas o abjeto no centro do palco. A cortina é fechada. Num instante é aberta novamente e uma das personagens recolhe este objeto, restando apenas sua projeção ao fundo do palco.

O fragmento destacado acima, assim como os demais propostos, ensaia uma possibilidade de caracterização desta devolução do olhar, a partir de uma ótica subalterna, ao sistema que a subjetiva de cima. O enquadramento cênico serve como alegoria para o entendimento de uma narrativa que marque em sua forma as diversas discussões e críticas a que a autoridade etnográfica foi submetida durante os últimos tempos. A interrupção do processo dramático pelas projeções das fotografias ao fundo, as interpelações das demais personagens ao público que a assiste suspendem a ilusão de uma narrativa sem autoria ao mesmo passo em que a problematiza. A emergência de várias vozes distintas que compõem o complexo cenário da representação da alteridade dá a tonalidade da nova escrita etnográfica que se propõe enquanto crítica e política.

A passagem do discurso indireto livre, prática usual das tradicionais etnografias romanceadas, na qual suprimem-se as “citações diretas em favor de um discurso controlador que é sempre, mais ou menos, o do autor” (CLIFFORD, 2002: 50) para a de uma composição de citações – retirando-se ao máximo as elucubrações interpretativas dos etnógrafos – é possível, mas não se configura como a única alternativa viável de uma etnografia honesta desde o ponto de vista da/o subalterna/o, tampouco resume a autonomia de seus agentes uma vez que ainda não elimina – se é que esta é uma saída desejável – a edição, a colagem dessa sinfonia de vozes, caindo no perigo de sujeitar-se a uma espécie de heteroglossia domesticada.

Talvez a elaboração de combinações de vozes que acompanhem uma combinação também de autoria do texto etnográfico abra espaço para uma utopia da autoria plural que transcenda o imaginário ocidental de um único autor controlador e onisciente. Seguindo esta direção, James Clifford faz uma previsão de que “Os/as antropólogos/as terão cada vez mais que partilhar seus textos, e por vezes as folhas de rosto dos livros, com aqueles/as colaboradores/as nativos/as para as/os quais o termo *informante* não é mais adequado, se é que um dia foi” (*op. Cit.*, 2002: 55).

O relato de diversas vozes e expressões culturais encontram no arsenal recolhido pelo teatro épico possibilidades de técnicas em direção a uma subjetivação autônoma de si e do outro. O constante questionamento do centramento de quem emite o discurso coloca em xeque qualquer pretensão totalitária de aprisionar para si a representação do mundo, porque carrega para a forma do texto as críticas que aparecem em seu conteúdo.

O lugar de ventríloquo - como aquele que fala sem que se perceba, reproduzindo diversas tonalidades de vozes e discursos como se não partissem dele – do etnógrafo tradicional assim como Malinowski; do dramaturgo, assim como Stanislavski; e do romancista assim como Flaubert – o “mestre do controle autoral, que se move como um deus entre os pensamentos e os sentimentos de

seus personagens” (*op. Cit*, 2002:50) – tem sua qualidade de polifonia questionada na estrutura da forma épica.

É interessante perceber que o Teatro Épico, assim como sistematizado por Brecht, não se propõe a indicar caminhos para a revolução, para a retomada de vozes pelos subalternos, mas sim investigar por que essa retomada não acontece (COSTA, 1998: 71). Em outras palavras, a forma épica retira-se do papel de protagonista da história, recusando o lugar paternalista do messias que aponta o caminho, e surge como uma ferramenta na tarefa do entendimento das relações sociais, dos posicionamentos do poder dentro delas e dos estrangulamentos que impedem que mudanças estruturais aconteçam.

Para uma mudança radical que propicie uma retomada de vozes autorais nas narrativas etnográficas é também necessário que se estabeleça um contexto democrático para o repasse dos meios de produção da escrita etnográfica – que em países como o Brasil passa inclusive pelo domínio do código escrito do letramento. É preciso que se estabeleça uma reflexão séria sobre a posição do narrador/intelectual no processo produtivo e a partir daí criar mecanismos para socializar esta posição, para fazer surgir, assim como almeja o teatro épico, uma legião de não apenas admiradores ou leitores, mas de especialistas (BENJAMIM, 1994: 132, 133). Porque *um/a escritor/a que não ensina outros/as escritores/as não ensina ninguém*.

É interessante destacar que aqui não se quer pregar o fim da autoria – entendida criticamente, não apenas como um sintagma da produção ocidental. A idéia é posicioná-la e, ainda, socializá-la, para assegurar, assim como aponta Anne Phillips em sua discussão sobre a representação política feminina, que a questão “não é quem deveria falar e de que perspectivas, mas como assegurar às mulheres nativas de cor, acesso integral e idêntico às oportunidades de publicação” (PHILLIPS *apud* DALCASTAGNÈ, 2002: 61).

Essa democratização também passa pelo destino destes textos escritos: leitoras/es interlocutores/as. Enquanto os destinatários das etnografias resumirem-se aos pares da academia, é muito provável que quem emite o

discurso ainda permaneça no poder dos etnógrafos etnocentros. Para uma ruptura radical da autoridade monolítica etnográfica, é necessário que seu destinatário seja também plural (CLIFFORD, 2002: 57).

A produção de etnografias não deve ser monopólio de nenhuma cultura específica, mas uma prática acessível a quem a deseje, ou seja, o conteúdo da escrita etnográfica se modifica através da apropriação do conteúdo por quem lê. Como se vê, a/o leitor/a, através de uma ética sintonizada com a epistemologia épica, é interpelado/a e não pode privar-se da construção da escrita sobre os outros. É convocado/a a tomar partido.

O questionamento de quem emite o discurso deve levar em conta a diversidade de experiências de quem lê, uma espécie de intermédio - que mesmo através do abismo entre experiências cavado pelo advento do livro - consegue devolver respostas para a feitura da obra. A proposta de uma epistemologia épica para a antropologia empresta mecanismos para colocar esta mediação em evidência de forma crítica, e não apontar um decreto que a elimine. Ela pressupõe a democratização no instante em que expõe esta mediação.

A grande contribuição do Teatro Épico à antropologia talvez viria por este caminho, ao propor uma forma que seja capaz de suspender às vistas uma enunciação problemática. Que recuse o paternalismo como um local seguro. Que mostre a exceção dentro da regra e a regra dentro das exceções. Que não há caminho fácil, nem há o mapa da mina que indique trilhas para a descoberta do estado possível à celebração da autonomia de subjetivação. É justamente diante de todas estas recusas e proposições, da evidência de suas posições, que a antropologia pode colocar o poder no centro para depois desestabilizá-lo.

A proposta é que os mecanismos do poder tornem-se insustentáveis na medida em que a universalidade saia do lugar de verdade ontológica sobre o mundo - o nomear-se de universal já é, em si, um posicionamento - e que ao postulá-la enquanto tal nos fica nítido que a sua condição de existência é a condição do silenciamento dos outros.

O que está em jogo é, assim como aponta Carvalho, o controle da narrativa histórica – do que é dito e da maneira como é dito. “São as tentativas do dominador de silenciar a versão do subalterno e as estratégias desse para desmascarar a versão dominante que se pretende fixar como verdadeira” (CARVALHO, 1999: 14).

Concluindo, mas não finalizando, o Teatro Épico nos ajuda a contar esta história sob um ponto de vista invertido desde o olhar dominante. Ao nos fazer investigar o avesso das relações humanas, numa hermenêutica da desnaturalização, é possível enxergar sua face como um passo importante na direção da autonomia das subjetivações e de uma representação responsável e crítica.

E é deste lugar que tento iniciar esta história.

A saga do herói surrado:

Trajectoria do teatro político rumo ao MST⁹

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra entra em cena. Uma multidão toma o palco e assume suas posições cenicamente de modo que cada qual engendre uma função. Não há separação nítida entre quem está no palco e quem está fora dele. [Este ato deve ser simbolizado pelos atores em cena. O final não deve ter tom de conclusão] Uma personagem deve posicionar-se livremente em cena representando uma função de coordenação, usualmente identificada com a do diretor. Esta personagem deve ser representada em rodízio por diversos atores sistematicamente. Ao final da representação deve haver um debate com todas as pessoas presentes no local.

Feito o debate, seguem as oficinas na qual a técnica será pensada ao mesmo passo em que multiplicada. Nesse momento, várias outras peças surgirão compondo um mosaico que represente as diversas facetas do Movimento. É então que finalmente a conclusão da cena será posta à prova, agora fora do espaço cênico. A representação transborda o palco e, enfim, ocupa as ruas.

⁹ “Herói surrado” é como Walter Benjamim define o que seria a personagem central do teatro épico (CHIARINI, 1967), contrapondo-se ao herói positivo, ou herói sem história nas palavras de Iná Camargo Costa, que já não pode mais ser dono de seu próprio destino. Quanto a uma melhor contextualização do significado do MST – Movimento de trabalhadores e trabalhadoras Sem-Terra – ela virá no decorrer deste ato, em cenas posteriores.

Cena 1:

Primeira pegada: A poética do Teatro do Oprimido

“Penso que todos os grupos verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o povo os utilize, à sua maneira e a seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la”.

Augusto Boal

Não há palco, não há cortinas. O público (que mais tarde adivinhará que não é apenas público...) observa as orientações do curinga sobre o desenrolar da peça. Ao final da explicação, os atores e atrizes em cena vestem seus adereços mínimos e apresentam suas personagens.

Heitor, o agricultor: pois não, patrão?

Belizário, o proprietário: a empresa passa por momentos difíceis e teremos que conter despesas. A solução é a demissão. Confio em vocês para que escolham quem deve ficar e quem deve sair. Com a economia da demissão, comprarei novas máquinas que modernizarão a produção.

Heitor, o agricultor; Olegário, o funcionário; Vicente, o servoente discutem quem continuara empregado, enquanto Belizário sai de cena. Os ânimos se acirram e insinua-se uma briga, quando...

Congela!

O curinga entra em cena, interrompe a encenação e leva a discussão para fora da representação. Onde está a cena de opressão? Quem pode intervir para modificar este quadro?¹⁰

A cena descrita acima ilustra bem o típico enredo de uma cena formulada nas bases metodológicas do Teatro do Oprimido. As temáticas escolhidas coletivamente, em geral, apontam para temas da experiência

¹⁰ A cena descrita foi pensada a partir de uma peça produzida pelo MST/RS *A bundade do patrão*.

cotidiana da comunidade participante, que vão desde alcoolismo até estratégias de ocupações.

A interrupção das cenas pela entrada da figura do curinga – como mediador entre o palco e o público - as intervenções do público, o debate, etc., são especificidades do Teatro do Oprimido. Na medida em que as sugestões levantadas não serão apenas debatidas verbalmente, mas executadas e testadas em palco pelo público (que passa de sua condição de escuta para a de ação propriamente), a transformação da matéria social pela linguagem teatral acena como possibilidade. A esse outro local da condição do espectador, Augusto Boal (2000), idealizador desta técnica, batizou de *espect-ator*.

A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Libertação: o espectador já não delega poderes aos personagens para que pensem nem atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! *Teatro é ação!* (BOAL, 2005: 273). Grifos do autor.

O Teatro do Oprimido parte da idéia de construção coletiva das peças, diluindo a necessidade da figura central do diretor que a tudo comanda, para o repasse de responsabilidades através da transferência da linguagem teatral e dos meios de produção que a viabiliza, e faz isso principalmente por meio de oficinas.

O acesso à voz almejado por populações alijadas das narrativas históricas encontra possibilidade dentro desta poética. Ao entrarem no local de outrem e imprimirem seu ponto de vista, as/os militantes do MST dão a partida na luta por espaços nos quais suas impressões sobre o mundo encontrem eco.

Há um duplo local no qual o Teatro do Oprimido se retroalimenta. É do cotidiano dos participantes que o método retira sua matéria social, ao mesmo passo que este mesmo cotidiano se contamina da metodologia de trabalho do Teatro do Oprimido. Seguindo esta idéia, vale destacar um trecho retirado de um documento da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré, que, embora não tenha sido publicado, sinaliza para a importância do método para o MST

quando este tinha apenas começado a empreender seus primeiros passos no movimento.

São constantes os depoimentos de participantes de oficinas que alegam que os exercícios trabalhados, as discussões e as peças montadas funcionam como um processo de formação política e conhecimento pessoal. Há, portanto, uma ressonância do trabalho teatral na esfera da vida cotidiana, o que corrobora com a tese de que num processo revolucionário a arte deva se diluir na vida. (VILLAS BÔAS, 2003: 26)

A inserção profunda no cotidiano das comunidades que o Teatro do Oprimido alcança é uma ferramenta importantíssima no trato de questões internas, ao mesmo passo em que se torna uma metodologia poderosa de discussão para testar possibilidades de intervenções políticas no mundo. Aliando o alcance desse conjunto de técnicas no cotidiano das comunidades com a potência de sua sistematização e repasse através de oficinas, o Teatro do Oprimido consegue absorver demandas de inovações de linguagens políticas de diversos movimentos sociais, especialmente do MST.

Nesse sentido, a polarização proposta por Victor Turner (1982), que separa o drama social – como o metateatro dos rituais cotidianos - do drama estético – o espetáculo propriamente dito - não faz sentido nas práticas do MST.

A necessidade de abranger o escopo de utilização de seu modelo explicativo levou Turner a criar, nos últimos anos de sua produção teórica, modalidades que dessem conta não apenas das sociedades tradicionais, mas também das sociedades complexas. Para esta última surge então o conceito de liminoíde, contrapondo-se ao de liminariedade; e o de performance para fazer frente ao conceito de drama social (Turner, 1982). As performances culturais, dentro do modelo deste autor, podem ser de dois tipos: a performance estética-teatral, como aquelas referentes mais ao campo do entretenimento; e as performances sociais, que são aquelas que se referem a rituais religiosos nos quais as possibilidades de insurreições estão mais fortemente imbricadas, dito de outra maneira, poder-se-ia fazer uma relação em que as performances sociais

estão para as sociedades complexas assim como rituais dos dramas sociais estão para as sociedades tradicionais.

As práticas performáticas do MST não se encaixariam em nenhum desses nichos, e mesmo em um contínuo, seguindo o modelo proposto por Schechner (2000), dificilmente daria conta de classificá-las dada sua complexidade. Tanto no Teatro Fórum, quanto em apresentações de teatro épico e outras poéticas teatrais transitam e subvertem estas classificações esquemáticas, uma vez que no momento em que ritualizam seu cotidiano de luta estão ao mesmo tempo buscando entretenimento. O Teatro Fórum¹¹ é ao mesmo tempo entretenimento e metateatro dos dramas sociais, na medida em que “constituem um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que sugerem criatividade e propiciam uma experiência singular” (SILVA [b], 2005: 43). Ainda, MST subverte o vocabulário introduzido por Schechner que produz distinção entre eficácia versus entretenimento, uma vez que sua prática mostra que é também no entretenimento (o que não almeja alterar o *status quo*) que a eficácia (capacidade de solucionar conflitos, provocar mudanças estruturais e reposicionamento de papéis) se realiza.

Na intenção de reformular estas distinções propostas por Turner, Schechner trouxe à antropologia as categorias de *transportation* e *transformation*. O primeiro referente a qualquer evento performático, com o sentimento ligado tanto à eficácia quanto ao entretenimento, como aquilo que produz o sentimento de transporte de condições de subjetividade, de experiências, de tornar-se próximo a realidades que não é propriamente a sua, sem deixar de ser a si mesmo. Já o segundo intenciona transformações *efetivas* de papéis sociais, numa busca de consciência crítica em relação ao mundo. É claro que o autor aqui também admite um contínuo de passagem entre estes tipos ideais, nos quais raramente algum evento se alojaria no marco zero de um dos pólos.

¹¹ Teatro Fórum é uma das etapas da poética do Teatro do Oprimido, sendo aquela em que o tema da peça é levado ao debate com o público por meio de intervenções deste na representação em cena.

A autocontaminação destas duas esferas dentro da performance do Teatro Fórum e o transporte proporcionado pela entrada do espectador no lugar da personagem oprimida nas cenas dá lugar também a transformações no plano da vida vivida. O *transportation* é também *transformation*. O delineamento de fronteiras teóricas que isolam esferas de atuação tanto no plano do real como também no do imaginado torna-se cada vez mais borrado e o esforço de alojá-las em determinado nicho classificatório, ou mesmo num contínuo, aproxima-se, dentro da realidade de movimentos sociais, a um exercício de recreações matemáticas uma vez que as categorias se hibridizam e a sua separação torna-se ainda mais arbitrária.

É no interior das práticas dos movimentos sociais que essas dicotomias enrijecidas perdem sua utilidade, seu sentido. As técnicas não são mais entendidas em sua forma pura, em seus tipos ideais, mas seu uso é feito na medida em que se torna necessário. É na utilidade prática das técnicas que o teatro atinge sua função social de transformação.

Assim também se transforma a platéia. Não é mais possível posicioná-la somente no local da categoria de público integral - como aqueles de pequenas comunidades que têm envolvimento imediato na experiência do acontecimento representado -, tampouco na categoria de público acidental - como aquele que visa em grande parte o entretenimento, tão presente nos palcos ocidentais (SILVA [b], 2005). Esse intercâmbio de posicionamentos se materializa no significativo do espectador, que desliza sobre esses lugares sem apegar-se a nenhum deles.

Capitão – Atenção! Muita atenção! Senhoras e senhores! Respeitável público! O CTO-MST tem o prazer de apresentar “A peleja de boi bumbá ...

(...)

Capitão – Só resta um! Esse é de muita riqueza você não carrega com certeza! É o boi do Amazonas, Cobra Norato, boto cor de rosa e pedra preciosa. Esse tu não tosa. E o boi do Amazonas como é que é?!

Mr. Alca – Amazonia é o meu filé! Pulmão do mundo! Vô protege a fauna e a flora da região e fabricá remédio pra auto-sustentação.

Capitão – Já levaram tudo! Esse boi é a salvação. Esse boi é viril, como é que fica meu povo, pra onde vai o boi do Brasil?!

Mr. Alca – Vai pra puta que pariu!!!

Este trecho foi retirado da peça *A peleja de boi bumba contra a águia imperiá*¹², feita em conjunto por militantes do MST e do MPA – Movimento dos Pequenos Agricultores. O contato com a técnica do Teatro do Oprimido através da aliança com o CTO-Rio viabilizou a inserção da sistematicidade do uso da linguagem teatral dentro do Movimento de Trabalhadores/as rurais Sem-Terra, culminando com a criação da Brigada de Teatro Patativa do Assaré em 2001, quando houve a aliança entre o MST e o CTO-Rio – este sob a coordenação de Augusto Boal.¹³

A entrada do dramaturgo Augusto Boal como colaborador do MST vem em decorrência do seu legado de luta na esfera artística e política no Brasil desde meados dos anos 1950, quando ajudava a compor o grupo de teatro Arena, que teve sua vida abreviada pelo golpe militar de 1964. O exílio político não o impediu de prosseguir em sua luta e pesquisa teatral rumo a uma forma teatral que incorporasse o ponto de vista das classes subalternas.

Há uma nítida percepção por parte da Frente de Teatro do Coletivo Nacional de Cultura do MST de que esta aliança entre eles/elas e o CTO-Rio dá continuidade ao processo interrompido pelo golpe militar de 1964 na formulação de uma linguagem teatral que dê conta de narrar a história desde o ponto de vista que não o da classe dominante.

Da mesma forma como o MST é herdeiro das experiências de luta pela terra, que passam por Palmares e pelas Ligas Camponesas, no âmbito da cultura

¹² A peça, que foi produzida na terceira e quarta etapa do curso de capacitação na técnica do Teatro do Oprimido para apresentação no II Fórum Social Mundial, pode ser encontrada na íntegra no primeiro Caderno das Artes do MST.

¹³ Esta aliança foi de extrema importância, pois abriu ao MST a possibilidade de sistematização de suas ações no âmbito cultural, proporcionando uma organização do setor de cultura, anteriormente disperso dentro do Setor de Educação do movimento. Foi através dessa experiência que o MST deu sua guinada rumo à entrada fortalecida do papel da cultura e das artes na luta pela reforma agrária e contra outras opressões (MST [a], 2005: 9).

podemos dizer que a parceria entre o MST e o CTO é herdeira do vínculo entre o grupo de teatro Arena e as Ligas Camponesas. (VILLAS BÓAS, 2006: 3)

E, ainda, como sublinha Iná Camargo Costa, uma das principais parceiras do MST na pesquisa teatral, é “por tudo isso que tem um sentido profundo o CTO ter ajudado o MST a escrever o primeiro capítulo da sua luta na frente teatral” (COSTA, 2005: 28). É no legado da história de lutas e experimentações políticas no meio teatral brasileiro que o MST dá continuidade ao seu projeto estético de agitação artística como meio de obter voz.

É importante também observarmos, a exemplo dos trechos retirados da *Peleja do boi-bumbá contra a águia imperiá* e da peça que abre esta cena, a negociação do acesso à voz acontece aqui através do diálogo. Nas palavras de Rafael Villas Boas, este recurso é necessário “para fazer valer a proposta de que o teatro pode ser um ensaio para a revolução, a cena deve ter uma estrutura equivalente à situação real, à realidade, do modo como aprendemos a concebê-la” (2003: 27). A necessidade de intervenção por parte dos espectadores no lugar do personagem oprimido recupera a forma dialógica como mediadora destas situações. É o diálogo que permite, portanto, a entrada de novos atores em cena.

[congela!]

Pausa necessária para compreendermos a cena]

A forma que se apega ao diálogo como fator estruturador, em larga medida, é a forma dramática. O drama, como já assistimos no ato anterior, coloca-se historicamente na posição de redentor formal da estética que possibilita a representação histórica da burguesia. Ela traz sérias limitações na busca por outros sentidos de representação e subjetivação. O fechamento dramático em seu tipo ideal focaliza o indivíduo autônomo, localizando-o num enredo de conflito em tempo real que se comunica essencialmente por meio do diálogo (COSTA, 1998: 54-68). Isto impossibilita, por exemplo, a representação do protagonismo de um contingente de pessoas que luta por melhores condições para o exercício de sua humanidade. Em outras palavras, tudo que for sobre

trabalhadoras/es, multidão, greve, guerra, revolução está fora do alcance do drama (*op Cit*, 1998: 63).

A saída encontrada pelo Teatro do Oprimido, a fim de burlar o estratagema do drama que elimina a voz coletiva do enredo de suas peças, aparece personificada na figura do curinga. É uma espécie de local-síntese que tenta resumir a crítica coletiva sem alterar estruturalmente sua forma ainda dramática. A promessa é a de que tudo aquilo que estiver fora do alcance do drama estará ao alcance do curinga: ele incitará a discussão, a reflexão e alertará para evidências que não sejam percebidas pelos *espectadores*. O acesso à voz ainda não é autônomo, pois passa pelo filtro da curingagem.

Para marcar um ponto de vista diferenciado, surge a necessidade de produzir outra gramática que interprete outros conteúdos. O Teatro Épico entra no movimento com essa tarefa, embora não seja ele sozinho o redentor formal das capacidades de subjetivação desta luta. Assim como sublinha a militante do MST Lidiane Aparecida da Silva, “o teatro épico surge como possibilidade quando surge uma classe cujos problemas não se resolvem pelo diálogo. O problema da terra não se resolve com duas pessoas conversando” (SILVA [a], 2005: 39).

A impossibilidade formal do drama *stricto senso* de contemplar as esferas de subjetivação coletivas limita o Teatro do Oprimido, mas não o impede de, a seu modo, ajudar no ensaio à revolução. Ainda que sua estrutura seja dramática, há outros tantos recursos de que o Teatro do Oprimido lança mão para viabilizar uma subjetivação contestatória.

O uso de formas puras, mais uma vez, tal qual aprendemos nos manuais de formas teatrais pelo mundo, não encontra lugar possível no interior de um teatro de luta. Foi assim com o teatro épico de Brecht que atravessou sua reformulação até o teatro dialético, incorporando soluções dramáticas à sua forma, foi assim com o Teatro do Oprimido, e é assim na experiência teatral do MST.

Exemplo disso é a própria peça em destaque da Frente de Teatro do Coletivo Nacional de Cultura do MST¹⁴. *A peleja do boi bumba, contra a águia imperiá* foi uma peça formulada nas oficinas de Teatro do Oprimido em parceria com o CTO-Rio, publicada internamente dentro do movimento em uma coletânea de peças de Teatro Fórum, apresenta tipicamente a formatação de uma peça de *agit-prop*.¹⁵

Embora por muito tempo classificada como uma peça de Teatro Fórum pelo próprio movimento, em suas apresentações nunca foi possível realizar intervenções do público como prescreve a técnica. Somente tempos depois é que foi percebido que, apesar de ter sido construída em meio a oficinas de Teatro do Oprimido, essa peça tratava-se senão da primeira peça de Agitação e Propaganda da Frente de Teatro do MST.

Seguindo este raciocínio é possível compreendermos que a forma chega quando há uma demanda social concreta por ela. A pesquisa dessas técnicas empreendidas pelo movimento não é para que fiquem reféns da forma, mas, ao contrário, abra caminhos para que se possa falar. O uso, reelaboração e criação da técnica do Teatro do Oprimido servem ao MST na medida em que o auxiliam na sistematização e organicidade do teatro dentro do movimento. Entretanto, não dá conta, ela sozinha, da complexidade de fatores na luta por uma liberdade radical e, possivelmente, nenhuma outra também dará.

A relevância que o teatro representa hoje como frente de luta no MST deve muito à experiência com as técnicas do Teatro do Oprimido, seu método estruturado e seu poder de multiplicação. No ano de 2005 estimava-se que cerca de 50.000 militantes do MST já tinham passado por algum contato com a linguagem teatral, dentre as posições de oficinandos, público, intervencionistas, atores, multiplicadores, etc. É um contingente imenso de pessoas que passam a

¹⁴ A designação para o coletivo do MST que lida com a questão teatral é diversa. Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré foi o primeiro nome que recebeu, mas posteriormente pela sua divisão em frentes de atuação, passou-se a adotar mais frequentemente o uso de Frente de Teatro no Coletivo de Cultura.

¹⁵ Agit-prop é uma sigla que abrevia o nome de Agitação e Propaganda. Mais informações sobre este conjunto de técnicas virão no decorrer dos atos. Por enquanto é necessária a compreensão de que se trata de um modelo desenvolvido na experiência socialista na antiga união soviética que reunia técnicas que tratavam de representar as intenções revolucionárias que tinham como metas o angariamento de quadros na adesão do movimento.

descobrir que o teatro não é arte exclusiva de uma classe, e que, mais do que apenas para fruição, ela pode servir como um poderoso meio de comunicação disponível a sua luta.

Ainda que vários documentos do MST frisem que a linguagem teatral no movimento não se inicia com a criação do coletivo de cultura em 2001, mas que, pelo contrário, é parte constituinte das práticas do movimento (tão comumente exemplificado pelas místicas), é notável a amplitude que essa linguagem ganhou no movimento após a experiência do CTO com a Brigada de Teatro Patativa do Assaré do MST. Hoje o MST conta com cerca de 30 grupos teatrais distribuídos por diversas regiões do país, que trabalham ou não com as técnicas do Teatro do Oprimido, mas que, de alguma forma, devem sua existência a essa experiência inicial.

Segue abaixo um quadro com os grupos teatrais e seus respectivos estados.

Grupos de Teatro do MST

Estado	Número	Nomes
Rio Grande do Sul	3	Peça pro povo, Alto Astral, Vida e Arte
Santa Catarina	1	Tampa de Panela
Paraná	1	Gralha Azul, Mapuche.
São Paulo	1	Filhos da Mãe...Terra
Distrito Federal	1	Semeadores da Terra
Mato Grosso do Sul	8	Águias da Fronteira, Filh@s da Cultura, Raízes Camponesas, Lamarca da Cultura, Mensageiros da Cultura, Frutos da Terra, Filhos de Che e Utopia
Goiás	1	Revolucena
Rondônia	1	Arte Camponesa
Pará	1	Ferramenta
Maranhão	1	Rompendo Cercas
Sergipe	8	---

Ceará	1	---
Pernambuco	1	GERTE

Este contingente de militantes e de grupos teatrais que o MST, tido como o maior movimento social contemporâneo da América Latina, tem a capacidade de organizar ganha uma força diferenciada no momento em que é adotada como diretriz cultural a necessidade de repasse de suas técnicas em particular, e do conhecimento em geral. A ênfase do ato de socialização dessa linguagem habilita o MST à posição histórica de dar continuidade à luta pela possibilidade de falar.

A democratização dos meios de produção cultural assume papel preponderante nesse embate, pois possibilita a organização de outras percepções de mundo no mesmo momento em que passa a construir seus pontos de vista (SILVA [a], 2005: 08), tanto para si quanto para a sociedade nacional.

As multiplicações de versões de pontos de vista pelas apropriações dos meios de produção para tatear uma subjetivação autônoma é o principal legado que o Teatro do Oprimido dá como contribuição ao MST, já que compartilha em sua forma as intenções de democratização radical de meios de produção de conhecimento e as ferramentas para chegar a ele.

E como é de praxe em qualquer peça de Teatro Fórum, finalizo esta cena aplaudindo o público. Pois assim como no Teatro do Oprimido tod@s somos atores, não somente os atores, e aqui fica uma rápida homenagem a quem lê pelo compartilhamento e possíveis discordâncias de idéias, mesmo que silenciosamente, através do veículo frio do papel.

Intervalo:

[Importantíssima pausa necessária para compreensão do ato]

“Todo cidadão de um país colonizado é um exilado no seu país, pois as formas predominantes de cultura foram impostas ou importadas. A nossa vida é uma luta contra essas formas meio assimiladas”.

*Enrique Buenaventura
Teatro Experimental de Cali*

Ainda que essas descobertas tenham acontecido num período relativamente recente, é importante mais uma vez ressaltar que as práticas teatrais no MST não tiveram seu ato fundador juntamente com o nascimento do Coletivo de Cultura ou da Frente de Teatro. O MST (re)conhece o teatro cotidianamente, orgulhando-se disso. E quando há oportunidade, há registro dessas práticas já intrínsecas ao movimento.

Desde o início do MST, já nas primeiras ocupações de terras, os Sem Terra vem criando diversos símbolos de representação e de fortalecimento na luta, como a bandeira, o hino do MST, canções... Eles são signos da unidade em torno dos ideais humanos. (MST[a], 2005)

Sempre se fez arte no MST, movimento que surgiu da necessidade de acesso à terra para quem nela quer trabalhar. (...) A arte de romper cercas e ocupar o latifúndio esteve e está presente no MST, todo o processo de luta é marcado por conflitos anteriores à retomada da luta pela terra. (SILVA [a], 2005: 20)

O MST nasceu da arte. A arte de ousar romper as cercas do latifúndio e transformar um espaço, antes da morte, numa grandiosa obra de arte da vida. Sempre nos acompanharam a música, a poesia, o teatro, a dança e as artes plásticas, desde as primeiras ocupações ou, antes disso, com nossos antecessores, lutadores e lutadoras do Brasil. (MST[c], 2005: 8)

A preocupação do registro sistemático de suas práticas teatrais desde sua gênese enquanto movimento sinaliza para uma conscientização de que a arte não começa nos palcos dos grandes espetáculos mas que, ao contrário, ela está inscrita no cotidiano de sua luta.

A (re)produção coletiva da arte, assim como a preocupação com a criação fundamentada na diversidade que compõe o MST, é a chave mestra para compreender qual a função das artes dentro do Movimento Sem Terra.

(...) no decorrer de sua história [do MST] vão surgindo inúmeras necessidades, e dentre estas, a necessidade da produção de uma cultura própria, da valorização das culturas já quase esquecidas ou deixadas para trás, de pessoas de diferentes regiões—os nordestinos, os sulistas, os nortistas—, que formam o povo brasileiro, para transcrever uma nova cultura, construída por todos seus participantes, foi o que orientou a criação de um coletivo que pudesse ser o sistematizador dessas novas idéias, levando o objetivo no nome, o Coletivo de Cultura. (SILVA [c], 2004: 11)

Mais do que qualquer outra intenção, o que fica claro para o MST é que a arte tem uma função e esta função é dada pelos agentes que a compõe. O MST, na medida em que traz para o debate os processos artísticos, traz também para suas/seus militantes a possibilidade da dor de “enxergar com olhos críticos o papel que a arte exerce neste sistema em que estamos inseridos” (*op. Cit*, 2005: 34).

O processo de compreensão e uso da linguagem artística traz nova consciência, às/aos militantes, não somente da forma com que a arte é feita, mas também do contexto em que é produzida. A tomada de conhecimento de outras experiências e de seu papel na luta pela conquista de maneiras autônomas de se subjetivarem perante o mundo é que impulsiona o movimento a criar, em 1998, o Coletivo de Cultura e, mais tarde, a Frente de Teatro (em 2001).

O Coletivo de Cultura trabalha com seis frentes: música; cinema e vídeo; artes plásticas; literatura e poesia, causos e cordel; preservação da identidade cultural e, finalmente, a de teatro, que vem nos interessar neste ato.¹⁶ Os objetivos primeiros da Frente de Teatro (nela está incluída a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré) são:

- contribuir para o processo de formação da militância, por meio da sensibilização para as relações entre estética e política;
- ampliar a rede de multiplicadores por meio de oficinas, e formar grupos nos acampamentos e assentamentos, com o objetivo de prover a comunidade de seus próprios meios de diversão, conciliada com o elemento de educação e debate político;
- trabalhar em conjunto com outros setores no desenvolvimento de metodologias de formação;
- trabalhar como linguagem estratégica para a potencialização do contato entre o campo e a cidade, por meio de trabalho de base em periferia urbana, debates em escolas e universidades e apresentações em locais públicos das cidades (MST[c], 2005).

Esses objetivos ilustram sinteticamente a tônica da compreensão do papel do teatro dentro do movimento. Quando prescreve que suas diretrizes fundamentais são o respeito por suas formas particulares de expressão fundamentadas na composição interétnica, interracial, intergênero do movimento; o processo de formação de militância tanto para seu fórum interno, como também para a prática de sensibilização da sociedade nacional; e, especialmente, para a necessidade de democratização dentro da diversidade do movimento dos meios de produção teatral, o MST informa a sociedade a que veio seu Coletivo de Cultura.

Quando o MST afirma que “todos somos atores” (MST, 2005[a], 17) também está dizendo “todos somos autores”, e com isso dá sinais de sua idéia sobre arte em geral e sobre o teatro em particular. O fato de diluir a aura artística no teatro da vida cotidiana o leva a compreender que também o manejo da composição deste teatro deve estar a serviço de todas as pessoas.

¹⁶ Na prática, a frente de audiovisual pertence mais à comunicação do que à cultura, embora exista uma aproximação progressiva dos dois setores para trabalharem juntos nessa área. A frente de preservação existe no nome e enquanto preocupação, mas ainda não foi possível colocá-la para funcionar efetivamente.

O teatro, com o passar do tempo e as investidas em pesquisas na sua linguagem e na de outras artes, vai consolidando espaços significativos na luta do movimento. A refuncionalização da arte aos propósitos do campesinato dá outra cara ao processo artístico na medida em que deixa de ser apenas objeto de fruição estética para assumir um posto de comunicação de argumentos políticos.

Arte como o teatro, que para o MST é mais um dos instrumentos que podem e devem ser utilizados na organização da classe trabalhadora, (...) sabendo que sozinho ele não é capaz de produzir efeito algum, e assim como qualquer que seja o tipo de instrumento (...) se não tiver algo que dê suporte para os mesmos, como nesse caso a luta desenvolvida por cada trabalhador e trabalhadora, não existe nada que lhes garanta essa contribuição. (SILVA [c], 2004: 11)

O papel que as artes ganham no MST está estreitamente vinculado com a função social que elas ocupam. Na medida em que as artes despertam para uma possibilidade de seu uso não somente como intervalo de discussões, mas também como veículo para discutir a si mesmas, as artes vão assumindo um papel importantíssimo dentro do movimento. As pesquisas em linguagem estética vão se tornando uma necessidade e a criação do Coletivo de Cultura sinaliza para a inserção dessa ferramenta como parte integrante das frentes de luta do movimento.

A estabilização do setor de cultura e sua divisão em frentes de luta posicionam o teatro num ambiente de discussão e revisão crítica de suas formas. O aprendizado das formas teatrais usadas pelo movimento vão se remodelando a partir de seu uso. Como já foi encenado em cenas anteriores, não há espaço para absorção de formas puras em um movimento de luta como o MST.

A idéia que permeia esta peça é a de reunir esforços na percepção de como a prática de um movimento social interfere na forma teatral, no sentido de desenvolver linguagens que dêem conta de narrar suas histórias a partir de

seus pontos de vista. Em uma perspectiva de que o rumo histórico é de mudanças na correlação de forças no plano político, mudanças que implicam em alterações no plano estético, e levando em conta o pressuposto de Adorno de que “forma é conteúdo social sedimentado”, o MST norteia suas reflexões acerca do fazer teatral.¹⁷

A importação de formas teatrais fermentadas na realidade europeia de modo puro não cabe em um movimento social como MST, fundado a partir das questões, vivências e problemas de um país que sequer realizou a Reforma Agrária. A tarefa da apropriação dessas formas teatrais na realidade de país subalternizado por diferentes tipos de imperialismos acompanha a necessidade de descolonizar nosso imaginário acerca deste uso.

Experiências conhecidas do uso adaptado de formas teatrais à realidade brasileira aparecem quando movimentos sociais populares apropriam-se destas técnicas no sentido de promover revoluções sociais e não somente recheios estéticos, como no caso do Movimento de Cultura Popular (MCP) fundado em Recife no governo de Miguel Arraes, sob orientações filosóficas das idéias de Paulo Freire, e dos Centros Populares de Cultura (CPC) de São Paulo sob auspícios da UNE. Ambos tiveram existência na primeira metade da década de 1960, com suas vidas abreviadas pelo golpe militar de 1964.

Apesar da curta existência, esses movimentos contribuíram na tarefa de pensar um teatro que atendesse às demandas formais de um país ainda em colonização como o Brasil. Eles deixaram seu legado de lutas, mas não é possível, entretanto, afirmar que o uso político dos procedimentos épicos surgiu no Brasil junto a estes movimentos. Há registros do uso de procedimentos épicos, embora de modo tímido, em pelo menos mais um movimento social: o movimento negro.

¹⁷ Agradeço a Rafael Villas Bôas pelos comentários ao texto quando este ainda não passava de um esboço de idéias. Foi através de nossas conversas que compreendi a função que a arte desempenha no movimento e das mudanças que elas sofriam no decorrer do processo histórico.

No auge do mito da democracia racial que se instaura no seio da sociedade carioca da década de 1940 surge a primeira experiência sistematizada de teatro negro no Brasil – o Teatro Experimental do Negro (TEN)¹⁸.

Ao se dar conta da sub-representação ou mesmo foraclusão da experiência negra no cenário dramático brasileiro, Abdias do Nascimento, idealizador e mentor do TEN, após assistir em 1941, no Peru, a uma encenação da peça *O Imperador Jones*, do americano Eugene O'Neill, que tratava da temática negra com atores brancos brochados de negros, decide fundar no Brasil um grupo que desse conta de expressar essa experiência invisibilizada no cenário nacional (NASCIMENTO, 1988). A decisão percebia o teatro como um palco político de propaganda necessária à situação das pessoas negras no Brasil, como também partia da necessidade urgente de criação de um espaço onde a identidade negra fosse subjetivada positivamente a esta população.

Mesmo diante de seu caráter de vanguarda, considerando a época em que foi idealizado, o TEN teve sua vida relativamente breve prejudicada tanto pelas dificuldades de apoio financeiro, problemas internos e também pelo golpe militar de 1964, que causou o auto-exílio de Abdias do Nascimento.

O uso da linguagem teatral como ferramenta educativa para a população negra levou esse coletivo de atores e atrizes a pesquisar formas que ilustrassem a complicada composição do racismo à brasileira. Foi preciso encontrar uma técnica capaz de discutir os melindres do racismo brasileiro, de modo a mostrar que ao proferirmos a frase “não há racismo no Brasil” estamos dizendo, ao mesmo tempo, que “há racismo no Brasil”. Foi na particularidade do racismo brasileiro que o teatro dialético brechtiniano, com seu recurso de estranhamento, ganhou espaço de forma crítica no Brasil. Quando Brecht escreve em 1940 que “naquilo que ele faz deve estar compreendido o que ele

¹⁸ É importante compreender que sempre houve teatro negro no país, desde quando as/os primeiras/os negras/os escravizadas/os pisaram os pés no novo continente. A experiência da diáspora africana foi dramatizada de diversas formas desde festas, danças e rituais a outras formas performáticas. Teatralizações mais formais também aconteceram, mas nenhuma com o destaque e caráter sistêmico e pioneiro que imprimiu o Teatro Experimental do Negro no Brasil.

não faz” (BRECHT, 1967: 162), o TEN lê que “naquilo que ele diz que não é racismo deve estar compreendido que há racismo”:

(...) nenhuma outra situação jamais precisaria tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt Brecht (...) Do contrário não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livra-las dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguisse, da má fé, da obscuridade, da boa-fé, dos estereótipos vários. Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irredutível (NASCIMENTO, 1997: 73).

É interessante observarmos que, junto ao contato com as técnicas em teatro épico apropriadas pelo TEN, a pesquisa de formas teatrais capazes de narrar as experiências da população negra no país trouxe à tona a experiência da diáspora, sempre atrelada ao signo da resistência e dos mecanismos que a população negra desenvolveu para preservar sua identidade.

Um desses usos paradigmáticos de resistência estruturada é o artifício do *double-voiced* (MARTINS, 1995), ou dupla fala, que consiste numa formulação semântica de duplo sentido, que dialoga fortemente com a experiência da diáspora do continente africano ao chegar ao novo mundo. É uma espécie de teatralidade implícita, um uso performático do discurso falado e do gestual, através da gíngua.

A experiência da escravidão demandou a criação de uma técnica de sobrevivência que deve ser apreciada, se se quer compreender o desenvolvimento do teatro afro-americano. Essa técnica de sobrevivência é de duplo sentido. As coisas nunca eram o que pareciam ser, quando vistas e ouvidas pelos brancos (MOLLET *apud* MARTINS, 1995: 54).

Esta manifestação está, pois, sintetizada na figura de Exu, que é o orixá da encruzilhada, que tem o caráter de ambivalência e é o mediador entre a África e o Ocidente. Ele pode metamorfosear-se, sem, contudo, perder sua originalidade. Este é um elemento, segundo Martins, essencial na arte de

teatralizar da/o negro/a. Nesse ínterim situam-se mecanismos tais quais a ironia, paródia, metáfora etc., de que a população negra lança mão para reorganizar as posições de domínio do sistema escravista e que são artifícios de que as/os dominados/as lançam mão para se auto-preservarem.

A saída de utilização do teatro épico, no uso da técnica do estranhamento, para expressar essas formas de resistência cotidianas é interessante por traduzir de maneira crítica que sempre houve resistências e que é justamente aí que se pode traçar um caminho de redescoberta da contribuição da África para as civilizações, no mundo da diáspora.

Esse uso conjugado de técnicas surgidas na realidade engajada europeia juntamente com a pesquisa de formas teatrais que representem as particularidades históricas de países colonizados interessa ao MST. É por isso que o artigo *Teatro e Cultura*, do colombiano Enrique Buenaventura, idealizador do Teatro Experimental de Cali (TEC), está no prelo de uma futura publicação do Caderno das Artes do MST. É uma sinalização do movimento em direção a dar prosseguimento às providências de “dar suporte ao trabalho de multiplicação da militância que aborda as temáticas da cultura, e, subsidiar o processo de formação teórica de nossos militantes” (MST, 2006),

Fundado em 1955, portanto anteriormente às experiências do MCP e CPC – tendo em mente a realidade da brasileira como co-extensiva da latino-americana –, o TEC, financiado pelo Estado, teve como um de seus objetivos pensar formas de subjetivações por meio da linguagem teatral que dessem conta da realidade de seu país em particular, e da América Latina em geral. A preocupação em forjar um teatro que rompesse com a absorção colonizante da arte europeia era um dos eixos centrais de suas investigações. Assim como no TEN, O Teatro Experimental de Cali lançou mão de procedimentos do teatro épico na tarefa de buscar procedimentos estéticos que absorvesse as demandas de representação das composições mestiças de sua população.

Apesar de não ser um movimento de grande alcance nacional e internacional e de expressivo contingente de militantes, como o MST, no que se

refere às preocupações artísticas eles dialogam fortemente. A necessidade de domínio e repasse dos meios de produção estética, a forja de procedimentos que incorporem a realidade latino-americana, o contra-ponto artístico ao imperialismo, a linguagem dialética ao tratar de seus temas nacionais, a busca por procedimentos épicos e de agitação como saídas de representação, o contato e o recrutamento de seu público, entre outros, são intersecções que interessam ao MST.

A elevação da linguagem artística de luta não como uma missão civilizatória que aponta caminhos, mas como uma técnica a mais na investigação de sua realidade colonizada alicerçada na prática de movimentos sociais é o que comunica a experiência desses dois movimentos. A desestabilização provocada pelo desconforto e pela dor da descoberta de se enxergar cindido, fragmentado pela experiência de enxergar dentro de si o seu algoz, é uma das maiores contribuições que este teatro pode emprestar ao MST. É na prática do estranhamento de si, de nosso cotidiano, que reside o maior potencial de transformação. O reconhecimento de si no local da subalternidade pode recrutar militantes, se não no sentido exato do termo para as ocupações de terras no caso do MST, ao menos na forma de percepções compartilhadas de que todos/as somos agentes e vítimas dessa guerra de representações.

A nossa tarefa é começar já a fazer, no teatro, esta montagem, esta síntese orgânica entre o que chamei de duas culturas, sínteses que um dia se conseguirá sem os traumas da exploração e do colonialismo. E há de se começar a fazer esta síntese mostrando porque não se pode faze-la.

(...)

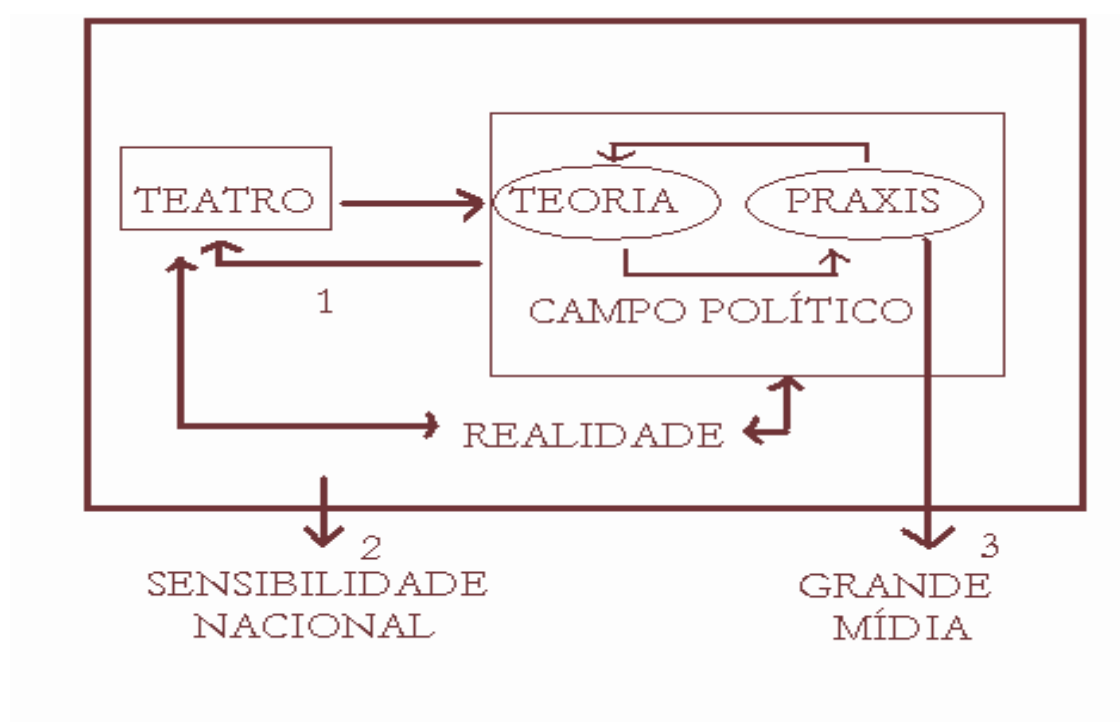
O que nossos povos necessitam, ao fazer a revolução, é poder utilizar livremente as conquistas da ciência e da arte dos colonizadores para (...) exatamente como o Vietnã utiliza armas modernas, engenheiros, médicos, indústria pesada, aviões para defender seu direito de viver de acordo com sua tradição cultural (BUENAVENTURA, 2006).

Enquanto se “arma” de linguagens diferenciadas na representação de seu cotidiano de luta, de sua performance vivida de militância, emprestando ao público sua maneira de compreender e de se relacionar com o mundo, o MST sensibiliza a sociedade para sua luta ao mesmo passo em que se auto-sensibiliza nela.

Ao pesquisar linguagens e práticas teatrais e se apresentar para o público externo, ele está ao mesmo tempo recrutando novos quadros ao movimento e também recrutando novas imagens de si mesmo frente ao bombardeio cotidiano de informações midiáticas que o caracteriza.

A mútua influência que o teatro exerce no MST e vice-versa, situando-os no contexto da sociedade nacional, nos colocam diante de um quadro complexo de diálogos de que o MST lança mão na tarefa de criar representações de si.

De modo esquemático, poderíamos entender estas redes de comunicação da seguinte maneira¹⁹:



As inter-relações indispensáveis à compreensão do quadro acima passam pela ancoragem das atitudes de um movimento social na realidade em que

¹⁹ Agradeço a Luis Ferreira Makl pelas idéias e sugestões presentes neste quadro.

opera. Ao mesmo tempo em que a práxis do movimento se alimenta de sua teoria o contrário também é verdadeiro. O conjunto que alia a prática na ação do MST em ocupar terras, na realização de manifestações, juntamente com a teoria que a fundamenta, eu nomeei como campo político. A prática teatral está a serviço tanto desse campo interno ao movimento quanto da realidade (o sistema social) que a abriga; em outras palavras, as apresentações e pesquisas teatrais inseridas dentro dos interesses de militantes Sem-Terra incidem sobre o campo político interno ao MST (1)²⁰ e são também direcionadas para o alcance da sensibilização na sociedade nacional (2).

A eficácia da linguagem teatral em atingir as dimensões internas e externas ao movimento é uma de suas peculiaridades que dão força ao movimento na medida em tentam recuperar sua legitimidade frente à população nacional, rasurada pela grande mídia que somente se alimenta de uma leitura unidirecionada da prática social do MST (3). Ao mesmo passo em que desestabiliza a *doxa* de suas representações na mídia hegemônica, a linguagem teatral também tem o poder de modificar o discurso político-teórico dentro do movimento a partir do momento em que as/os militantes do MST se vêem representados/as em seus problemas e questões de um ponto de vista diferenciado daquele que costumam presenciar.

Essa dupla ferramenta de comunicação abre à linguagem teatral um campo fértil na tarefa de formação e transformação em sua realidade. Através do teatro (e também de outros meios de comunicação) as/os militantes do MST tentam devolver o olhar à grande mídia. As práticas teatrais do MST ainda são de caráter contra-hegemônico. Elas não fazem, ou não pretendem fazer, frente aos meios hegemônicos de comunicação. A atuação se dá de maneira pulverizada, em escala menor, nas periferias urbanas, nas ruas, em intervenções que procuram as brechas do sistema para que possam imprimir sua versão sobre os fatos.

Há depoimentos por parte de militantes da Frente de Teatro do MST que relatam que, após as apresentações teatrais nos centros urbanos, a imagem do

²⁰ Maiores informações sobre este campo virão no decorrer do próximo ato.

MST frente à sociedade nacional se modifica na medida em que sensibilizam suas estruturas de sentimento. É transmitindo seu ponto de vista da conjuntura política através de uma linguagem acessível ao público que o interessa, e assim o MST dá prosseguimento à sua luta no palco das ruas. O depoimento do militante Garganta do MST/MS ilustra bem esta questão quando nos informa que:

Em nosso estado houve uma mudança muito importante, somos convidados para fazer apresentações nas Universidades estaduais e federais, nas escolas municipais e do estado, em uma única cidade do estado com 180 mil habitantes (Dourados). Após assistir uma apresentação nossa, 32 escolas pediram o retorno da peça. Hoje somos mais de 300 pessoas discutindo cultura e às vezes não conseguimos atender todas as demandas e o MST é querido no estado, temos muitos amigos e grupos de apoio, por que entenderam que nosso teatro político está preocupado com a soberania nacional. (SILVA [a], 2005: 43).

Por servir como propaganda para fora, o teatro também ajuda a alterar a percepção de quem já está dentro do movimento. Em entrevista concedida ao site do MST, Rafael Villas Bôas, militante da Frente de Teatro, dá sinais da eficácia da linguagem nestas duas esferas de atuação do teatro. Somente o ato de deparar-se com a representação de uma peça de teatro narrando suas histórias já causa espanto a quem está habituado a enxergar-se através das lentes da grande mídia: “nunca antes as pessoas tinham visto suas histórias, suas demandas, seu pontos de vista representados de forma tão intensa, clara ou política”. A pedagogia do espanto, que é parte integrante do arsenal épico, também aqui pode trazer alguma transformação na medida em que ao estranharmos a nós mesmas/os possamos passar a nos (re)conhecer criticamente.

No momento que há a passagem da esfera interna à externa do movimento, a linguagem teatral proporciona a parcelas da população, ao despertar atenção e interesse em um espetáculo gratuito, o contraponto à

representação pejorativa performada pela grande mídia. Apesar de não possuir o raio de abrangência das grandes empresas de comunicação, o teatro converte sua desvantagem em algo que pode fazer o diferencial na interpelação tanto de militantes quanto de imaginários: o debate boca-a-boca, a proximidade com o público são instrumentos impossíveis à tecnologia da televisão, mas que no caso do teatro tornam-se a possibilidade de resposta contra-hegemônica ao massacre da colonização de imaginários empreitada pela TV (MST, 2006).

É através da articulação multivetorial exposta ao público pelo teatro, a partir de uma linguagem fermentada no interior do movimento, que a sensibilidade nacional pode ser atingida.

O latifúndio da mídia, assim como os latifúndios no sentido exato do termo, são um dos grandes inimigos que o MST posiciona em sua frente de luta. A radicalização da democratização dos meios de comunicação e linguagens artísticas, para o MST, é passagem necessária para o acesso mais bem distribuído a terra. Várias de suas peças concentram-se no combate a estes dois entraves em direção à Reforma Agrária. A batalha no front da cultura é parte integrante desta luta, na batalha pelo lugar de narrar sua história.

Postas as ferramentas das quais o MST lança mão na luta por uma Reforma Agrária ampla - que leva em conta não somente o acesso a terra, mas também aos meios de subjetivação autônomos que o viabilize – passemos então à sua instrumentalização. O uso social dessas técnicas se materializa nas peças apresentadas ao longo de sua saga de lutas e é nelas que o próximo ato se concentra, na tentativa de ilustrar a que veio a cena do teatro do MST.

Cena 2:

Segunda pegada: A poética do Teatro Épico Dialético

“Onde houver ser humano, nada é natural”

Zé Fernando

Teatro de Narradores.

Existe um coro de pessoas e pontos de vista que desejam ocupar o palco, mas curiosamente não há espaço para eles através da simples delegação de um curinga. O diálogo faliu como possibilidade de transformação para certos assuntos. Era necessário pensar outro palco, outro formato, que fosse capaz de narrar outra história. O velho modelo, mesmo remendado, não dava conta das novas demandas. O desafino de vozes não cabia mais no palco e o desconforto da platéia precisava ser repensado, mas não abandonado. Esse descompasso sinalizava na direção de uma forma que acolhesse esse desafino, mas de forma crítica. Acompanhando a máxima de Adorno de que a forma é matéria social sedimentada, também aqui foi percebido que o coro de vozes necessitava de seu espaço (forma) de subjetivação (matéria social).

Seguindo esta idéia foi que, em junho de 2004, o grupo *O Avesso da Máscara*²¹ propôs um encontro para discussão de uma forma conhecida, mas não ainda compreendida em sua práxis: o Teatro Épico. A nosso convite, o grupo paulista Teatro de Narradores²² ministrou uma oficina de procedimentos de Teatro Épico juntamente com sete militantes do MST do DF/Entorno e de

²¹ Conforme indicado na página 07, do prólogo desta monografia.

²² Foi de extrema importância para o MST a busca por auxílio dos que eles chamam de “amigos do movimento”: Iná Camargo Costa, Teatro de Narradores, Companhia do Latão são colaboradores de fora do movimento que contribuem na tarefa de apropriação e repasse de conhecimentos referentes ao Teatro Épico.

Mato Grosso do Sul e, ainda, de integrantes do grupo *O Averso da Máscara*. Esse momento foi uma iniciação não somente para mim enquanto integrante do grupo, mas também foi o contato inicial de certas/os militantes do MST que iniciavam um encontro profícuo com esta técnica.

Na ocasião da oficina do Teatro de Narradores tivemos a oportunidade de trabalhar com a estrutura da peça de Bertolt Brecht, *O Círculo de Giz Caucasiano*, que descambou na produção de duas novas peças com temas de racismo e publicidade. Mais do que os resultados materializados nas peças, o importante foi o que ela deixou²³: inspirado pela experiência com o grupo Teatro de Narradores, um dos militantes do MST DF/Entorno, Agostinho Reis, montou a peça *Trapulha*²⁴ juntamente com companheiros/as do então pré-assentamento Gabriela Monteiro.

O aprendizado das técnicas em Teatro Épico ajudou esse grupo de teatro a discutir, através da forma teatral, questões internas que dificilmente seriam tratadas por meios tradicionais de discussão.

Ao lançar mão da linguagem teatral no trato de questões ligadas a sua luta, o MST acena para a necessidade de buscar outras formas de contar suas histórias e resolver seus conflitos no momento em que a maneira dialógica usual dá sinais de falência ou de eficácia restrita. Assim como foi escrito pela militante Lidiane Aparecida da Silva, sinalizando que “o problema da terra não se resolve com duas pessoas conversando” (SILVA [a], 2005: 39), também uma mensagem que ficou nessa oficina do grupo Teatro de Narradores foi que o Teatro Épico ajuda no trato de “fatos que estão além da esfera de discussão dialógica. De que não se resolve uma greve pelo diálogo” (depoimento de Zé Fernando, diretor do grupo Teatro de Narradores, na ocasião da oficina). Nesse sentido, o Teatro Épico vem para trazer ao espaço cênico a discussão que não se

²³ Este encontro está registrado no Caderno das Artes do MST justo no momento em que se tenta organizar a trajetória do Movimento em sua busca por formas teatrais que dêem conta de tratar de sua história (MST[a], 2005: 16).

²⁴ Mais informações sobre *Trapulha* virá no terceiro ato desta peça.

encerra nos moldes do drama, tais quais os assuntos de dimensões econômica e política.

Assim como o Drama, o Teatro do Oprimido (por manter-se atado estruturalmente ao diálogo) não consegue também conter estas questões. Em conversas informais ouvi relatos de que em algumas peças de Teatro Fórum não havia sucessões de intervenções a partir do momento em que a alternativa encontrada por militantes para a resolução de conflitos era a ocupação do palco, assim como costumam ocupar as terras improdutivas. A reforma que visam em seus palcos acompanha o teor do projeto de Reforma Agrária que sustentam. E só é possível através dela. É a partir destas ações que o MST, com o protagonismo da classe trabalhadora (ou negra, de mulheres...), mostra a que veio e exercita sua capacidade de desenvolver em seu seio formas dialéticas tais como a do Teatro Épico.

O MST percebe-se numa posição história de possibilitar a gestão de um teatro que sirva a seus interesses de luta. Desta forma, o movimento reúne as condições necessárias ao desenvolvimento do Teatro Épico no Brasil, uma vez que ele

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 esse interesse contra todas as tendências contraditórias (BRECHT, 1967: 103).

Em março de 2004 tive a oportunidade de acompanhar o I Encontro Estadual de Cultura do MST em Sidrolândia – MS, no qual o MST juntou esforços na pesquisa e sistematização de formas teatrais que acompanhassem seus projetos de Reforma Agrária. Naquela ocasião, militantes do Mato Grosso do Sul estavam iniciando seu contato com procedimentos épicos. Foi necessário primeiro compreender a idéia que circulava entre os/as militantes presentes acerca do papel do teatro dentro do movimento e também individualmente,

para, depois de sintetizadas estas idéias, passar para a contextualização histórica das formas teatrais e o uso político delas.

Este exercício treinou as/os militantes na tarefa de classificação e ordenamento dos conceitos que tinham sobre a prática teatral, como iniciação à prática reflexiva. Alguns procedimentos foram testados, mas creio que um maior aprofundamento nessas técnicas só viria no segundo semestre do ano²⁵. Todavia, foi o pontapé inicial numa linguagem artística para muitos dos cerca de oito grupos de teatros formados naquela região. É interessante observar que estas oficinas em teatro épico só foram possíveis pela organização anterior do Coletivo de Teatro do MST/MS, que tiveram como matéria principal para elaboração de suas peças a forma de Agitação e Propaganda, “iniciado por eles em 1999, com o grupo Utopia, numa linha paralela à que a Brigada Nacional adotou com o Teatro do Oprimido” (MST [a], 2005: 13).

A reflexão sobre suas práticas levou o MST ao conhecimento de experiências teatrais em países que passaram por alguma experiência socialista. O teatro de agitação e propaganda, ou em sua forma abreviada *agit-prop*, foi sistematizado na antiga União Soviética e seus escritos deixaram o legado de um teatro que emergiu no centro de um das maiores experiências socialistas que o mundo conheceu. Questionamentos semelhantes aos do MST aparecem em alguns textos aos quais tive acesso e que devem ajudar o movimento a nortear sua pesquisa e experimentalismo teatral na tarefa de desenvolver uma linguagem que atenda a seus propósitos.

O trecho que segue abaixo traz uma revisão das práticas do teatro de agitação e propaganda no momento em que ele estava sendo desenvolvido na antiga URSS. Essa crítica no interior das práticas teatrais que a URSS formulou ajuda o MST a rever seus posicionamentos e não recorrer em erros semelhantes. A separação arbitrária de formas teatrais é um desses questionamentos, na medida em que percebem que a função da arte dentro de um movimento de

²⁵ O encontro antecedeu uma outra oficina do grupo Teatro de Narradores com mais sete grupos do MST/MS que serviu à transferência de procedimentos em teatro épico com o resultado final de seis cenas (MST, 2005[a]: 16).

luta não serve apenas para diversão, mas não deve se distanciar dela. Que mais do que decorar uma vitrine do que seja o MST para a sociedade nacional, a intenção deve ser a de trazer cada vez mais pessoas pra ajudar a compô-la. É necessário representar-se, mas também representar o adversário em sua complexidade para que a atuação nos palcos tenha efeito sobre a vida vivida.

(...) Um tipo de dualismo é aparente... Imaginamos que seria preciso trabalhar com os meios cênicos correntes – utilizando todas as possibilidades – mas isso foi a um nível político superficial, ou que seria preciso trabalhar a um nível político sério, e então o fizemos sob uma forma fixa, fria e tediosa. Enquanto estávamos de acordo em teoria que uma separação entre Agit e Prop era impossível, alegremente fizemos essa separação na prática: fizemos a propaganda sem fazer a educação ou então a educação sem propaganda; tal era o rumo em que a “forma estereotipada” (Schablone) estava engajada... É uma novidade de Berlin, pela fração mais avançada da classe operária, que deu um passo avante: “O Porta-voz vermelho” de Berlin criou seu programa sobre a URSS que, apesar das carências de acabamento, das insuficiências ao nível da construção, indica o caminho: rumo à peça dialética! (SCLIESSER, 1931: 35) Tradução de Felipe Evangelista Andrade Silva.

Este rumo que Scliesser apontava estava sendo desenvolvido por seu contemporâneo Bertolt Brecht na Alemanha em sua fase dita madura (SHWARZ, 1990: 8). Ainda que compartilhassem do mesmo ideal revolucionário e de fundamentação de técnicas em Teatro Político, eles andavam juntos, porém em linhas paralelas. Iná Camargo Costa, em uma reunião para discussão de teatro político junto à Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, alerta que “Brecht não fez peças de *Agit-prop*. Ele criticou o *Agit-prop*. As peças do Brecht não são para ensinar como fazer a revolução, mas sim para discutir o que a impede. O texto tem que ser dialético” (MST, 2004: 10).

Em sua época, Brecht enxergou que as peças de agitação e propaganda poderiam ser apropriadas por vários partidos, dentre eles o partido nazista. Dessa maneira, ele buscou desenvolver uma forma que não poderia ser

utilizada por outros que não os envolvidos no projeto de transformação honesto da realidade²⁶. Foi então que “Brecht entra com as peças didáticas, que são uma crítica literária ao *agit-prop*” (MST, 2004: 9) ou, em outras palavras, que ele decide trazer à forma teatral a dialética marxista.

Enquanto o MST acolhe as formulações do Teatro Épico, justamente por querer-se dialético, ele não abandona o teatro de agitação e propaganda, configurado como uma de suas principais frentes de luta teatrais. Ao incorporar elementos épicos conscientemente em suas peças de *agit-prop*, o MST quebra, mais uma vez, com as dicotomias formais dessas poéticas na medida em que elas se tornam inúteis em sua luta.

Ao mesmo tempo em que atua tanto para dentro quanto para fora do movimento, a peça *Posseiros e Fazendeiros*, inspirada na peça de Brecht *Horácios e Curiácios*, o MST apresenta no dia 17 de maio de 2005, na ocasião da Marcha Nacional pela Reforma Agrária, a peça de *agit-prop A luta do camponês contra o Agronegócio*, juntamente com mais duas outras peças, em uma experiência única de que se tem registro no país²⁷. Ambas iniciam-se com uma espécie de prólogo versado em coro (artifício resgatado pelo teatro épico como significante da voz coletiva, expurgada do drama), e ainda representam as oposições dos latifundiários de um lado, e dos/as trabalhadores/as rurais do outro. É uma situação de peleja passível de representações distintas, embora dialoguem bastante em sua forma. São opções de encenação de sua realidade que o movimento lança mão, sem ser refém de nenhuma delas.

²⁶ Apesar dessa intenção de Brecht, a história mostra que, ao menos os procedimentos épicos, podem ser apropriáveis. Os programas humorísticos televisivos, como *Casseta e Planeta*, *Urgente!* É prova disso. Sobre isso, ver, por exemplo, VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Embates e “aberturas”*: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

²⁷ É interessante registrar que essa marcha juntou o impressionante contingente de cerca de 270 militantes de todas as regiões do país atuando em cena. A forma era de teatro procissão, utilizada pelos agitadores teatrais na antiga URSS. Na ocasião, contaram a sua versão da história da luta pela terra no Brasil, mesmo abaixo de barulhentos helicópteros da polícia. Segundo Rafael Villas Bôas em entrevista, não houve experiência similar no Brasil em que houvesse tantas pessoas e tamanha diversidade desde o golpe de 64. Este episódio marca a história do teatro do Brasil em geral e do MST em particular.

Seguindo este raciocínio, o conhecido quadro de Bertolt Brecht exposto abaixo, que separa qualidades que seriam do Teatro Épico e do Drama, passa não mais a servir como um manual cognitivo de apreensão das duas estéticas mas como um indicador conceitual do então novo teatro que surgia. Eles “não representam pólos opostos e sim divergências de acento” (ROSENFELD, 2004: 149).

Forma dramática	Forma épica
O palco encarna um fato	O palco narra um fato
Envolve o espectador em uma ação	Transforma o espectador em observador do fato, mas
Consome sua atividade	Desperta sua atividade
Proporciona-lhe sentimentos	Obriga-o a tomar decisões
Comunica-lhe vivências	Comunica-lhe acontecimentos
O espectador é envolvido em uma ação	Ele é colocado em face dessa ação
Utiliza-se a sugestão	Utilizam-se argumentos
As sensações são conservadas	São levadas até o reconhecimento
O homem [e a mulher] é dado como conhecido	O homem [e a mulher] é objeto de pesquisa
O homem [e a mulher] imutável	O homem [e a mulher] mutável e em transformação
Seus impulsos	Seus motivos
O homem [e a mulher] imutável mente	Seguindo curvas irregulares
<i>Natura non facit saltus</i>	<i>Facit saltus</i>
O mundo como ele é	O mundo como ele se torna

(BRECHT, 1967: 96, 97; chaves minhas).

Ao recusar a absorção dicotômica dos principais eixos teatrais dos quais o MST retira sua matéria de pesquisa teatral está ele também criando uma linguagem própria. Também o Teatro Épico tal qual formulado por Bertolt Brecht teve que buscar, para existir, procedimentos teatrais em culturas

distintas da sua, com tendências que passam do teatro medieval, asiático até o teatro clássico jesuíta. Pode ser entendido como uma síntese do movimento expressionista com o naturalista (ROSENFELD, 2004: 145, 146). Em resumo, *stricto sensu*, o “teatro épico nada tem de especialmente novo” (BRECHT, 1967: 103).

Quando o MST levanta a bandeira “por um Brasil sem latifúndios”, outros latifúndios que não os da terra devem também ser combatidos. A batalha no campo transborda para os palcos e para os livros na busca de formalizar e sistematizar experiências que possam dar conta de sua realidade, que possibilitem o narrar-se.

A representação de si perante o público tem uma chave dupla na medida em que cria imaginários de si para a sociedade nacional e também fortalece sua identidade de militantes dentro do movimento. Nessa tarefa de agitação política todas as formas teatrais se fazem valer na luta pela desconstrução do seu imaginário hegemônico pictorizado pela grande mídia.

A criação do Coletivo de Cultura e, mais tarde, da Frente de Teatro preparam este terreno na medida em que é justamente o modo de ser e de viver dos e das Sem-Terra que servem de semente em seu cultivo. Quando o movimento nomeia de *pedagogia do gesto* o significante de suas práticas culturais, está nos dizendo que é da matéria de sua vida vivida na arte das ocupações, da “história de cada camponês, suas músicas, festas, o jeito como faz seu plantio” (SILVA [a], 2005: 21) que o movimento retira a motivação de suas obras. Esta valorização do conteúdo do não dito, ou mesmo do indizível, aproxima o MST de uma epistemologia épica na medida em que ela está fundada também no gesto, por ser este uma espécie de síntese da dialética social corporificada.

O teatro épico é gestual. (...) O gesto é seu material, e a aplicação adequada deste material é sua tarefa. (...) o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar ele é relativamente pouco falsificável (...). Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Este caráter fechado,

circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atividade que não obstante, como um todo, *está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto.* (BENJAMIM, 1994: 80) grifo meu.

Ao contar-nos a história de seu corpo, de sua experiência, o MST encontra no teatro épico um veículo que o possibilita fazê-lo através de suas particularidades. O teatro gestual, herdado do teatro asiático pelo teatro épico, restaura símbolos e comportamentos presentes nos palcos da vida para a moldura dos teatros. O gesto narra a vida destas pessoas, e pela ausência de palavras sugere a quem assiste uma participação mais ativa, pois dificulta a conversão da empatia como elemento cênico na medida em que “mais do que apoiar o diálogo, o gesto lhe acrescenta um comentário épico” (ROSENFELD, 2004: 114). O gesto social tem, pois, memória.

É possível que, ainda que muito tenha se falado em teatro épico nessa cena, a leitora e o leitor permaneçam indiferentes ao que seja esse teatro em suas funções, idéias e procedimentos. Ainda que não seja objetivo deste ato esboçar um inventário de técnicas em teatro épico, pois seria de um formalismo leviano e causaria certamente sonolência em quem se aventurasse a lê-las, faz-se necessário expô-las, não como uma vitrine ilustrativa, mas como a prática de um movimento social que lança mão de um arsenal artístico na luta por sua subjetivação autônoma perante a sociedade nacional.

É diante dessa constatação que devemos parar, congelar, interromper a realidade para que possamos compreendê-la. Que passemos do registro do caminho da história dessas formas, para a sua aplicação social nas peças do movimento. Se já aprendemos que é possível abrir caminhos para falar, passemos então a escutá-los.

**A aventura de autonarrar-se:
As formas brechtianas de luta de classes²⁸**

Vê-se um acampamento. As cercas são rompidas e já de pronto a população - que espera de antemão um desfecho sempre tão familiar- percebe os agentes da ocupação. Ao redor, sua paisagem: sem-terras se posicionam em frente às cercas ostentando ferramentas agrícolas rudimentares enquanto manifestam um coro de reivindicações. À frente está a presença de alguém que pelo contraste com as demais componentes do episódio entende-se como um repórter. Munido de papel, caneta, máquina fotográfica e uma câmera de vídeo registra todos os acontecimentos – que servirão mais tarde para ilustrar o que chegará como a versão final do acontecimento. Numa mirada mais atenta, é possível perceber a figura do editor, a quilômetros dali, disfarçada entre computadores e aparelhos de telecomunicação. Por alguma razão a moldura da tela do editor passa a esquadriñar o horizonte de perspectiva de quem a tudo via. A complexidade de imagens ganha, finalmente, a coerência de uma baderna.

Mas há quem escute um burburinho, um ruído, escapando pelas bordas desta moldura.

²⁸ Tomei o termo emprestado do livro do cientista político James Scott *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*.

No final há quem aplauda. Há quem reflita. Há quem se reposicione.

Também existem as pessoas que se sentem incomodadas, ofendidas, as que discordam.

Há também as que são indiferentes, como se dissessem que disso já sabiam.

O que fazer?

Após a discussão, integrantes do MST recolhem o material da cena, as cercas, as ferramentas, as câmeras improvisadas de papelão, assim como os microfones e televisores. Aos poucos se despem de suas indumentárias - quem as tinham - e retomam suas posições no cotidiano.

Quem é, afinal, esse sujeito que tenta falar? Quem ele representa?

Cena 1:

Trapulha:

A nudez do rei no reino em trapos

“É no reino menos racional da imagem e no mundo onírico da imaginação popular que existe a capacidade de agir”

Walter Benjamin

Sinopse:

Uma comunidade, um reino, uma estória. Trapulha era o nome dessa pequena e tranqüila comunidade. Traquinos Trapos era o seu Rei e Fala Trapos era sua rainha. Uma comunidade perfeita. Havia um conselho que orientava o reino, um alfaiate que gostava de fazer poesias e cantar, um bêbado que gostava de beber e de falar, a melhor amiga da rainha, uma mulher beata que era casada com um conselheiro, o padeiro, que também era o padre da cidade e também o 2º conselheiro, um soldado suspeito que sempre vagava noite a dentro em direção ao palácio. Tudo perfeito, até que um dia apareceu na comunidade uma linda mulher solteira, vinda de muito longe. Ela pediu para se instalar na comunidade, pois havia comprado uma pequena casa no centro. Logo todos ficaram sabendo da nova moradora, que também havia comprado algumas ações do moinho. Desse moinho também eram sócias a rainha, o padre e todo o conselho. Sendo ela a única forasteira da cidade, logo vieram os boatos. Linda e de vestes muito provocantes ela provocava olhares de todos os homens e a inveja de todas as mulheres. Daí começa a nossa divertida história.²⁹

“Uma comunidade, um reino, uma história”. Assim o narrador da peça *Trapulha*, em agosto de 2004, introduziu sua história aos espectadores presentes no então pré-assentamento Gabriela Monteiro, situado no núcleo rural de Brazlândia – DF. A fabulosa história, num reino distante, curiosamente se aproximava bastante do cotidiano de que estava ali acampando. Após a participação na oficina oferecida pelo grupo paulista Teatro de Narradores, a convite do grupo O Averso da Máscara, na qual discutimos a peça de Bertolt

²⁹ O resumo fornecido é um empréstimo que tomei do narrador desta peça. Ela pode ser lida na íntegra na sessão de anexos dessa monografia juntamente com as demais peças dos posteriores atos.

Brecht *O círculo de Giz Caucasiano*, Agostinho Reis toma emprestada desta a tática da fábula como forma de tratar questões que não podem ser facilmente narradas sem cair-se em mal-entendidos.

A “comunidade”, no caso o pré-assentamento Gabriela Monteiro, vivenciava então uma “história” de mandato do seu “reino”: o autoritarismo de coordenadores que, a pretexto de urgências, negligenciava a participação das demais pessoas assentadas nas rodadas de decisões coletivas, usando e abusando de seu posto de poder. Ainda que a estratégia seja corriqueira nos mais diversos espaços de tomada de decisão, alguns e algumas militantes do MST se recusaram a lhe conferir o estatuto de normalidade. A fábula chegou, portanto, como um disfarce para a revelação do mito do argumento democrático instaurado dentro do pré-assentamento, solapado pela constante eminência do colapso ou pela corrida pela sobrevivência.

Quando o coro abriu a peça anunciando que “quem não marchar direito, as cabeças são cortadas”, nesse enunciado também estava implícito um contracoro que dizia “quem dançar conforme a música, permanecerá” ou ainda “quem se intrometer sofrerá as conseqüências”. Em outras palavras, o questionamento aberto da lógica da centralização viria seguido de fortes sanções. O enfrentamento, portanto, deveria vir através de outros códigos que fugissem à compreensão da gramática imediata do espaço de poder ali instaurado. A saída achada por integrantes do grupo foi então “marchar direito”, mas com as pernas trocadas.

A linguagem da fábula, apropriada como recurso épico por Agostinho Reis, lançou atalhos possíveis para abordar a questão. O distanciamento gerado pela fábula possibilitou que o cotidiano das pessoas pré-assentadas se tornasse estranho e a credibilidade do que se fazia real, fantástica (TAUSSIG, 1993: 138). A escolha de Agostinho por fazer do narrador um bêbado também ajudou para lançar a suspeita sobre o que se punha como fato. Ao instaurar a desconfiança como hermenêutica da peça, o/a espectador/a adota a postura investigativa de quem duvida da naturalidade ontológica das coisas.

A inversão no estatuto de normalidade da opressão tornou-se possível pelo mecanismo do estranhamento, tão caro à poética do teatro épico: para que pudessem se enxergar no círculo de opressão do pré-assentamento foi necessário um outro movimento alienador que os transportasse a um reino distante dali.

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna a nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não conhecer o choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é de anular a si mesma. (ROSENFELD, 2004: 152)

Foi com tom jocoso que a fábula *Trapulha* abordou os temas a serem discutidos. A ironia de uma comunidade perfeita vestida em trapos, a inebriante consciência de um narrador bêbado, dentre outros, dão indícios de como temas muitas vezes intangíveis ao discurso político tradicional podem se imiscuir nas porosidades do sistema. O uso de estratégias como bufonaria (bêbado brincalhão), trocadilhos (um reino chamado *Trapulha...*) e futilidade (expulsão de um rato pelo conselho do reino) abre outros campos de significado na ordem do discurso, zomba do poder e em algum grau o desestabiliza, alcançando objetivos na prática do cotidiano de sua luta.

Trapulha pode ser lida como um comentário do MST sobre as resistências cotidianas de que os/as oprimidos/as lançam mão para atingirem alvos específicos ao mesmo tempo em que se desviam das flechadas em sua retaguarda. É um testamento da agência subalterna, do não-acatamento automático à ordem, da consciência, ainda que cínica, das ciladas armadas pelo sistema de exclusão. Ao contar dessa agência, estão posicionando-se contrários/as à forclusão a que foram submetidos/as ao longo de séculos de

narrativas históricas. A peça conta da resistência, mas sem grandes alardes, com a parcimônia de quem completa mais de vinte anos de luta. Calar sobre isso é também uma forma de imperialismo (SPIVAK, 2003: 346).

Duas personagens destacam-se na peça na empreitada desta tarefa, a saber: o bêbado e a bela forasteira Mari Dojou. Embora sejam personagens centrais na trama da narrativa, ambas estão fora do sistema compartilhado de inteligibilidade das demais personagens da peça, ou, em outras palavras, estão à margem da comunidade chamada Trapulha.

Elas representam o contraponto ao modelo de razão hegemônica: a mulher como a que carrega historicamente a insígnia do particular, do perigo, da poluição, do corpo em oposição à mente (SCHOTT, 1996), através do componente misógino que funda o modelo de racionalidade kantiano (SPIVAK *apud* CARVALHO, 2002: 3); e o bêbado que confronta o modelo da razão pura, ou, se preferirmos, da visão de mundo naturalista na qual “o naturalismo, típico das sociedades ocidentais, supõe uma dualidade ontológica entre natureza, domínio da necessidade, e cultura, domínio da espontaneidade, regiões separadas por uma descontinuidade metonímica” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996: 120), manchando de sentidos, subjetividade e descontrole o ideário da racionalidade pura e sóbria (ANDRADE SILVA, 2006: 7). O modelo de razão resgatado pelo bêbado é, por assim dizer, a razão ébria, que se contrapõe à razão sóbria, própria da burguesia. E nesse sentido, de certo modo, a tarefa que a embriaguez toma aqui é a de mobilizar a revolução (BENJAMIM, 1994: 33).

Portadores do signo da diferença, ambos, a seu modo, conseguem desestabilizar a precária ordem do reino de Traquinos Trapos e de sua rainha Fala Trapos. Quando o padre diz “acho que todos têm medo dele [do bêbado] porque ele sabe demais”, está nos informando da particularidade da personagem como o representante de uma espécie de consciência difusa da comunidade, como se todos ali compartilhassem de alguma forma com suas críticas. Em suas falas episódicas, em seus chistes - quebrando os diálogos das demais personagens - o teor de suas críticas lançadas, antes de causar surpresa aos/às outras habitantes, causa desconforto. É como se ele fosse um diabinho

sussurrando no ombro de cada habitante da comunidade (e, por que não?, do pré-assentamento) que todo mundo sabe muito bem que há autoritarismo, que há inverdades, mas que nada se faz (ou há de se fazer...) contra isso. É na consciência fraturada desses sujeitos que a figura do bêbado se posiciona.

Em paralelo, mas não em oposição, está a personagem Mari Dojou. O movimento reivindicatório que ela apresenta segue um sentido distinto. Quando fala ao rei que “todos devem ter voz nessa reunião e em todas, pois a voz do povo é a voz de Deus. Não devemos excluir o povo dos assuntos dessa comunidade” ela dá vazão a antigos anseios da população de *Trapulha* (ou do Gabriela Monteiro), àquela consciência fraturada, fazendo coro com as palavras do bêbado, ao final da peça, quando grita sua frase “o povo tem que participar das reuniões”. A verbalização de desejos, o confronto aberto com o poder soberano é a principal tarefa desempenhada por Mari Dojou. Entretanto, ao deparar-se com seus anseios exclamados – e ainda pela boca de uma mulher³⁰ – a população atordoada-se. O poder, aproveitando-se dessa vulnerabilidade, atinge o problema pelo seu ponto fraco: a forasteira é acusada de prostituta e espiã de uma guerra inventada às pressas.

Rei, com os olhos brilhando, falando para todos – Diante das novas informações trazidas ao Conselho podemos notar que a situação é muito mais grave do que pensávamos. Essa forasteira é uma espiã do exército inimigo! (*Há um espanto geral, mas aqueles que venderam as ações para Mari percebem que podem sair lucrando com a jogada do rei, e por isso começam a concordar efusivamente com o que ele fala.*) – Ela foi enviada antes para nossa cidade para espionar nossas forças e desestabilizar nosso governo. Ela quer dominar o nosso moinho, confundir

³⁰ Muito embora não seja da alçada desta monografia uma análise dos papéis de gênero na dinâmica da peça, esta seria de muito interesse, uma vez que as posições das personagens femininas são bastante controversas. A fixação de estereótipos machistas é evidente, a exemplo da rainha invejosa, a melhor amiga fuxiqueira, ou mesmo da forasteira perigosa... resta saber se existe reflexão crítica desses papéis na dinâmica da peça que, por sua vez, refletiria a dinâmica do movimento: a desautorização muitas vezes do discurso das sem-terras e a subrepresentação feminina nos espaços de decisão do movimento dá a tônica da discriminação que enfrentam. A insurgência de uma mulher como protagonista de um embate vem, muitas vezes, acompanhada de mecanismo que a deslegitimiza. Esse pode também, e provavelmente o seja, ser um dos recados que a personagem Mari deixa através da peça.

Ela foi enviada antes para nossa cidade para espionar nossas forças e desestabilizar nosso governo. Ela quer dominar o nosso moinho, confundir o nosso povo e trazer o caos para nossa cidade! Essa conversa de que todos devem ter voz é uma tática de guerra, é um veneno para nossa sociedade!

(...)

Todos – É isso mesmo! Vamos acabar com essa cobra! Espiã! Traidora! Prostituta!

O decreto de estado de emergência há muito já vem sendo denunciado como uma típica estratégia do poder para manter-se. A idéia lançada no oitavo momento da peça, “a invenção da guerra”, veio como uma medida desesperada do rei para abafar o verdadeiro estado de guerra, de emergência. A normalidade é a exceção, ou, nas palavras de Walter Benjamin, a exceção é a regra. Ainda que já surrada, debatida, mapeada, a estratégia continua a se repetir largamente pelo rei Traquinos Trapos, pelo coordenador do pré-assentamento Gabriela Monteiro, pelo argumento norte-americano do terrorismo na ocupação de territórios estrangeiros, enfim, muitos podem ser os exemplos que variam de questões extremamente localizadas até outras de abrangência global.

Ao usar a forma de fábula no trato dessa questão, a peça consegue extrapolar os limites das cercas do pré-assentamento para tomar outros espaços. *Trapulha* foi apresentada no pré-assentamento, na mostra da produção cultural do MST no Ministério da Cultura no acampamento Graziela Alves, na reunião da coordenação estadual do MST do Distrito Federal e Entorno, no encontro de crianças sem-terra promovido em Unai (MG), na II Semana Nacional da Cultura Brasileira e Reforma Agrária ocorrida em Recife (PE), em cursos de formação do MST, em encontros de setores nacionais, e em atividades realizadas no próprio pré-assentamento Gabriela Monteiro.

Trapulha apresenta-se, dessa forma, como uma metáfora que sintetiza importantes componentes dos mecanismos de instauração e manutenção do poder hegemônico. Entretanto, a peça não pretende questionar apenas os poderosos, mas também aqueles que estão – como o bêbado, e Mari – à margem

do sistema. A interlocução pretende se estabelecer nesses dois sentidos: interpelando por uma via quem tem o poder, e por outra quem é oprimida/por ele. Ao apontar que existe alguma consciência, mesmo que difusa, fraturada – representada, como já discutimos, pela figura do bêbado –, dos mecanismos de autoritarismo presentes na comunidade trapulhense, o grupo questiona o porquê de sua cumplicidade, de sua convivência. É como se a fábula servisse também como uma alegoria da versão contemporânea da ideologia: não há mais como sustentar a premissa marxista da falsa consciência, que foi substituída por uma espécie de razão cínica. É como se invertessem o sentido da fórmula proposta por Marx, “disso eles não sabem, mas o fazem”, para a de que “eles sabem que, em sua atividade, estão seguindo uma ilusão, mas fazem-na assim mesmo” (ZIZEK, 1996: 316).

Ao representarem *Trapulha* em espaços fora do MST, a motivação do recrutamento de sentimentos da sociedade nacional – como tarefa da frente de cultura do movimento – vem através do confronto com este cinismo. A tarefa não é somente de informar a população sobre as reivindicações do movimento, mas também noticiar que somente a consciência disso não basta. Que o estranhamento, como proposto por Brecht, é um começo, mas não encerra a empreitada na construção de alternativas possíveis frente à ordem hegemônica.

Da mesma maneira que a ironia e o sarcasmo na figura do bêbado são um testemunho do não-acatamento automático da ordem, de que existe resistência subalterna, a resposta da cultura dominante a essa subversão é devolvida na forma do cinismo.

Ele [o cinismo] reconhece, leva em conta o interesse particular que está por trás da universalidade ideológica, a distância que há entre a máscara e a realidade, mas ainda encontra razões para preservar esta máscara. Esse cinismo não é uma postura direta de imoralidade; mais parece a própria moral posta a serviço da imoralidade (*op. Cit*, 1996: 131).

O cinismo do Rei Traquinos Trapos e sua rainha – que se diferencia do cinismo de seus súditos, uma vez que ela e ele detêm o poder – e a forma

ridícula com que são interpretados pelo grupo do pré-assentamento é um testamento de que o poder ri sim, mas chega travestido de cinismo. E mais do que isso, que a “ideologia dominante não pretende ser levada a sério ou em seu sentido literal” (ZIZEK, 1996: 311).

Quando o rei ao final fala “Bando de inocentes! Eles acham que essa tal democracia vai dar certo!”, embora não esteja escrito no texto da peça, poderíamos ouvir a população retrucando “Sabemos que será tudo como antes, mas pelo menos tenho de volta minhas ações no moinho, terei alguma voz e não terei a cabeça cortada...”. A máscara da inocência está amparada pelo signo do terror e pelo conforto da ilusão.

Ao denunciar o cinismo da família real, o bêbado também se faz cínico. Entretanto, assim como não se pode dizer que há pessoas negras racistas, ou que há mulheres machistas – pois só quem consegue discriminar é quem tem poder – o cinismo aqui também se revela de maneira diferente: o cinismo de quem tem o poder (a falsa consciência esclarecida) e o kynismus de quem sofre as conseqüências dele (pela sátira)³¹. Em outras palavras, a condição de cinismo existe para ambos os lados, mas sua aplicação dá-se de forma diferenciada segundo os critérios de onde emana o poder.

Em resumo, a presença destas personagens de resistência no interior da peça pode ser entendida como o diálogo entre estas duas modalidades de lutas - de um lado a resistência cotidiana do bêbado, de outro o desacato aberto de Mari Dojou. A peça pode ser entendida como a investigação da eficácia e limites dessas táticas, assim como das manobras realizadas pelo poder para anular esses efeitos.

Ainda que exista sabotagem à ordem por parte dos súditos do rei, por mais que ironizem as posições de poder, ou ainda que exista uma atuação de classe (ainda que não exista propriamente uma **consciência** de classe), o status quo é mantido. Mas, por outro lado, a chegada da forasteira carregando a

³¹ A distinção foi proposta por Peter Sloterdijk em seu livro *A crítica da razão cínica* e desenvolvido também por Slavoj Zizek em seus escritos sobre a ideologia.

subversão declarada tampouco produz mudanças estruturais. Não há saída simples, mas não devemos também recorrer a um desespero niilista.

Se no plano da ficção não houve resultados, no plano do real sim. A apresentação da peça na reunião dos coordenadores do MST DF/Entorno abriu pauta para discussão do problema que, feita de outra forma, provavelmente acarretaria graves sanções ao manifestante do desafeto. Levantado o debate, foram afastados o coordenador e a coordenadora da direção estadual e da coordenação do acampamento e mais tarde também da organização em geral.

Seguindo a idéia da dialética brechtiniana de que o teatro não deve apontar as saídas, mas discutir o porquê de até agora as estratégias utilizadas não terem funcionado, a peça dá seu recado: o teatro é palco para discussão, mas as mudanças não podem se dar neste plano e sim no plano da vida vivida, no enfrentamento real. Trapulha é exemplo disso. A organização e articulação de um grupo conseguiram desenvolver mecanismos de intervenção na realidade e alcançar o êxito que individualmente dificilmente conseguiriam.

Cena 2:

Contraponto: A pejeja da sem-terra contra a televisão

*“A arte e os instrumentos para entendê-la são feitos
na mesma fábrica.”
Clifford Geertz*

Sinopse:

Sr Antônio quer terra pra trabalhar e segurança em seus anos de velhice; Antônio e Maria, adolescentes sem-terra, querem condições para estudar; sua mãe uma escola que lhes proporcionasse um futuro melhor; Patricinha - colega de Antônio e Maria e filha do caseiro - quer o sapato da moda; João, o chacareiro, estabilidade e garantia de salário. O mosaico montado pela articulação dessas perspectivas individuais costura o ponto-de-vista da coletividade do movimento. Em cada brincadeira, uma cena que narra a prosaica vida dos e das estudantes da escola rural Sucessobom.

Montados concomitantemente, a peça do grupo de Teatro do Pré-Assentamento Gabriela Monteiro Contraponto e o documentário de Juliana Marinho Pires Semeadores da Imagem³² pretenderam compor um panorama da realidade de engajamento do Movimento Sem-Terra frente à abordagem, muitas vezes preconceituosa, da grande mídia. Cada qual a seu modo, eles investigam, a partir da experiência particular de integrantes do movimento, o que os fazem sem-terra e o que faz com que continuem sendo. A experiência cotidiana da luta pela terra, a vivência destas populações, é o alimento dessas obras. Esta experiência aqui recebeu o nome de discriminação de sem-terra na escola.

³² O filme apresenta em sua contracapa a seguinte sinopse: “Quem são as pessoas por trás de um estereótipo? Semeadores da imagem conta a história de Agostinho, Neudair, Edileusa, Edimar e Ana Rosa, atores de um pré-assentamento do Movimento dos Sem-Terra próximo à Brasília. Relatos emocionantes transpareceram enquanto o grupo monta uma peça onde interpretam a si mesmos e seus vizinhos. Com câmeras de vídeo, entrevistam transeuntes e assentados que servem de inspiração para personagens da obra de teatro.

O documentário toca em temas essenciais de sua vida cotidiana, como discriminação, relação do MST com a mídia, violência e formação política.”

A história da personagem Maria é também a história da atriz Edileusa. Vítima de discriminação na escola rural em que estudava por ser sem-terra, ela trouxe o tema ao debate através da mediação estética pela forma teatral, como outrora o grupo fizera com a peça *Trapulha*. Dessa maneira, ela tenta dar sentido a sua experiência, responder às discriminações em chave crítica através do espaço que lhe possibilita voz.

As cinco brincadeiras – esquematizadas em forma de entrevistas - que dividem os momentos da peça funcionam como uma espécie de prólogo que anuncia ao/à espectador/a o que será discutido nas cenas. Montadas em estrutura dialógica, por meio de perguntas e respostas as personagens vão imprimindo seu ponto de vista, ancoradas sempre na posição social que ocupam na trama.

Ao transportar o drama social das personagens para o drama estético, ritualiza-se o cotidiano de seus/suas integrantes nos palcos do MST. O que antes pertenceria apenas à esfera das preocupações individuais transforma-se, através desse mecanismo, em uma temática mais abrangente: ao investigar as causas da discriminação o foco da peça sai das personagens para iluminar, enfim, as molduras do palco.

Repórter – Vamos agora entrevistar uma mãe de alunos. (*se aproxima da mãe de Antônio e Maria*). – Qual a opinião da senhora sobre a qualidade da escola?

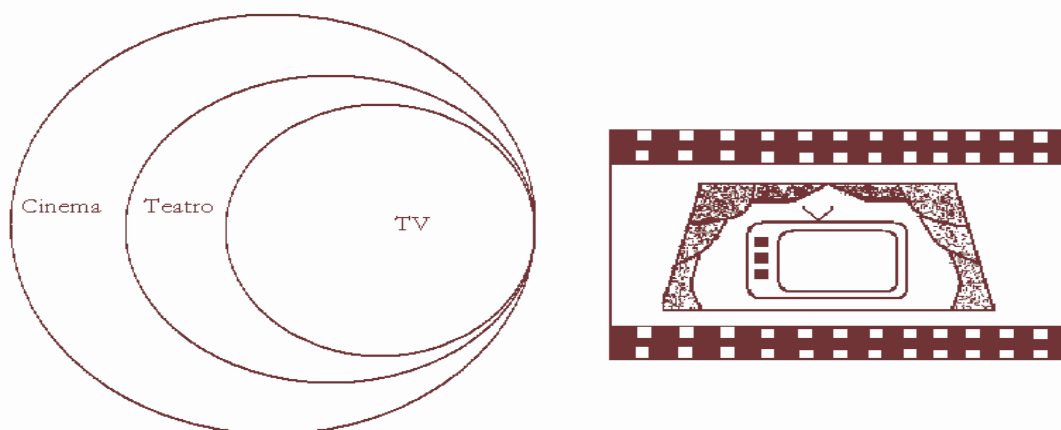
Mãe – Olha, como você pode ver ao redor, a estrutura não é das melhores. Há muito tempo não é feita uma reforma aqui. Mas, no meu ponto de vista...

Coro – Mas no nosso ponto de vista!

Mãe –... há um problema mais grave, que é a discriminação que minhas crianças sofrem na sala de aula. (grifo meu)

O transbordamento da perspectiva individual para a coletiva é representado pela voz do coro que, ao interromper o diálogo, chama atenção do público para o fato de que mais do que contar dos danos psicológicos que a violência da estereotipia causa, o que está em xeque na peça é o processo de construção social desses estereótipos.

Nessa tarefa, a peça aposta na utilização do jogo de molduras como estratégia investigativa. É uma maneira de decompor em fragmentos o que aprendemos como uma realidade totalizadora, ou natural, para poder examiná-la com lentes críticas. Quando o teatro coloca em sua moldura a televisão chama atenção para o fato de que no interior da moldura da televisão há também um grande teatro, na medida em que o que ali está é uma ação performada e não um original autorizado. Em outras palavras, o que comumente se apresenta como fato nos telejornais nada mais é senão um ponto de vista, uma representação, assim como o teatro o é. São narrativas sob orientação de um olhar, representações intencionais do ponto de vista de quem as dirige, ou, nas palavras de um teórico da performance, Richard Schechner, são condutas preparadas previamente, repetidas e adaptadas ao seu interlocutor (SCHECHNER, 2000: 108). As performances recriam as realidades – como nos exemplos citados acima – indicativas, objetivas, em realidades subjuntivas, recriadas. É uma espécie de organização do mundo. Contraponto pode ser lida, portanto, como uma pequena narrativa do confronto de versões sobre a história, sobre a luta dos/das que são silenciados/as contra os detêm o poder de fala, os controladores do discurso.



A utilização de molduras (sobre elas a terceira, englobando-as, tal qual ilustrado: a do cinema/documentário) de que o grupo de teatro lançou mão é uma estratégia didática na tarefa de mostrar como a dinâmica das performances

gera realidades. Dessa forma é possível ver vários matizes do “real”, nos quais o ato performativo emoldurado encena de infinitas maneiras seguidas interpretações e seleções deste “real”. É importante enfatizar que as fronteiras que as molduras delimitam não são fixas, mas dinâmicas, e que podem ser constantemente borradas. A estratégia dessas molduras possibilitou em grande medida ao Teatro Épico - forma que a peça *Contraponto* utiliza largamente³³ - o efeito de estranhamento.

A decomposição da construção da realidade em diferentes matizes proporcionada pelo sistema de molduras traz o poder ao centro do discurso e no momento em que o posiciona, joga as luzes sobre as vozes que estão em sua margem para assim podermos escutá-las melhor. Assim como no teatro, na sociedade a nitidez do som da voz que mais se escuta é proporcional ao privilégio do seu local de enunciação.

Ao afirmar que além dos latifúndios de terras, no Brasil há o “latifúndio” das comunicações, e que para mudar este quadro é preciso “lutar pela democratização radical dos meios de produção, da agricultura, da comunicação, da educação, da cultura, enfim, de tudo aquilo que nos permita imaginar e criar um mundo novo” (VILLAS BÔAS, 2006: 2), o MST empreende uma batalha também no front das representações. A conquista dos meios de produção simbólicos torna-se, desta forma, cada vez mais necessária.

Contraponto, como o próprio nome já indica, sinaliza esta batalha de significados dentro do MST³⁴.

A terceira brincadeira da peça funciona como uma espécie de prólogo-síntese que, por diferenciar-se das demais, apresenta um resumo da disputa

³³ Além de utilizarem efeitos inspirados pelo teatro épico, há também vários recursos do teatro de agitação e propaganda, como quando as/os atores falam diretamente ao público, dentre outros.

³⁴ Sobre a guerra de significados - ou guerrilha pós-moderna, como alguns/algumas preferem chamar - vale deixar como exemplo o legado do movimento mexicano Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN). O uso da internet como meio de comunicação barato que, atravessando fronteiras, colocava o mundo a par do que acontecia dentro das trincheiras do movimento quase em tempo real. O uso da internet proporcionou às/aos zapatistas a resistência ao grande império da mídia mexicana Televisa na medida em que “são o primeiro movimento armado que não precisa imprimir seus panfletos na clandestinidade, a 'la mimeógrafo', nem tomar de assalto emissoras de rádio ou seqüestrar figurões para ter suas mensagens veiculadas publicamente” (ORTIZ, 1997: 14).

pelos locais de enunciação das versões e interpretações sobre o “real”. De um lado está o agronegócio munido da avalanche de informações midiáticas a seu favor, e do outro está a agricultura familiar com a artilharia de quem ainda está criando seu espaço de comunicação.

Latifundiário – Invade! Você não quer a terra?

Sem Terra – Invade não, ocupa! Veja bem.

Latifundiário – Ocupar por quê? Vocês não fazem é invadir mesmo?

Sem Terra – A gente ocupa terra improdutivo. Isso tá previsto na lei.

Coro – Art. 184. Compete à União desapropriar por interesse social,
para fins de reforma agrária,
o imóvel rural
que não esteja cumprindo sua função social.
(...)

Latifundiário – Vou pegar a terra porque eu tenho direito a ela. O agronegócio é responsável por 30% das exportações brasileiras. Nós é que geramos renda para esse país.

Sem Terra – Mentira! A agricultura familiar é responsável por 70% da produção que vai pra mesa dos brasileiros.

Latifundiário – Agricultura familiar é coisa do passado. Nós somos os maiores exportadores de carne do mundo!

Ainda que o MST não possa apostar na justiça como fez o juiz dessa disputa (“façam suas apostas, que a partida é justa!”), ele investe em possibilidades de fazer ecoar sua voz para que possa ser escutada sem passar pelo filtro da grande mídia.

Quando, num momento de exercício de um ensaio da peça, o grupo repete várias vezes a frase “Ninguém é sem-terra porque quer”, a quem eles/elas estão se dirigindo? Quem são seus interlocutores? São aqueles aos quais a personagem Patrícia representa. Ao referir-se aos colegas sem-terra como vagabundos, porcos, sujos, ela está repetindo os estereótipos que aprendera através dos grandes veículos de informação. A resposta que o MST tenta devolver através do teatro reside justamente na necessidade de construir outras paisagens mentais de si perante o mundo, de descolonizar estes imaginários redutores.

Contraponto pode ser lida, no conjunto da tríade das peças, como a passagem ao imperativo da fala, como o estudo do trânsito da resistência de se fazer entender (mostrada em Trapulha) para a necessidade de se fazer escutar.

É uma reivindicação declarada pela construção autônoma de sua posição de sujeito. É um revelar-se contra a posição de objeto, de mudez a que foram submetidos/as (SPIVAK, 2003: 343). Diante dessa evidência é que pude entender a indagação de Agostinho Reis quando lhe contava de meu objetivo de escrever sobre a experiência do grupo: “Agora serei seu objeto de pesquisa?” como a tomada de consciência frente a necessidade de retomar os espaços de enunciação do discurso, de impregnar a narrativa histórica de seus pontos de vista.

Na primeira brincadeira, é apresentado ao público S. Antônio. Movido pela esperança de ter um pedaço terra que lhe dê a segurança de gozar em atividade seus anos de velhice, S. Antônio decide entrar para o MST. A aventura de entrar para um movimento social, o que o faz querer ser sem-terra, não é o propósito de conseguir terras por meios fáceis, não é a “vagabundagem”, e provavelmente também não é promover a revolução socialista ou algo que o valha. A experiência de S. Antônio – trabalhador que ajudou a construir Brasília em seus anos de juventude, mas que agora se torna mão de obra obsoleta, dispensável ao sistema capitalista – é também compartilhada por grande parte da população e provavelmente por parte dos/das espectadores/as que assistirão à peça. Em outras palavras, foram as condições de opressão e privações concretas que levaram S. Antônio a aventurar-se num movimento social de esquerda, e não o projeto abstrato de uma luta de classes. Do jargão de esquerda pouca coisa ele aproveita, ele não vivenciara o capitalismo monopolista mas o desemprego, a fome, o abandono, a falta de terra (SCOTT, 1995). S. Antônio, portanto, já vivenciava a luta de classes antes mesmo de nomeá-la enquanto tal, antes de ter entrado para o MST (THOMPSON, S.d).

O projeto de recrutamento de sensibilidades frente à sociedade nacional que o MST empreende por meio de *Contraponto* aponta na direção da revisão do olhar ao processo de formação da identidade de classe. Para que a população se aproximasse do movimento e se distanciasse do modelo estereotipado do militante baderneiro foi preciso aproximar suas experiências, torná-las

comunicáveis. O confronto com a alteridade, a partir da negação da posição do sujeito sem-terra - representada pela personagem da jovem militante - junto à aproximação da experiência de S. Antônio com o público diminui o abismo entre essas realidades e torna possível a construção do sentimento de identificação entre a população (espectadores/as) e as pessoas sem-terra (atrizes e atores), cavado pela representação usual da mídia.

Jovem – Depois que eu entrei no movimento a minha vida mudou. Até então eu só conhecia a cidade onde eu morava. Depois eu conheci vários lugares e coisas que eu nem imaginava que existiam. (...)

Pergunta – Mas é trabalhando que se ganha dinheiro, e daí se pode comprar uma terra.

Jovem – Quem ganha dinheiro? Os pobres não estão ficando ricos. É trabalhando para os outros que cavamos a nossa cova, que morremos de tanto sermos explorados. Há outros jeitos de conquistar a terra. Eu não vou pagar por um direito. O MST é uma luta coletiva pela terra.

A mudança de tom no discurso das duas personagens é a promessa de que a construção de meios de comunicação autônoma leve o ponto de vista do MST a horizontes mais amplos e possibilite aos/às subalternos/as começar a falar e a serem escutados/as.

Nessa tentativa, *Contraponto* apresenta em seus personagens as pessoas militantes do movimento sem-terra. E ao apresentarem-se preparam o caminho simbolicamente para que sua luta seja compreendida. Procuram traçar outros atalhos cognoscíveis para chegar a população que não aqueles abertos pelos meios de comunicação de massa. Se alguma vez Augusto Boal escreveu que o teatro é o ensaio para a revolução, *Contraponto* relê a assertiva e propõe que se alguma revolução um dia virá, este ensaio servirá antes ao treino das idéias que ao treino cênico das táticas de intervenção materiais na realidade, ou pelo menos não estará confinado a ele.

Entretanto é evidente que esses atalhos ainda não estão abertos. Ao contrário da linguagem indireta, sinuosa da fábula *Trapulha*, a passagem para o discurso direto apresenta maiores resistências. Ao nomear abertamente de preconceito o que Edileusa sofria na escola – e diante da recusa da diretora de

que a escola sediasse uma apresentação de *Contraponto* – o grupo preferiu não apresentar a peça para colegas da atriz.³⁵ Se a condição de subalterno/a é a condição do silêncio (CARVALHO, 1999: 10), a voz que interrompe o silêncio também é a que produz dor. A batalha é para que falar não seja um ato heróico, mas uma possibilidade cotidiana.

³⁵ A peça só foi aparecer para os colegas tempos depois, mas através da apresentação do documentário *Semeadores da imagem*.

Cena 3:

Posseiros e Fazendeiros:

A resistência e o desacato aberto nos palcos do MST

*“Nessa luta pela terra
Existem várias diferenças
Mas quem sabe o vencedor
É aquele que mais pensa.*

*Com as armas tão potentes
Os fazendeiros têm firmeza
E que vença o melhor
Usando sempre a esperteza”*

*Canção da luta pela terra
Posseiros e Fazendeiros*

Sinopse:

É uma narrativa da luta pelo direito à terra. De um lado estão os fazendeiros à procura de mais terras para expandirem seus negócios, e do outro estão os posseiros que se organizam para manter o usufruto das terras ocupadas outrora. Entre eles estão os bóias-frias que, à procura de emprego e subsistência, representam a sociedade e o apoio popular. E em cada lado da disputa, suas armas.

“É a mais pura verdade”. Grita o coro de posseiros e o de fazendeiros, cada um em seu lado. O território a ser ocupado aqui mais uma vez é o território do discurso. Entretanto, o diferencial de *Posseiros e Fazendeiros* em relação às outras peças desse ato reside no foco de sua análise: a reflexão agora não está no ato de resistir como em *Trapulha*, nem na passagem ao ato do enfrentamento declarado, como em *Contraponto*, mas sim no próprio ato de desacatar abertamente à ordem. A pergunta agora é: o que acontece quando a experiência de opressão já foi nomeada enquanto tal, quando um grupo, uma vez organizado em torno de identidades compartilhadas, empreende uma luta por objetivos em comum?

Assim como em *Trapulha*, as/os integrantes do grupo Filhos da Mãe... Terra do Assentamento paulista Carlos Lamarca construíram a peça *Posseiros e Fazendeiros* a partir de uma peça de Bertolt Brecht, no caso em análise, *Horácios e*

Curiácios. Diante da intenção de investigar abertamente a questão agrária no Brasil, o grupo Filhos da Mãe... Terra optaram por uma linguagem teatral que lhe possibilitasse, através do estudo do materialismo dialético, o entendimento dos mecanismos da questão agrária no Brasil.³⁶

Montada no ano de 2003, em uma parceria com Douglas Estevam – integrante do grupo de teatro Companhia de Latão e que hoje integra a Brigada Nacional de Cultura Patativa do Assaré – o grupo constrói a peça *Posseiros e Fazendeiros* como resultado de uma demanda interna do assentamento: mais do que um recado para fora do movimento, num primeiro momento seus interlocutores são as/os próprios/as assentados/as do Carlos Lamarca.

Diferente da realidade de um pré-assentamento, como é o caso do Gabriela Monteiro, os problemas enfrentados pela comunidade do assentamento Carlos Lamarca são outros. As quarenta e sete famílias assentadas, que desde 1998 já tinham a posse sobre suas terras, se recolhiam dentro de seus lotes tornando os espaços comunitários cada vez mais esvaziados. Portanto, o fantasma que assombrava aquele assentamento não era o estado de emergência que justificava posições autoritárias de dirigentes, mas a apatia que a relativa estabilidade provocava nos/as assentados/as.

A juventude passou então a ir para outros espaços, como por exemplo o lote de seus pais, pois o trabalho individual foi a maneira de auto-sustentação assumida pela maioria das famílias do assentamento, além da procura por diversões e o conforto das cidades, porque, segundo relatos obtidos de conversas informais, alguns tinham o campo como algo atrasado e onde não viam futuro algum. (SILVA [c], 2004: 19)

O teatro tem, portanto, uma dupla eficácia: na medida em que possibilitava espaços de interação lúdica entre as/os jovens – promovendo a “formação, informação, diversão e crescimento pessoal e coletivo”, nas palavras

³⁶ A adaptação refere-se somente ao prólogo e a primeira cena da peça de Bertolt Brecht e foi modificada a partir de pesquisa documental e da representação midiática da peça do MST.

de Geralda Rosas, atriz do grupo – viabilizava também a discussão da necessidade daqueles encontros.

O recrutamento e a formação de militantes já iniciados/as no movimento é uma das metas centrais dos grupos de teatro do MST. Ao falarem da realidade da reforma agrária no país, estão se dirigindo não apenas à sociedade nacional, mas a si mesmas/os e a seus pares. Ao interpelarem o público sobre o acatamento automático da ordem do capital, estão, ao mesmo passo, interpelando a si próprios/as.

A interlocução mantida tanto com quem está do lado de dentro da cerca, quanto com quem está do lado de fora dela, coloca, além de seus agentes, a própria cerca em xeque. A arbitrariedade das cercas que delimitam terras é também a arbitrariedade das cercas que delimitam os sentimentos. Dito de outra maneira, a reprodução da lógica capitalista desconhece seu portador pois, na medida em que se pretende total ela não respeita os limites de classe, incidindo sob ambos os lados, mas diferencia-se nos efeitos de sua incidência.

Ao passo em que questiona a cerca o MST chama a atenção para o fato de que há dentro de cada posseiro algo de fazendeiro. E é justamente nisso que a peça toma sentido tanto para as/os militantes do MST quanto para os/as que estão fora do movimento, ou seja, o sentido existe para os dois lados da cerca. Quando a atriz Maria Aparecida afirma que a intenção da peça “é fazer justamente isso, as pessoas voltarem-se para si mesmas e perceberem o quão estão sendo ridículas em seu cotidiano” (*op. Cit*, 21) ela sintetiza, em poucas palavras, o que Enrique Buenaventura objetivava em seu Teatro Experimental de Cali:

... nossa linguagem não está circunscrita aos operários, aos camponeses, aos burgueses ou aos estudantes. Queremos insistir, fundamentalmente, sobre a deformação colonial de nossa vida social, política, econômica e cultural. E esses problemas atêm a todos ainda que de maneira diferente. Na medida em que toque as diferentes classes e na forma em que os dá ou ajuda a dar consciência de seu papel nesse feito, nessa medida conseguiremos dividir o

público, confrontá-lo a uma realidade desmistificada, descotidianizada, mostrada nos seus mecanismos fundamentais. Mas temos que ainda ir mais adiante. Temos que dividir o explorado dentro dele mesmo mostrando-lhe como, ao nível de hábitos, de condicionamentos, de moral, continua tendo dentro de si o explorador contra qual luta. E ao explorador que todas as formas caritativas de aplacar sua consciência ou de aplacar a ira dos explorados, não vai durar muito tempo porque descansam sobre uma base radicalmente falsa. (BUENAVENTURA, 2003) Tradução de Marília Carbonari.

Ao passarem pelo processo de fragmentação, de se enxergarem cindidos/as pelos cercamentos ideológicos, os/as militantes do MST voltam o olhar para si e, na medida em que investigam suas posições de sujeito dentro da arena simbólica da disputa pela terra, podem também renovar suas posições identitárias. É nisso que apostam vários/as dos componentes do grupo de teatro Filhos da Mãe... Terra: a linguagem teatral pode, além de proporcionar a formação política de assentados/as, estimular “a produção de uma cultura do Movimento, dos assentados do Movimento” como afirmara Douglas Estavam (*apud* Silva [c], 2004: 26), diretor do grupo.

Ainda que não tenha acompanhado de perto o processo de criação da peça, em julho de 2006 pude assistir a uma apresentação na ocasião da noite cultural da II Semana de Arte e Cultura do MST ocorrida no pré-assentamento Gabriela Monteiro³⁷. Entre o público estavam, além de militantes do MST, integrantes de outros movimentos tais quais o Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras Desempregados/as (MTD) e Movimento Passe Livre (MPL), dentre outros. Após a apresentação houve um breve debate entre o grupo e a platéia, e na ocasião reforçou-se a importância de fomentar no interior do MST uma rede de troca que colocasse em circulação a produção deste conhecimento.

³⁷ A peça foi apresentada inúmeras vezes em fóruns internos ao MST – sendo a primeira vez a um público de aproximadamente 60 assentados/as - houve também apresentações para outros públicos que não os do assentamento: no lançamento de um livro sobre a ALCA, no aniversário da Cooperativa de Produção Agropecuária Vó Aparecida (COPAVA).

O debate daquela noite sinalizou para o que é uma das diretrizes mestras da produção teatral do MST. Dos quatro objetivos listados para Frente de Teatro, três referem-se à mobilização das pessoas que já são militantes. O trabalho de base, o recrutamento de sensibilidades fora do movimento é um de seus objetivos, mas não o único. Na medida em que reconhecem dentro de si o processo pelo qual combatem e passam, portanto, a tentar compreendê-lo é que a passagem às ruas pode ser feita.

É deste transporte que a peça *Posseiros e Fazendeiros* trata. É quando a linguagem teatral torna-se capaz de examinar o cotidiano da luta pela terra - de trazer às molduras do palco a resistência disfarçada e de dar materialidade aos vultos dos imaginários recalcados - e transformá-los em desacato aberto, em armas manejáveis na disputa simbólica da questão agrária brasileira. É, portanto, o estudo da atuação do próprio Movimento, quando os camponeses e as camponesas invadem abertamente as terras desafiando publicamente as relações de propriedade (SCOTT, 1995). É o momento em que a insurgência parte do seio da população oprimida (não por parte de um messias), quando já há instrumentos para manifestos públicos de desacato (não apenas piadas de duplo sentido). É o confronto institucional que está na mira dos agentes, não mais o autobenefício e a evasão. Se a batalha está declarada, para mapeá-la é preciso conhecer suas armas.

Anunciada pelo prólogo da peça em análise, esta batalha justifica-se não somente pelo acesso a terra, mas também pelo acesso à “verdade histórica” e também à possibilidade de impregnar a história de seus pontos de vista. *Posseiros e Fazendeiros* discute a luta de classes como a luta pelo controle dessa narrativa. As armas em combate servem para controlar e vigiar o estatuto de verdade dos enunciados do poder, além, é claro, das cercas que protegem os latifúndios.

Tragam as armas! Gritam atores e atrizes na abertura da primeira cena. É nela que ambos os lados apresentarão as armas com as quais lutarão. De modo esquemático, classifiquei as armas de acordo com a posição ocupada por seus

portadores na conjuntura histórica. Tomada emprestada do livro *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance* de James Scott, a classificação – arma dos fortes / arma dos fracos – aplicada à peça parece ficar um tanto fora de lugar. Relembrando a discussão do primeiro ato, Scott chama de arma dos fracos aquelas estratégias que os subalternos lançam sem organização prévia, para benefício individual, no intuito de mitigar seu sofrimento sem, contudo, serem descobertos. É o que o bêbado em *Trapulha* faz e, em certa medida, o resto da população do reino também. É fácil reconhecer em atitudes das personagens daquela peça as armas descritas pelo autor, tais quais “corpo mole, dissimulação, falsa obediência, pequenos furtos, ignorância fingida, calúnia, incêndios propositais, sabotagem e assim por diante” ³⁸ (*op. Cit.*, 02). A este tipo de luta Scott nomeou, curiosamente, de formas brechtianas de luta de classe.³⁹ Entretanto o foco da análise de *Posseiros e Fazendeiros* vem do lugar do entre-guerras e passa a examinar a própria guerra. O que está em cena é o desacato aberto, aquilo que esta modalidade de guerrilha evita, mas que o MST procura empreender como movimento social que é.

A opção de manter a classificação justifica-se pela crença de que ainda que a estratégia seja distinta, permanecem os mesmos os portadores das armas. Trata-se, pois, da mesma *classe* embora a *luta* passe por caminhos diferentes. Nesta perspectiva, a peça desenvolve um inventário de armas ao longo das cenas:

Fortes	Fracos
Tecnologia do agronegócio	Tecnologia da Agricultura Familiar
Grande mídia (televisão, jornais impressos, rádios e publicidade)	Jornal, panfleto, teatro de rua, agitação e propaganda.
Lei/direito	Costume/grupos de pressão
Dinheiro	Astúcia
Armas de fogo/exército	Armas precárias/ guerrilhas

³⁸ Todas as citações e referências que seguirão sobre este livro foram retiradas de uma versão que eu e Anderson Luís Nunes da Mata traduzimos do original em inglês e que as professoras Luis Felipe Miguel e Regina Dalcastagnè revisaram.

³⁹ É importante registrar que embora a estas “armas” ele tenha nomeado como “dos fracos”, os oprimidos não detêm o monopólio sobre ela. Vê-se que o poder utiliza em larga medida estratégias semelhantes para chegar em “acordos generosos”.

As três primeiras armas servem para defender a posse da verdade na medida em que a luta de classes é interpretada na peça como a luta pelo controle da narrativa histórica, pela credibilidade do que é dito.

Quando o Grande Fazendeiro anuncia que em suas mãos há “uma arma muito poderosa: a tecnologia”, localizando o conhecimento tradicional como ignorante e atrasado, exhibe seu primeiro arsenal na luta pela verdade. A tecnologia está, pois, a serviço de sua classe. E o argumento tecnológico aparece na forma da televisão: como “instrumento da tecnologia, para transmitir a mais pura verdade dos fatos”. Do outro lado estão os posseiros que, como arma para divulgação de **sua** verdade, têm um pequeno jornal impresso. A “busca da verdade” é o que motiva a luta por seus direitos, de ambos os lados, “justiça seja feita” ou não. O jornal que assegura a “verdade” dos posseiros chama-se *A fonte da verdade*. No meio da disputa, encontram-se os bóias-frias que não sabem em quem acreditar. Eles não possuem uma verdade que os posicione no processo de luta de classe, apesar de já estarem nela.

O cinismo do poder que apareceu em *Trapulha* reaparece aqui. A elaboração da verdade é mostrada como um processo ideológico. Os fazendeiros apropriam-se do discurso marxista da falsa consciência e apostam em sua lógica: a ilusão está em crer que tudo está bem, que não há luta de classes. É preciso crer que a ilusão é a própria luta de classes.

FAZENDEIRO 1 e GND. FAZENDEIRO:

Vamos informar a população
Para que não se deixe enganar
Por essa grande ilusão

De que a pobreza do pobre
Tenha algo a ver
com a riqueza do patrão.

Ao colocar a verdade como objeto de disputa, o grupo Filhos da Mãe... Terra chama atenção para o fato de que no processo dessa luta, mais do que checar a veracidade do argumento, é preciso tratá-lo como uma versão interpretativa que parte de um determinado ponto de vista. O valor de verdade do argumento enunciado está diretamente ligado à perspectiva de quem assume a voz. Assim sendo, a realidade posta

... não é necessariamente “falsa”: quanto a seu conteúdo positivo, ela pode ser muito verdadeira, muito precisa, pois o que realmente importa não é o conteúdo afirmado como tal, mas *o modo como esse conteúdo se relaciona com a postura subjetiva envolvida em seu próprio processo de enunciação.* (ZIZEK, 1996: 13; grifos do autor.)

O significado da realidade é, assim, fixado pela ordem hegemônica. A segunda cena da peça, de nome *A batalha das comunicações*, dedica-se à análise desse processo. Para essa primeira batalha, as armas da mídia. Enquanto os posseiros atacam com pequenos jornais, panfletos e, por que não?, teatro, os fazendeiros acionam a grande mídia representada pelos telejornais, emissoras de rádio, jornais impressos de circulação nacional, e uma grande campanha publicitária que domina os espaços da mídia.

CANÇÃO DO PROGRESSO

Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando agronegócio pra arrasar
Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando pra arrasar
agronegócio vai mudar

Agronegócio vem chegando pra arrasar
vem chegando pra mudar
agronegócio pra arrasar

A canção do Progresso aparece repetidas vezes ao longo da cena, intercalada ao bombardeio de notícias vinculadas ao agronegócio. É através desta estratégia que a verdade hegemônica é fixada. Assim sendo, ela abandona a adjetivação e passa a ser simplesmente verdade. É uma espécie de atalho

cognitivo que simplifica os caminhos mentais pelos quais a sociedade passa a julgar a questão agrária no Brasil. Ao final da batalha, tanto a sociedade quanto os bóias-frias estão convencidas de que verdade confiar. Os fazendeiros comemoram a vitória da batalha e quando tudo parece voltar a ser como antes, quando parece ter, enfim, acabado a luta de classes, os posseiros respondem que “a primeira batalha não foi vencida”, que ainda é preciso ir “em frente, lutar até a derrota total do inimigo”. Desta forma, eles desestabilizam o ideário hegemônico de que a normalidade é a paz, e afirmam que “a própria paz, a ausência de luta, já é uma forma de luta, é a vitória (temporal) de um dos lados na luta. ... a ‘paz de classes’ já é um efeito (...) da hegemonia exercida por um dos lados na luta”. (ZIZEK, 1996: 28) grifo do autor.

A próxima arma em combate é a lei: mais do que propriamente uma arma ela serve como um espaço onde o embate acontece. Embora não seja apresentada com o nome da lei, constantemente a “justiça” é acionada como portadora de seus “direitos”. Ao acionarem a polícia como aparelhagem de salvaguarda de seus direitos, “perguntado a eles para quê eu pago meus impostos”, os fazendeiros estão posicionando a lei e o Estado a seu lado. A lei aparece portanto como uma imposição normativa da verdade, como uma

... narrativa mestra da nação, e disso deriva o combate por inscrever uma posição na lei e obter legitimidade e audibilidade dentro desta narrativa. Trata-se de verdadeiras e importantes lutas simbólicas. (...) Estas lutas simbólicas não fazem mais que reconhecer o papel nomeador do Direito, entronizado pelo Estado como a palavra autorizada da Nação, capaz por isso de não somente regular, mas também de criar, de dar status de realidade as entidades cujos direitos garantem, instituindo sua existência a partir do mero ato de nomeação. (SEGATO, 2004: 6) Tradução minha.

Os posseiros, e, por que não, o MST, enxergam a lei como campo de lutas. A classe que a controla detém o capital simbólico autorizado para a instituição de sua verdade. Os movimentos sociais entram na arena como um grupo de pressão que, ao promover o estranhamento do código da lei, ao

batalhar pelo rompimento do círculo tautológico de que devemos obedecer à lei *porque ela é a lei* (ZIZEK, 1996, 318), revisa a moral que a orienta e ocupa o lugar da ética que serve como mola propulsora de mudanças que regulam a sociedade. Portadores da ética, os posseiros empreendem suas demais armas no sentido de causar perplexidade às certezas das verdades impostas, na luta por mostrar “sua falibilidade, seu caráter contingente e, portanto, arbitrário” (SEGATO, 2004: 17).

Se a lei é uma arena de lutas, a evocação da força autorizada – como a polícia outrora acionada – se faz necessária para a manutenção da hegemonia. É aqui que entram as armas de fogo completando a equação gramsciniana de que se somando as armas do consenso (tecnologias da informação, discurso do direito...) produz-se o efeito hegemônico. A batalha só se conclui, na perspectiva dos fazendeiros, “com o apoio da grande imprensa e a presteza do exército, com sua lealdade em defesa da nação”.

A primeira batalha se encerra, mas na ótica dos posseiros a peça, assim como a luta, continua⁴⁰. A primeira parte da peça é encerrada com a admissão da derrota na primeira batalha, mas ainda é preciso resistir. A resistência aparece novamente quando não mais, ao menos momentaneamente, é possível desacatar. A dinâmica destas duas formas de luta é o testamento de que a realidade não está dada, de que mudanças são possíveis e de que se há alguma normalidade, ela é dinâmica.

CANÇÃO DA PRIMEIRA BATALHA

Nesta primeira batalha
Vitória dos fazendeiros
Com a imprensa mentirosa
Derrotaram os posseiros

Os posseiros seguem em frente
Certos de sua inocência
É um povo lutador
Um sinal de resistência

⁴⁰ Há mais duas cenas que foram construídas recentemente pelo grupo, a elas não tive acesso. Além de não ter assistido à nova apresentação, não há versão escrita dela.

Epílogo

*As linguagens artísticas, nossa criatividade,
expressam os nossos sentimentos na busca da
construção de uma nova sociedade. A arte anima
o ato de lutar. E a luta anima o sentir.
Coletivo Nacional de Cultura do MST*

A pergunta que intriga os/as pensadores/as desde quando a intelectual indiana Gayatri Spivak a formulou em 1988 ainda permanece no ar: pode, ou não, o subalterno falar? Tamanhos são os entraves para que a voz desses excluídos ecoe sem barreiras que é fácil supor que continuam tão “mudas/os como sempre foram”. Mas é preciso fazer um esforço e inverter a lógica do dito popular e perceber que quem cala (ou é calado/a) na maioria das vezes não consente.

A criação do Coletivo de Cultura no geral, e da Frente de Teatro em particular, pelo MST, são frutos destes esforços. Ao dar-se conta de que para sair de sua condição de subalternidade era preciso sair da condição de silêncio, o Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais Sem-Terra iniciou uma luta de classes dentro da arena do discurso. Não é mais possível combater os latifúndios da terra sem combater os latifúndios da mídia. Além de ocupar terras improdutivas, é preciso ocupar sentimentos. Mas isso não é tarefa fácil.

Ainda que mais de cinqüenta mil militantes tenham passado por alguma experiência na linguagem teatral, ainda que existam cerca de trinta grupos de teatro sem-terra espalhados pelo país, ainda que tenham retomado antigos projetos interrompidos pela ditadura militar de 1964 nos quais é o povo quem assume as rédeas da produção de artefatos simbólicos que o subjetive, ainda assim não existe resposta satisfatória a pergunta da indiana, que continua a incomodar.

Os quase sete anos de trajetória do MST na luta por poder falar parecem se perder nos séculos de silenciamento a que foram submetidos. Mas onde há

história, há resistência e ela é, antes de tudo, criativa. Ela se reinventa após cada batalha, e se readapta a cada novo tempo. Em outras palavras, a resistência é tão antiga quanto o silêncio, e para se falar sobre uma é necessário mostrar o outro. A tríade das peças, juntas, narram o comentário do MST sobre a trajetória de luta das mulheres e homens sem-terra, em particular, e dos subalternos em geral: quando não se pode falar é preciso resistir, quando se começa a falar é preciso se organizar, e quando se fala é preciso lutar, para, ao final da luta, quem sabe, resistir novamente. É pela pedagogia da resistência que o MST narra suas palavras.

Para além da fala, é necessária a escuta. Na pesquisa de linguagens teatrais que lhes possibilitem contar sua história, e com isso subjetivarem-se positivamente, a forma que surgirá daí deve conter a possibilidade de se fazer ouvir. A batalha no *front* de cultura é uma guerra de posições na qual cada lado da disputa estabelece estratégias para que seu respectivo ponto de vista chegue ao seu interlocutor da forma mais eficiente possível.

Não há euforia por parte de militantes sem-terra: “é uma batalha injusta”; mas tampouco há desânimo. Se a arte anima o ato de lutar e a luta anima o ato de sentir, a prática teatral no interior do Coletivo de Cultura do movimento anima o ato de resistir.

Esta monografia se inclui nesta tarefa política. Se ela não pode responder se o subalterno pode (ou não) falar, ela abre espaço para que possamos escutá-lo, pelo menos enquanto um tímido registro histórico.

E se é “do representado [que] surgirá aquilo que subverterá a representação” (TAUSSIG, 1993: 140), o MST dá sinais de que é possível sim a fala subalterna, de que a batalha ainda não está vencida.

Bibliografia

ANDRADE SILVA, Felipe Evangelista.

2006 A selva das representações: significados do consumo de drogas entre usuários. Monografia de conclusão de graduação. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

BENJAMIN, Walter.

1994 [1885] Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 10ª Ed. São Paulo: Brasiliense.

BHABHA, Homi

1998 *A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo*. Em O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BOAL, Augusto

2000 Jogos para atores e não-atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

2005 [1980] Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRECHT, Bertolt

1967 Teatro dialético: ensaios. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BUENAVENTURA, Enrique

2003 [1970] *Teatro y cultura*. Em Revista de Arte e Cultura da América Latina n° 2/2003. São Paulo, Terceira Margem.

CARVALHO, Bernardo.

1998 *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras.

CARVALHO, José Jorge

2001 *O Olhar etnográfico e a voz subalterna*. Horizontes Antropológicos, Vol. 15, 107-147.

2002 Poder e silenciamento na Representação etnográfica. Série Antropológica. N° 316. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

CHIARINI, Paolo.

1967 *Gênese da dramaturgia e da teoria do espetáculo. Do teatro épico ao teatro dialético* Em Bertolt Brecht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CLIFFORD, James.

2002 [1994] *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

COMPAGNON, Antoine.

1999 *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

CONQUERGOOD, Dwight.

1992 *Ethnography, Rhetoric, and Performance* . In Quaterly Journal of Speech, Vol. 78, pp. 80-84, 93.

COSTA, Iná Camargo.

- 1998 Sinta o drama. Petrópolis, RJ: Vozes.
- 2005 *Posfácil*. CADERNO DAS ARTES. (MST). Coletivo Nacional de Cultura. Frente de Teatro. Vol. 1 Teatro. São Paulo: Editora Peres.

DALCASTAGNÈ, Regina.

- 2002 Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. Em Estudos de literatura brasileira contemporânea. Vol 20. Brasília. pp 33-77.
- 2005 *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Em Estudos de literatura brasileira contemporânea. Vol 26. Brasília. pp 13-51.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA Mariângela Alves de, (orgs).

- 2006 Dicionário do teatro brasileiro: temas formas e conceitos São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo.

MARCUS, George.

- 2004 *O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia*. Em Revista de Antropologia. São Paulo: USP. V. 47 n° 1.

MENCHÚ, Rigoberta.

- 1993 [1987] Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MARTINS, Leda Maria.

1995 *O Anverso da Máscara Em A cena em sombras.* São Paulo: Perspectiva.

MST

2004 Estudo sobre teatro político com a professora Iná Camargo Costa, realizado durante reunião da Brigada, no dia 21 de fevereiro de 2004, no Rio de Janeiro. Documento interno do MST.

2005[a] Caderno das artes. Coletivo Nacional de Cultura – Frente de Teatro.Vol. 1 Teatro. São Paulo: Editora Peres.

2005[b] Peças de Teatro Fórum construídas coletivamente pela Brigada Nacional Patativa do Assaré em parceria com o Centro do Teatro do Oprimido – RJ. Documento interno do MST.

2006[a] *Ensaaios sobre Arte e Cultura na Formação.* Em Caderno das Artes. Org. Coletivo Nacional de Cultura. ANCA. Brasília, 2006.

2006[b] *Sem-Terras identificam suas lutas em experiência teatral do MST.* Reportagem encontrada no endereço eletrônico <http://www.mst.org.br/mst/pagina.php?cd=1500> em 14/01/2007.

NASCIMENTO, Abdias do.

1988 *Teatro Negro no Brasil – Uma experiência sócio-racial.* Em Revista Civilização Brasileira, IV, n. 2, pp.193-211.

1997 *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões.* Em Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n°25, pp. 71-81.

ORTIZ, Pedro Henrique Falco

1997 Z@apatistas on-line: uma análise sobre o EZLN e o conflito em Chiapas, sua presença na internet e a cobertura da imprensa mexicana, argentina e brasileira. (Dissertação de Mestrado). Programa de pós-graduação em integração da América Latina – PROLAM – USP, São Paulo.

ROSENFELD, Anatol.

2004 O teatro épico. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva.

SANT'ANNA, Sérgio.

1980 Um romance de geração: comédia dramática em um único ato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

2000 [?] *O discurso sobre o método*. Em Os cem melhores contos brasileiros do século. Org. Ítalo Mariconi. Rio de Janeiro: Objetiva. pp 402-415.

SCHECHNER, Richard.

2000 *Restauración de la conducta*. In: Performance – teoría y prácticas interculturales, pp. 107-192. Buenos Aires: UBA.

SCHOTT, Robin

1996 Eros e os processos cognitivos. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos.

SCHWARTZ, Roberto.

1990 *Estudo introdutório A Santa Joana dos Matadouros*. Em A Santa Joana dos Matadouros. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

1999 *Altos e Baixos na atualidade de Brecht*. Em Sequências Brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras.

SCLIESSER, E.

1931 *Retrospective et perspective*. Em Theatre annes vingt. Le theatre d'agit – prop de 1917 a 1932. Lage d'homme, Lousane, 1978.

SCOTT, James.

1995 *Normal exploitation, normal resistance* IN *Weapons of the weak: everyday form of peasant resistance*. New Haven: Yale University Press.

SEGATO, Rita Laura

2004 *Antropología y derechos humanos: alteridad y ética en el movimiento de los derechos universales*. Em *Série Antropológica*. Nº 356. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

SILVA, Lidiane Aparecida da.

2005[a] *Teatro no MST: a construção de um instrumento de formação e transformação*. Monografia (pós-graduação em Educação e Desenvolvimento no Campo) Decanato de pesquisa e pós-graduação da Universidade de Brasília (DPP), Centro de Desenvolvimento Sustentável (CDS), e Iterra – Instituto de capacitação e pesquisa da Reforma Agrária. Disponível no acervo do MST.

SILVA, Maria Aparecida.

2004[c] *O papel do teatro na organização dos jovens do Assentamento Carlos Lamarca-SP – Trabalho de conclusão do Curso Comunicação Popular - ITERRA, Veranópolis/RS.*

SILVA, Rubens Alves da.

2005[b] *Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*. Em *Horizontes Antropológicos: Antropologia e performance*. Porto Alegre: PPGAS. V. 24, pp 35-65.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty.

2003[1988] *Puede hablar el subalterno?* Em Revista Colombiana de Antropología. Vol. 39. Janeiro-Dezembro de 2003. Bogotá, Colômbia.

TAUSSIG, Michael.

1993 *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura.* Rio de Janeiro: Paz e terra.

THOMPSON, E. P.

S.d. *La sociedad inglesa del siglo XVIII: lucha de clases sin clases?* Em Tradición, revuelta y conciencia de clase. Barcelona, Grijalbo, Seções III e IV.

TURNER, Victor.

1982 *From ritual to theatre. The Human Seriousness of Play.* Nova Iorque, PAJ Publications.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin.

2003 *Olhando pra trás pra planejar o futuro: o trabalho da Brigada Nacional Patativa do Assaré.* Documento da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré. Trabalho não publicado.

2004 *Embates e “aberturas”:* um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília.

2006 *Teatro e Reforma Agrária: a inserção do Teatro do Oprimido no MST.* Brasília. Trabalho não publicado.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.

1996 *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.* Em *Mana*, Vol. 2, nº2, outubro.

ZIZEK, Slavoj.

1996 *Como Marx inventou o sintoma?* Em *Um mapa da ideologia / Theodor Adorno...* [et. al.] Org. Slavoj Zizek. Rio de Janeiro: Contraponto.

Filmografia:

SEMEADORES da Imagem

2005 Produção de Juliana Marinho Pires. Brasília: Faculdade de Comunicação/Universidade de Brasília. 1 DVD (43 min): Documentário, DVCAM.

ANEXOS

TRAPULHA

Personagens:

Rei Traquinos Trapos

Rainha Fala Trapos

Bêbado

Alfaiate poeta

Soldado

Padre padeiro

1° Conselheiro

2° Conselheiro

3° Conselheiro

Melhor amiga da Rainha

Mari Dojou

Uma comunidade, um reino, uma estória. Trapulha era o nome dessa pequena e tranqüila comunidade. Traquinos Trapos era o seu Rei e Fala Trapos era sua rainha. Uma comunidade perfeita. Havia um conselho que orientava o reino, um alfaiate que gostava de fazer poesias e cantar, um bêbado que gostava de beber e de falar, a melhor amiga da rainha, que era casada com um conselheiro, o padeiro, que também era o padre da cidade, um soldado suspeito que sempre vagava noite à dentro em direção ao palácio. Tudo perfeito, até que um dia apareceu na comunidade uma linda mulher solteira, vinda de muito longe. Ela pediu para se instalar na comunidade, pois havia comprado uma pequena casa no centro. Logo todos ficaram sabendo da nova moradora, que também havia comprado algumas ações do moinho. Desse moinho também eram sócios a rainha, o padre e todo o conselho. Sendo ela a única forasteira da cidade logo vieram os boatos. Linda e de vestes muito provocantes ela provocava olhares de todos os homens e a inveja de todas as mulheres. Daí começa a nossa divertida história.

1º Momento: O AMANHECER DA COMUNIDADE CHAMADA TRAPULHA.

Alfaiate – Que lindo dia de sol e de alegria!

Vou trabalhar para o meu dinheiro ganhar,
e com uma linda mulher gastar!

Bêbado – Tá gastando...

Alfaiate – Tá me chamando de pão duro?! Pois fique sabendo que guardo minhas economias para quando eu encontrar a mulher dos meus sonhos e com ela poder gastar, seu bêbado insolente!

Bêbado – Tá gastando...

Alfaiate – Ah! Vai catar coquinho!

O alfaiate entra na alfaiataria. O bêbado sai resmungando e senta no chão, com estafa de cachaça. O sino toca. A Rainha Fala Trapos chama uma reunião do conselho.

2º Momento: A REUNIÃO DO CONSELHO.

Bêbado – Meu Deus! Quem vai embora dessa vez? Tomara que não seja eu!

Todo o conselho se dirige para o local da reunião para discutir um assunto muito grave e de total importância.

Rei – Senhores do conselho, estamos reunidos para discutir um assunto de vital importância, algo de muito grave.

1º Conselheiro – O que de tão grave o incomoda, meu Rei?

Rei – Não a mim, mas a nossa Rainha Fala Trapos.

Rainha – Bem meus queridos membros do conselho, algo de muito grave acontece na corte. Um rato muito grande e viscoso apareceu no meu quarto ontem à noite, eu estou preocupada. Não quero que a minha opinião interfira para a expulsão desse rato nojento, mas sabemos que ele não serve para estar em nosso meio.

2º Conselheiro – Majestade, nós precisamos discutir algo de grande importância para a comunidade, que é o nosso moinho que está quase desabando. A majestade sabe que se isso acontecer nossa comunidade vai sofrer muito e não temos nenhum dinheiro disponível.

Todos olham para o lado, mostrando pouco assunto.

Rei – Eu acho que esse conselho é legítimo. Tudo que vocês decidirem, nós não podemos fazer nada, vocês é que mandam. Mas não podemos deixar de lado uma questão tão grave que é o rato que nos incomoda.

3º Conselheiro – Apoiado majestade!

Bêbado – Coitado do rato! Não pode nem se defender!

Rei – O que faremos com o rato?

2º Conselheiro – Majestade, e o moinho?

3º Conselheiro – O rato é mais grave!

Bêbado – Coitado do rato!

Rainha – A minha opinião é para que expulsem esse rato da nossa comunidade. Ele não serve para estar em nosso meio.

Bêbado – Coitado do rato!

Rei – Votemos agora! Quem quer que o rato saia levante a mão.

Todos, menos o segundo conselheiro, levantam a mão.

Rei – Bom, foi a opinião do conselho. Hoje mesmo chamamos a segurança do palácio para retirar aquele maldito rato e jogá-lo para fora de nossa comunidade Trapulha.

Todos – Deus salve o Rei! Deus salve o Rei!

Bêbado – Deus proteja o rato!

Todos retiram-se do local.

3º Momento: A CONVERSA DESCONFIADA.

O padre sai da padaria preocupado e conversa com o soldado mostrando sua grande preocupação.

Padre – Meu caro soldado, percebe o que está acontecendo em nossa comunidade? Estamos à beira do caos. Todos estão loucos! A minha lavoura de trigo está sendo prejudicada por causa do moinho e ninguém toma providência. Como vão ficar as nossas lavouras, me responda?

Soldado – A minha plantação de feijão também está prejudicada, mas não podemos fazer nada. Tudo está na mão do conselho.

Padre – Não, do Rei e da Rainha.

Soldado – Cuidado com o que fala, padre! Se alguém ouvir isso o senhor pode ser expulso de Trapulha.

Padre – Jesus, Maria José, é verdade!!!

Os dois olham para lados opostos e retiram-se.

4º Momento: O ANOITECER NA COMUNIDADE CHAMADA TRAPULHA.

Um homem suspeito cruza a cidade sorrateiramente, sem que ninguém perceba, ou quase ninguém.

Bêbado – Lá vai ele, o pé de pano!

Alfaiate – Que lindo anoitecer, nada mais vou fazer.

Só meu dinheiro guardar, para com uma linda mulher gastar.

Bêbado – Tá gastando...

Alfaiate – Por que você não vai encher o saco de outro, seu estúpido?!

Bêbado – Tô indo.

E assim termina um dia na comunidade perfeita chamada Trapulha.

5° Momento: 2° AMANHECER DA COMUNIDADE CHAMADA TRAPULHA.

Alfaiate – Que dia lindo, hoje estou feliz!

Escovei os dentes e limpei o nariz!

Bêbado – Tá limpando.

Alfaiate – Tem certas pessoas que não se enxergam. Nunca tomou banho e fica aí falando dos outros!

Padre – Jesus, Maria, José!

Bêbado – Mau galinho garnizér!

Melhor amiga, espiando tudo de seu barraco – Esse bêbado tem que sair de nossa cidade. Todo dia ele incomoda as pessoas. Vou levar o fato para a nossa Rainha Fala Trapos!

6° Momento: O JULGAMENTO DO BÊBADO.

A Rainha Fala Trapos e o Rei Traquinos Trapos pedem uma reunião do conselho. O sino toca e o soldado chama.

Soldado – Reunião do conselho! Reunião do conselho!

Todo o conselho se dirige ao local da reunião para discutir um assunto muito grave e de total importância.

Rei – Senhores do conselho, estamos aqui para discutir um assunto de vital importância. Algo muito grave.

1º Conselheiro – O que de tão grave o incomoda meu Rei?

Bêbado – Meu Deus, quem vai embora dessa vez?!

Rei – Novamente temos que nos reunir para discutir um problema antigo, o bêbado.

Bêbado – Meu galinho garnizé, agora lascou!

2º Conselheiro – Mas majestade, há muito estamos adiando o problema do moinho.

3º Conselheiro – O bêbado incomoda, mas temos que resolver logo depois o moinho.

Rainha – Bem, devemos ter um pouco de coerência com esse caso. O bêbado é uma figura muito querida aqui em Trapulha. Não podemos relevar?

1º Conselheiro – Ele incomoda a todos na comunidade, ninguém gosta dele.

2º Conselheiro – Acho que todos têm medo dele porque ele sabe demais.

Todos olham para o lado e tocem, com olhar de preocupação.

Rei – Bem, votemos agora!

Bêbado – Ai meu Deus!

Rei – Quem vota pela expulsão do bêbado levante a mão.

Ninguém levanta a mão, e todos olham um para o outro.

Rei – Bem, mais uma vez o bêbado fica.

Bêbado – Obrigado meu Deus! Não foi desta vez, agora eu vou comemorar!

Todos – Deus salve o rei! Deus salve o rei!

Todos se retiram do local, menos a rainha. A melhor amiga se aproxima para lhe contar uma novidade.

7º Momento: A NOVIDADE DA CHEGADA DA FORASTEIRA MARI DOJOU.

Melhor amiga – Minha Rainha, vou lhe contar uma novidade.

Rainha – Sim, por favor, me conte.

Melhor amiga – Uma forasteira comprou uma casa na comunidade, e está vindo para cá. Contam que ela é muito linda.

Rainha – Já não gosto dela...

Melhor amiga – Contam também que ela comprou algumas ações do nosso moinho.

Rainha – O quê? Jamais aceitarei uma forasteira como sócia do nosso moinho. Vou tomar as devidas providências!

A Rainha Fala Trapos vai ao encontro do Rei Traquinos.

Rainha – Rei Traquinos, estou sabendo que uma forasteira está vindo para Trapulha, e mais, que ela é sócia do moinho. É verdade?

Rei – É verdade.

Rainha – Você tem que tomar alguma providência. Não queremos essa forasteira em nosso meio.

Rei – Temos que entender que o moinho é um grande problema e temos que passar esse problema para alguém, você não acha?

Rainha – Além disso, ela é solteira. Não queremos forasteiras solteiras em nossa comunidade. Ela pode causar problemas para as mulheres de bem de Trapulha.

Rei – Temos que resolver o problema do moinho.

Rainha – Temos que resolver o problema da forasteira. Vou falar com o conselho para expulsá-la antes que ela chegue na comunidade.

Os dois retiram-se do local e logo depois o sino toca. O soldado anuncia.

8º Momento: MAIS UMA REUNIÃO DO CONSELHO.

Soldado – A forasteira de nome Mari pede audiência com o Rei Traquinos Trapos, a Rainha Fala Trapos e todo o conselho.

O rei, a rainha e todo o conselho dirigem-se para o local da reunião. O povo se achega, com olhares de curiosidade. Todos ficam admirados com a beleza da forasteira Mari.

Mari – Bem, majestade, Rainha Fala Trapos, senhores do Conselho, deixe-me apresentar, meu nome é Mari Dojou, sou a nova moradora de Trapulha. O meu objetivo é recuperar o nosso moinho para devolver a dignidade deste povo tão sofrido.

Bêbado – Apoiada! Apoiada!

Mari – As nossas lavouras estão sendo prejudicadas pelo mal funcionamento do moinho.

Todos – Apoiada! Apoiada!

Mari – Queremos que nossas terras tornem-se mais ricas e mais férteis. Toda a comunidade irá ganhar com isso.

Rainha – É um problema que é somente dessa comunidade.

2º Conselheiro – Não majestade, é dela também, é de todos nós. Lembremos que ela é moradora da comunidade e sócia do moinho.

3º Conselheiro – Acho que devemos analisar as condições do moinho para depois tomarmos providências.

Rei – Devemos nos reunir daqui a dois dias para ver a conclusão da análise e discutir o problema.

Rainha – Mas meu rei, nós nunca fizemos isso de marcar reunião para discutir problemas da comunidade.

Rei – A partir de hoje traçaremos um cronograma para discutir todos os problemas de Trapulha.

Rainha – Mas meu Rei... Eu é que fazia isso, trazia os problemas e o conselho discutia, e sempre deu certo.

Todos – Deus salve o Rei! Deus salve o Rei!

Bêbado – Deus proteja a forasteira Mari.

Todos retiram-se do local de reunião, menos o Rei e o 3º Conselheiro.

Alfaiate, saindo do local, olhando para o céu e exclamando – Que linda mulher!

Será que é ela a mulher dos meus sonhos?

Inteligente, justa, bonita e sorridente!

Será que ela notará este homem carente?

Bêbado – Será que ela notará este demente? Tá notando...

Alfaiate – Não vou ligar mais para as suas críticas! Estou muito feliz pra isso!

Bêbado – As coisas estão mudando aqui em Trapulha.

Os dois retiram-se do local.

9º Momento: A INVENÇÃO DA GUERRA.

3º Conselheiro – Majestade, me perdoe, mas eu acho que vossa excelência não está com essa bola toda.

Rei – Como assim?! Do que você está falando?

3º Conselheiro – O povo está insatisfeito com o governo de nossa majestade. A crise do moinho está provocando tal insatisfação.

Rei – O problema já está resolvido com a chegada da forasteira.

A rainha Fala Trapos escuta a conversa e interfere, aparecendo de repente saindo detrás do cenário.

Rainha – Rei Traquinos Trapos!!! Você está dizendo que a forasteira vai resolver os nossos problemas? Como assim?!

3º Conselheiro – Majestade, temos que tomar medidas mais firmes!

Rei – Que medidas?

3º Conselheiro – Por que não inventamos uma guerra?

Rei – Uma guerra?! Contra quem?

3º Conselheiro – Majestade, contra ninguém, é só pra que o povo esqueça os problemas de Trapulha.

Rei – Ótima idéia! Vamos convocar toda a população!

O sino toca. O soldado chama para uma reunião geral.

Soldado – O Rei Traquinos chama para uma reunião de emergência!

Todos se aproximam, curiosos, perguntando entre si o que será dessa vez. O rei aparece com trajes militares.

Rei – Meus caros membros do conselho, povo de Trapulha, nossos mensageiros nos informam que Trapulha pode ser atacada a qualquer momento. (A população fica espantada) – Temos que nos preparar, faremos uma convocação.

Bêbado – Ah meu Deus! Era só o que me faltava, uma guerra! Já não basta o moinho?!

Rei – O primeiro conselheiro vai ler a lista de convocação.

1º Conselheiro – Vamos à lista: o alfaiate vai para a lista de frente, o padre vai para as trincheiras, o soldado protegerá o rei, o 3º Conselheiro cuidará do depósito de alimento, o 2º Conselheiro cuidará do depósito de armas e a melhor amiga da rainha cuidará da saúde, Mari Dojou concluirá a análise do moinho e ficará responsável pelas finanças. (Enquanto o 1º Conselheiro lê a lista o bêbado vai retirando-se sorrateiramente.) – O bêbado também irá para a guerra, vai para a linha de frente.

Bêbado – Ah, meu Deus! Me ferrei!

1º Conselheiro – E eu serei o comandante!

10º Momento: 3º ANOITECER DA COMUNIDADE DE TRAPULHA.

Um homem cruza sorrateiramente a cidade e vai à casa da forasteira Mari. Depois retira-se com um pacote nas mãos. Em seguida aproxima-se o padre e o soldado. A melhor amiga da rainha vê toda a cena e escuta toda a conversa, escondida.

Padre, se aproxima olhando para todos os lados, com cuidado – Meu caro soldado, estou preocupado! Estamos à beira de uma guerra, e o que faremos? Me diga? Nossas lavouras estão arruinadas, esse moinho só nos traz problemas...

Soldado – Sim, mas agora temos que nos preocupar é com a guerra, porque quanto ao moinho, as ações estão quase todas vendidas para Mari Dojou.

Padre – É verdade! Eu mesmo já vendi as minhas ações para ela.

Soldado, cutucando o padre com sua lança – Cuidado padre, fale baixo! Pode ser perigoso!

Saem um para cada lado.

11º Momento: AMANHECE UM NOVO E DEFINITIVO DIA NA COMUNIDADEDE TRAPULHA.

Alfaiate – Que lindo dia

hoje posso sorrir!

Encontrei a minha amada,

chamada Mari!

Bêbado – Tá encontrando...

Alfaiate – Até quando tu vais me encher o saco seu estúpido?!

O alfaiate entra na alfaiataria e o bêbado continua no local. A melhor amiga vai ao encontro da Rainha Fala Trapos.

Melhor amiga – Minha rainha, tenho algo para lhe contar.

Rainha – Sim, me conte.

Melhor amiga – Tenho uma informação que vai acabar com aquela forasteira!

Rainha – Me conte logo! Estou ansiosa!

Melhor amiga – A forasteira recebeu uma visita masculina na calada da noite, que só saiu ao amanhecer.

Rainha – Prostituição é crime! De Trapulha ela será expulsa hoje mesmo! Chamarei o conselho para discutir esse fato!

O sino toca. O soldado convoca a todos para mais uma reunião do conselho.

Soldado – Reunião do Conselho! Reunião do Conselho!

O rei, a rainha e todo o conselho dirigem-se para o local da reunião.

Rei – Bem senhores do Conselho, temos um assunto muito grave para discutirmos hoje. Um caso de prostituição na nossa comunidade.

Todos olham uns para os outros espantados com a notícia.

1º Conselheiro – Majestade, prostituição é um crime gravíssimo aqui em Trapulha!

3º Conselheiro – Quem cometeu tal crime majestade? Nos conte!

Rei – Não sei, a nossa rainha é que tem todas as informações.

Rainha – Bem meus queridos membros do Conselho, como eu havia alertado antes, uma pessoa que acabou de chegar em Trapulha cometeu tal crime.

Todos, perguntando em tom de curiosidade – Quem? Quem majestade?

Rainha – A forasteira Mari Dojou.

Rei, se levanta espantado e pergunta – Quem?!

Rainha – É isso mesmo, a forasteira Mari. Ela foi vista ontem com um homem em sua casa durante toda à noite, e o mesmo só foi embora ao amanhecer.

Todos, gritando eufóricos – Vamos expulsa-la de Trapulha!

Rei – Traga a forasteira para se explicar.

Rainha – Meu rei, não precisamos que ela venha se explicar! Já foi decidido, ela vai embora de Trapulha!

Rei – Ela tem que se explicar!

3º Conselheiro – Majestade, estou com a análise do moinho...

Rainha – Não vamos discutir o moinho, vamos expulsar a forasteira...

O soldado traz a forasteira para a reunião. Toda a comunidade se aproxima para ouvir a forasteira.

Rei – Mari Dojou, você está sendo acusada de prostituição.

Mari – O quê?!

Bêbado – Tá tudo errado!

Padre – Jesus, Maria, José!

Alfaiate – Não acredito!

Rainha – É isso mesmo, prostituição! Ontem a noite um homem saiu de seu quarto!

Rainha – Vejam que o 2º Conselheiro também está desaparecido. Ela também pode ser a culpada disso. (Todos comentam a possibilidade ao mesmo tempo).

Rei – Calem-se todos! Forasteira Mari, lamento mas a senhora está expulsa de Trapulha.

Padre – Majestade, não está havendo um engano?

Rei – O senhor não tem voz nessa reunião.

Alfaiate – Majestade, ela é sócia do moinho, como vai ficar?

Rei – Você também não tem voz nessa reunião!

Bêbado – Eu vi tudo!

Rei – Cale-se seu bêbado estúpido! Você também não tem voz nessa reunião!

Mari – Majestade, todos devem ter voz nessa reunião e em todas, pois a voz do povo é a voz de Deus. Não devemos excluir o povo dos assuntos dessa comunidade.

Rei – Cale-se você Mari Dojou, pois está expulsa de Trapulha e não deve falar nessa reunião.

Bêbado – Eu vi tudo!

Rainha – Cale a boca seu bêbado insolente!

Melhor amiga – Essa história não está bem contada.

Rainha – Mas foi você quem me contou, sua traidora!

Melhor amiga – Não majestade, eu vi alguém saindo do quarto de Mari, só lhe contei isso.

Todos ficam em silêncio. Uma pessoa se aproxima.

Todos, exclamando – Óóóó! É o 2º Conselheiro!

Rei – Onde estava, seu estúpido?!

2º Conselheiro – Eu estava trabalhando majestade, em prol do nosso moinho.

3° Conselheiro – O senhor estava na casa da senhorita Mari Dojou esta noite?

2° Conselheiro – Não senhor.

Bêbado – Ele não, mas eu sei quem estava.

2° Conselheiro – Eu também.

Rei – Cale-se!

Todos – Fale bêbado, fale!

Bêbado – Foi o soldado!

2° Conselheiro – É verdade, foi o soldado, ao meu comando.

Rei – O quê? Ao seu comando?

2° Conselheiro – Sim majestade, pois precisávamos de algumas informações de Mari para resolver o problema do moinho e o soldado foi para nos trazer essas informações.

Todos – Óóóó!!!

Rainha – É tudo uma farsa meu rei! Eu soube por minhas fontes que essa forasteira prostituta está comprando as ações do moinho das pessoas da cidade!

Todos aqueles que venderam suas ações para Mari Dojou ficam assustados, e os que não venderam ficam surpresos.

Rei, confuso – Como assim?

1° Conselheiro, falando ao ouvido do rei – Meu rei, essa é uma ótima oportunidade para acusarmos a forasteira de ser espiã do exército inimigo que inventamos! Mataremos dois coelhos com uma cajadada só!

Rei, com os olhos brilhando, falando para todos – Diante das novas informações trazidas ao Conselho podemos notar que a situação é muito mais grave do que pensávamos. Essa forasteira é uma espiã do exército inimigo! (Há um espanto geral, mas aqueles que venderam as ações para Mari percebem que podem sair lucrando com a jogada do rei, e por isso começam a concordar efusivamente com o que ele fala.) – Ela foi enviada antes para nossa cidade para espionar nossas forças e desestabilizar nosso governo. Ela quer dominar o nosso moinho, confundir o nosso povo e trazer o caos para nossa cidade! Essa conversa de que todos devem ter voz é uma tática de guerra, é um veneno para nossa sociedade!

Todos – É isso mesmo! Vamos acabar com essa cobra! Espiã! Traidora! Prostituta!

Bêbado – Vixe Maria! Agora lascou-se tudo!

Mari – Majestade, está havendo um engano!

Soldado – Eu também acho.

Rei – Cale-se soldado! Você não tem voz nessa reunião, já disse e não vou repetir!

2º Conselheiro – Majestade, não estou querendo discordar de sua posição, mas considero responsabilidade minha informar ao Conselho os resultados da análise de Mari Dojou sobre o moinho. Independente de suas posturas morais, me parece que ela aponta algumas questões importantes em seu relatório. Ela escreveu que a única forma de resolver o problema seria tornar toda a comunidade sócia do moinho

Rei – O quê?

Rainha – Ela está louca!

2º Conselheiro – Me perdoem, mas creio que nesse ponto seu argumento tem sentido.

Todos – É verdade! É verdade!

2º Conselheiro – Pois se todos puderem se envolver e discutir os problemas da comunidade, poderemos chegar mais facilmente à solução dos mesmos.

Todos – É verdade! É verdade! É verdade!

O rei fica assustado com a manifestação do povo. Ele teme um levante popular.

Rei – Meu povo, isso é mais uma prova de que a forasteira prostituta é uma espiã infiltrada do exército inimigo. Vejam o que ela está causando entre nós, a desarmonia, a agressividade...

O povo está agitado e confuso. Escutam-se frases como: “Mas ela é uma prostituta, não podemos confiar no que ela diz!”, “O povo tem que participar das discussões!”, “Salve o rei e a rainha, eles é que sabem o que é bom pra nós!”, “Expulsemos a forasteira!”, “Queremos participar!”, etc. Diante disso o rei, a rainha, o padre e o 1º Conselheiro ficam acuados, o rei tenta outra estratégia.

Rei – Vamos se acalmar! Vamos se acalmar meu povo! A partir de hoje todos os problemas de Trapulha serão resolvidos pela comunidade, e por todos nós! E quanto a Mari Dojou, sua sentença já foi proferida: está expulsa de Trapulha. Se você, sua espiã

prostituta, não sair de nossa Trapulha com todas as suas coisas em meia hora, nós tomaremos medidas mais drásticas. Faz tempo que nossa guilhotina não decepa uma cabeça!

Todos gritam num misto de felicidade e devoção ao rei e ódio à Mari Dojou. Alguns urram como animais, diante do prazer trágico de ver a guilhotina voltar a funcionar.

1º Conselheiro – Deus salve o rei!

Todos, gritando em resposta – Salve! Salve! Salve!

Rei, levantando sua espada – Deus salve Trapulha!

Alfaiate – Antes uma comunidade,

Um reino,

Uma história.

Hoje uma comunidade,

Uma democracia,

Uma realidade.

O povo, antes oprimido, agora tem liberdade para falar, se expressar, pensar. Pois não seremos expulsos dessa comunidade chamada...

Todos, gritando juntos, e depois congelando – Trapulha!!!

Mari Dojou atravessa lentamente o palco, de ponta a ponta, com sua trouxa de roupas. Ela olha com desdém o alfaiate, ele a olha com um ar de dor no coração, mas não está disposto a correr os riscos pelos sentimentos que nutriu por ela.

Rei, ao ver Mari Dojou – Suma daqui! E avise ao seu exército que aqui em Trapulha ninguém vai entrar! Somos um povo forte e unido e não permitiremos que ninguém ouse nos atacar! (Falando para os seus:) – Devíamos ter enviado a cabeça dela de presente para nossos inimigos!

Todos saem de cena. Em seguida retornam o rei, o padre e o 1º Conselheiro.

Rei – Bando de inocentes! Eles acham que essa tal democracia vai dar certo!

Padre – Vamos esperar a poeira baixar e tudo será como antes.

1º Conselheiro – É verdade, a majestade soube conduzir bem a situação.

Saem de cena conversando.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA
COLETIVO ESTADUAL DE CULTURA DO MST/DF E ENTORNO

Contraponto

Peça em construção, que integra o processo do documentário
que parte do tema “As imagens sobre o MST”.

6º versão: 30/11/2005

Personagens:

Repórter
Professor
Antônio
Maria
Mãe de Antônio e Maria
Aninha
Patrícia
S. João, o chacareiro
Patrão de João
S. Antônio
Juiz
Sem Terras
Latifundiários

Criação coletiva de Agostinho, Ana Rosa, Edleuza, Edmar, Neudair e Rafael.

Equipe do documentário: Juliana, Ana Paula, Francisco e Thiago.

1ª BRINCADEIRA – S. Antônio

Coro: Uma TV – nas mãos da elite – aliena muita gente
2 TVs, 3 TVs, 4 TVs, alienam muito mais!
E além disso, são deles também:
Rádios, cinemas, jornais, gravadoras, revistas – e tudo mais!

S. Antônio – Eu não consigo trabalhar. Eu não consigo tocar minhas músicas. Esses dedos travam todo dia. Eu toco uma, duas, três num dá não. Eu não sei que diacho é isso que aqueles bicos que eles sempre me chamavam pra assentar meio-fio, já não me chamam mais. Eu assento mais meio-fio do que muito moleque por aí!

Pergunta – Hoje, com essa idade, o senhor consegue assentar quantos metros de meio fio por dia?

S. Antônio – Eu antigamente assentava trezentos metros. Depois passei pra 250, e hoje acho que assento uns 150, quer dizer, uns 200. Isso é porque estou desacostumado, não me chamam mais pra trabalhar...

Pergunta – Se o senhor não consegue mais assentar meio-fio, vai querer terra pra quê? O senhor vai dar conta?

S. Antônio – Vou, claro que eu vou. Assim que eu tiver a terra eu vou chamar meus filhos pra trabalhar comigo.

Pergunta – O senhor gosta mais de tocar ou de assentar meio-fio?

S. Antônio – Eu gosto mesmo é de assentar meio-fio. Em cada meio fio desse tem um pedacinho de mim. Ó, aqui tudo foi eu, na W3 Norte, Sul, no Lago Norte, Lago Sul, em Taguatinga, Ceilândia, Brazlândia, inclusive, aquela calçada do hospital.

CENA 1 – A ESCOLA PELA TV

Repórter – No terceiro dia da série “Qualidade do ensino” nós estamos na escola rural Sucesso Bom. Chegamos aqui por meio da denúncia de mães e pais de alunos, que ligaram em nossos estúdios, revoltados com o abandono da escola. Segundo eles, a estrutura está tão precária que há risco de desabamento. Vamos agora conversar com uma estudante da escola. Como é seu nome?

Patrícia – Patrícia, mas pode me chamar de Patricinha.

Repórter – O que você acha da escola?

Patrícia – Essa escola é uma merda. Os banheiros são uma imundície, as janelas só faltam cair na nossa cabeça, a quadra de esporte está muito perigosa, e as pessoas são tudo misturadas, as de classe alta e as de classe baixa.

Repórter – Como assim? As séries são misturadas, da 1ª a 8ª série?

Patrícia – Eu falei de classe alta se referindo a mim, e de classe baixa se referindo aos sem terra, esses vagabundos, que roubaram meus vales.

Repórter – Você tem provas?

Patrícia – Não, mas só podem ter sido eles. Aqueles porcos, sujos.

Repórter – Você é filha de algum fazendeiro da região?

Patrícia, *sem graça* – Não, sou filha de um caseiro. Mas ele cuida da chácara do patrão como se fosse dele.

Repórter – Vamos agora entrevistar uma mãe de alunos. (*se aproxima da mãe de Antônio e Maria*). – Qual a opinião da senhora sobre a qualidade da escola?

Mãe – Olha, como você pode ver ao redor, a estrutura não é das melhores. Há muito tempo não é feita uma reforma aqui. Mas, no meu ponto de vista...

Coro – Mas no nosso ponto de vista!

Mãe –... há um problema mais grave, que é a discriminação que minhas crianças sofrem na sala de aula.

Repórter – Por qual motivo suas crianças são discriminadas?

Mãe – Elas são discriminadas por serem sem terra. Todas as crianças que moram no acampamento do MST são mal tratadas por seus colegas, os filhos dos empregados das chácaras. Elas são chamadas de vagabundas, de bandidas, de sujas. Não tem quem se anime pra estudar com esse tipo de tratamento. E onde elas aprendem esse tipo de coisa? É na televisão, onde a gente só aparece como se fosse ladrão, e desocupado. Na realidade não é desse jeito não, nós somos trabalhadores.

Coro – Se nada somos neste mundo,
Sejamos tudo, ó produtores! (2X)

Repórter – Ok, obrigado por sua opinião. Vamos resolver esse problema na edição.

2ª BRINCADEIRA – Patrícia

Coro: Uma TV – nas mãos da elite – aliena muita gente
2 TVs, 3 TVs, 4 TVs, alienam muito mais!
E além disso, são deles também:
Rádios, cinemas, jornais, gravadoras, revistas – e tudo mais!

Patrícia – Eu não acho certo eles invadirem as terras dos outros.

Pergunta – Você tem terra?

Patrícia – Não, mas o patrão do meu pai trabalhou pra ter a terra. Olha, eu não discrimino os sem terra. Tem até algumas pessoas que são legais, mas tem muita gente que é agressiva.

Pergunta – Você já visitou um acampamento do MST?

Patrícia – Eu não, não perdi nada lá.

CENA 2 – A HORA DO BOMBARDEIO

(Som da trilha sonora do Jornal Nacional)

Âncora – Boa noite. No terceiro episódio da série “Qualidade de ensino” nosso repórter visitou a escola rural Sucesso Bom. Nossa equipe chegou até a escola por meio de denúncias anônimas, que afirmam que a situação da escola é tão precária que corre risco real de desabamento. Mas, além disso, nosso repórter descobriu outras coisas... É com você Carlos Rosemberg!

Repórter – Em nosso terceiro episódio da série “Qualidade de ensino” viemos conhecer a situação da escola rural Sucesso Bom. Como vocês podem ver, a infra-estrutura da escola não é nada boa. Há anos não é feita uma reforma na escola. Vamos entrevistar agora uma das estudantes da escola, Patrícia.

Patrícia – Essa escola é uma merda. Os banheiros são uma imundície, as janelas só faltam cair na nossa cabeça, a quadra de esporte está muito perigosa, e as pessoas são tudo misturadas, as de classe alta e as de classe baixa. Eu falei de classe alta se referindo a mim, e de classe baixa se referindo aos sem terra, esses vagabundos, que roubaram meus vales.

Repórter – E agora....

Mãe – Olha, vizinhos, liguem a TV! Venham ver! Vai passar a entrevista que eu dei pra TV, lá na escola dos meninos. Eu falei tudo, denunciei a discriminação que nossas crianças tão sofrendo lá. Agora eu quero ver!

Repórter – ... vejam a opinião que D. Joaquina, a mãe de dois alunos da escola, tem a respeito.

Mãe – Olha, como você pode ver ao redor, a estrutura não é das melhores. Há muito tempo não é feita uma reforma aqui. Mas... *(O repórter tapa a boca da mãe e tira ela da televisão).*

Repórter, *tapando a bola da Mãe e puxando ela pra trás* – Opa! Isso a gente já resolveu na edição. É com você *(nome do âncora).*

(Os vizinhos desconfiam de D. Joaquina, acusam-na de ter mentido para eles, de ter se exibido para a TV, ...).

Mãe – É um absurdo! Eu fui lá, falei da discriminação! Só publicam o que eles querem, a verdade eles escondem!

Âncora – E por falar em roubo, na fazenda Progresso, próxima a um acampamento do MST, foram roubadas 50 cabeças de gado. A polícia já está a procura de suspeitos, segundo ela, seriam moradores das proximidades. (*Mudando o tom*) – Pela primeira vez depois de dez anos Xuxa vai ao parque com seu cachorrinho, o Xuxucão. O mesmo só é visto na TV em forma de boneco. O cachorro estava com problema de rabuja, e foi se tratar numa clínica para cães em Londres. Só o tratamento do cachorro custou para a apresentadora em torno de 4 milhões de dólares. Nós estamos felizes com a volta de Xuxucão.

3ª BRINCADEIRA – Pega a terra!

Juiz – Venham todos! Podem se aproximar e fazer suas apostas! Desse lado nós temos os sem terra! E daquele lado os latifundiários! O jogo é simples. No meio do campo eu colocarei essa bola, que representará a terra. Cada grupo será numerado. Quando eu chamar um número, as pessoas correspondentes devem vir ao meio, o objetivo é pegar a terra e voltar para o seu campo sem ser tocado pelo adversário. Se o inimigo tocar a pessoa do outro time enquanto ela estiver com a terra, é ponto para o time inimigo. Vamos começar a partida!

Coro dos sem terra – Sem Terra quando nasce esparrama pelo chão!

Coro dos latifundiários – Latifúndio quando ataca bota todos no caixão!

Latifundiário – Invade! Você não quer a terra?

Sem Terra – Invade não, ocupa! Veja bem.

Latifundiário – Ocupar por quê? Vocês não fazem é invadir mesmo?

Sem Terra – A gente ocupa terra improdutivo. Isso tá previsto na lei.

Coro – Art. 184. Compete à União desapropriar por interesse social,
para fins de reforma agrária,
o imóvel rural
que não esteja cumprindo sua função social.

Latifundiário – Vai! Invade aí! Ou vocês só fazem isso na calada da noite? Quando tão fazendo teatro parece até que são bonzinhos, mas quando vão invadir terra viram umas feras!

Sem Terra – Já saquei a malandragem desse cara! Ele quer que a gente ocupe essa terra porque ele já deve ter negociado a venda dela pelo triplo do preço.

Latifundiário – Pega a terra! Não é isso que vocês querem?! Tão vendo, quando tem a terra eles não pegam, isso só prova que são vagabundos, baderneiros.

Sem Terra – Vou ocupar!

Latifundiário – Olha lá o caminhão do Incra cheio de cesta básica!

Sem Terra – Onde?

(O latifundiário pega a terra).

Coro – Quem guarda com fome
O gato vem e come!

Juiz – Um a zero para os latifundiários! Façam suas apostas, que a partida é justa!
Atenção, número 2!

Coro dos sem terra – Sem Terra quando nasce esparrama pelo chão!

Coro dos latifundiários – Latifúndio quando chega bota todos no caixão!

Latifundiário – Vou pegar a terra porque eu tenho direito a ela. O agronegócio é responsável por 30% das exportações brasileiras. Nós é que geramos renda para esse país.

Sem Terra – Mentira! A agricultura familiar é responsável por 70% da produção que vai pra mesa dos brasileiros.

Latifundiário – Agricultura familiar é coisa do passado. Nós somos os maiores exportadores de carne do mundo!

Sem Terra – É por isso que eu não como carne! Vai tudo lá pra fora. Você come carne? O quê? Ah, muxiba tem. Mas filé, só para o patrão!

Latifundiário – Fazer o quê? O mundo é dos mais espertos!

Sem Terra – Ah, é?! Quem planta mais mandioca? Feijão? Arroz? Leite? Milho? Tomate?

Latifundiário – Pára! Pára! Pára! (Tampa os ouvidos e fecha os olhos).

(O Sem Terra pega a terra e vai pro seu lado).

Coro – Quem tudo quer
tudo perde!

CENA 3 – QUANTO CUSTA IR PRA ESCOLA

Coro – Fui na escola

Tentar ficar sabido
De lá eu voltei
Cego, surdo e perdido. (3X – em ritmo de rap)

Mãe – Meninos, levantem! Tão atrasados pra ir pra escola! (*Os filhos demoram pra levantar, e reclamam*) – Por quê vocês não querem ir pra escola?

Antônio – Os alunos ficam discriminando a gente. Chamam a gente de porco, sujo, vagabundo. Aquela entrevista que a senhora deu, nem apareceu na TV a parte que falava disso.

Mãe – E o sonho de eu mais o seu pai de ver vocês doutores?

Maria – Se for depender da escola, tá difícil viu mãe!

Antônio – Ô mãe, to querendo ir pra São Paulo. O Lula foi pra lá e se deu bem. Eu não vou estudar pra ser técnico agrícola. Sou sacaneado só porque sou sem terra. A senhora lembra dos meus cinco amigos que foram para São Paulo. Pois é, morreram dois. Então eu acho que tem vaga lá, né?

Mãe – Morreu como?

Antônio – Acidente de trabalho.

Maria, *fazendo gesto de arma apontada para a cabeça* – Exportação de peixe, com droga dentro. Mãe, eu queria ir lá para os Estados Unidos. Lá eu vou ganhar muito dinheiro, vou ter uma vida muito boa. Só tenho que atravessar um deserto, mas como nós já estamos acostumados a marchar não vou ter problema. E lá eu vou conseguir estudar, fazer minha faculdade, porque aqui mãe, só tem boa escola quem tem dinheiro pra pagar. E lá todo mundo é igual.

Mãe – Como é que você sabe que todo mundo é igual?

Maria – Ué, eu vejo na novela. E eu conheço gente que se deu bem lá.

Mãe – Quem?

Maria – A Sol.

Mãe – Ah! Vocês não têm que ir pra São Paulo e Estados Unidos pra estudar. Nós temos é que tornar a nossa escola boa pra vocês estudarem. Olha lá, o ônibus já tá passando. Corram! Corram!

Antônio e Maria – Tchau mãe! (*Saem cantando em coro*) – Fui na escola
Tentar ficar sabido
De lá eu voltei
Cego, surdo e perdido.

Mãe, *para o público* – Meus filhos são discriminados por seus colegas da escola. Mas se pararem de estudar vão acabar onde? Na cadeia? De baixo da terra? Se estudando tá difícil, imagina sem escola. Dá dó ver meus meninos perderam a vontade de estudar. Eram tão animados com a escola. Também, quem gosta de estudar numa escola em que é chamado de sujo, de ladrão, de vagabundo. Eles tão sofrendo muito. Na cidade nós não temos chance, já tentamos todo tipo de emprego.

Coro – Você que está aí parado, também é explorado!

4ª BRINCADEIRA – S. João, o chacareiro.

Coro – Uma TV – nas mãos da elite – aliena muita gente
2 TVs, 3 TVs, 4 TVs, alienam muito mais!
E além disso, são deles também:
Rádios, cinemas, jornais, gravadoras, revistas – e tudo mais!

João – Graças a Deus eu tenho um patrão bom. Trabalho 15 horas por dia. Gosto muito do meu patrão. Tenho meu salário, apesar que é pouco, R\$ 150.

Pergunta – Você acha certo ficar sempre trabalhando na terra dos outros?

João – Sim, porque eu gosto muito do meu patrão. Sem meu patrão eu não sobreviveria.

Pergunta – Você não pensa em ter sua própria terra?

João – Pensar eu penso, mas eu não posso abandonar o meu patrão.

Pergunta – Você pensa que só sobrevive se você tiver um patrão?

João – Sem patrão eu não receberia o meu pagamento. Então, como é que eu ia comer?

CENA 4 – O DESGOSTO DO PAI

Patrícia – Oi pai, hoje eu dei uma entrevista na escola. Me perguntaram onde eu morava, falei que morava na fazenda, e que o senhor era como se fosse o dono.

João – Como quem, minha filha?

Patrícia – O dono.

João – Você não mentiu, minha filha, você falou certo. Se for analisar bem direito, acho que eu até seria o dono.

Patrícia – Mas pai, em pai, eu falei tão bonito que até o repórter pensou que eu era filha do fazendeiro.

João – É, analisando bem, você até que parece...

Patrícia – Ah! Pai, além do mais, nós somos de classe alta, não somos?

João – É, não tão alta... mas tem gente mais baixa que a gente.

Patrícia – Os sem terra, né pai? Pai, e aquela sandália do comercial que o senhor falou que vai comprar pra mim?

João – Bom, minha filha, nossa classe tá tão alta que eu tenho que refazer as contas pra ver se dá pra comprar a sandália. Ô filha, você não quer aquela sandália reforçada de borracha de pneu que eu faço?

Patrícia – Pai! O senhor é doido, é?! Onde já se viu eu ir pagando vexe pra escola com uma chinela de pneu! Vão dizer que eu sou sem terra! Eu quero aquela do comercial!

Patrão – João! Vem aqui João! Você sabe que eu não falo três vezes, já falei duas.

João – É minha filha, aquele moço que você falou que só vem no final de semana tá me chamando ali.

Patrícia, *para o público* – Esse é o patrão do meu pai.

5ª BRINCADEIRA – Jovem militante do MST

Coro – Uma TV – nas mãos da elite – aliena muita gente
2 TVs, 3 TVs, 4 TVs, alienam muito mais!
E além disso, são deles também:
Rádios, cinemas, jornais, gravadoras, revistas – e tudo mais!

Jovem – Depois que eu entrei no movimento a minha vida mudou. Até então eu só conhecia a cidade onde eu morava. Depois eu conheci vários lugares e coisas que eu nem imaginava que existiam.

Pergunta – Mas você sai da cidade pra ir pra debaixo da lona preta e diz que a sua vida melhorou?

Jovem militante – Melhorou. Eu saí da violência da cidade, hoje faço o que eu quero, já atuei em vários setores do movimento e tô lutando pela terra.

Pergunta – Mas é trabalhando que se ganha dinheiro, e daí se pode comprar uma terra.

Jovem – Quem ganha dinheiro? Os pobres não estão ficando ricos. É trabalhando para os outros que cavamos a nossa cova, que morremos de tanto sermos explorados. Há outros jeitos de conquistar a terra. Eu não vou pagar por um direito. O MST é uma luta coletiva pela terra.

Pergunta – A gente vê na TV que as mulheres sem terra só servem pra ter filho.

Jovem – Não é bem assim. Eu, por exemplo, tenho 21 anos, sou do Setor de Comunicação e faço parte do grupo de teatro, do Setor de Cultura. E ainda não tenho nenhum filho.

CENA 5 – CONFLITO NA ESCOLA

Coro: Fui na escola
Tentar ficar sabido
De lá eu voltei
Cego, surdo e perdido. (2X)

Professor – Hoje nós vamos falar sobre as diferenças sociais das cidades. As diferenças entre as grandes metrópoles, as cidades e as favelas. Aqui eu vou desenhar pra vocês o que seria uma metrópole: grandes fábricas, indústrias, edifícios, comércios, onde as pessoas trabalham. Aqui são as cidades, não tão movimentadas como as metrópoles. As metrópoles e as cidades geram o que: emprego. E logo aqui, diferente das cidades, nós temos as favelas, invasões irregulares. E depois das favelas nós temos os acampamentos, dos movimentos sociais, que estão se multiplicando por todo o país.

Aninha – Professor, mas como é que a gente faz pra acabar com essa praga?

Professor – Que praga?

Patrícia – Esses sem terra, bando de vagabundos.

Professor – Temos que entender que isso é um problema social.

Aninha – Exatamente, temos que acabar com as drogas, o roubo, a vagabundagem.

Antônio – Espera aí, nós somos todos trabalhadores rurais. Ninguém lá é vagabundo!

Professor – Calma, vamos voltar pra aula que vocês vão entender melhor.

Aninha – Pois é professor, mas eu não agüento mais, tem sem terra em todo lugar. Tem que colocar o exército nas ruas.

Patrícia – Ah! Mas eu gostei foi da peia que os policiais deram nos sem terra! Aquela que passou na TV.

Antônio – Estamos todos correndo atrás de um objetivo, que é a terra.

Patrícia – Mas aprontaram, se não tivessem aprontado não tinham apanhado.

Professor – Crianças, vamos retomar a aula. O que as favelas geram para a cidade?

Aninha – Violência. Esses movimentos não gostam de trabalhar, só de badernar.

Professor – Calma.

Patrícia – O governo fica dando as cestas básicas e eles lá, sem fazer nada.

Professor – Não é por aí. As favelas são a consequência do desemprego, é pra lá que vão os desempregados. Desempregados não são propriamente vagabundos. As favelas geram o que chamamos de exército de mão de obra barata. Quanto mais gente tiver competindo por um emprego, mais baixo é o salário daqueles que estiverem empregados.

Aninha – Se sem terra não fosse perigoso, não precisava daquele tanto de polícia quando eles vão pra Brasília.

Antônio – Se o governo não assentar os sem terra, daqui a pouco vocês não terão mais comida na mesa, porque os grandes fazendeiros plantam mais é soja, algodão, tudo pra exportação. São os trabalhadores do campo que colocam comida na mesa da cidade.

Patrícia – Nós não dependemos de vocês não. É pra isso que existe o agronegócio.

Antônio – Vão ficar comendo transgênico.

(Os alunos continuam discutindo, quando o professor passa para a boca de cena eles passam a discutir somente por meio de gestos).

Ator que faz o professor – Se fossem vocês no lugar desse personagem, de que forma vocês resolveriam esse problema? É realmente um problema que só o governo pode resolver? Ou a comunidade pode intervir? De que forma vocês resolveriam?

6ª E ÚLTIMA BRUNCADEIRA – A DANÇA DE NOSSA TRAGÉDIA.

(Solo de Piano – música Comptine d’Un Autre Été, de Yann Tiersen. Os atores refazem o jogo das quatro bases, em silêncio, em câmera lenta. As bases são as esperanças de cada personagem. Para o chacareiro, é a expectativa que o novo emprego será melhor que o anterior. Para a Patricinha, é a idéia de que o adereço novo vai lhe trazer uma nova imagem. Para S. Antônio, é a crença de que ainda virão lhe chamar para trabalhar. Para a Mãe, é a esperança de uma mudança que lhes traga segurança. Mas ao chegarem nas bases, depois de um suspiro de alívio, eles se percebem frustrados, pois suas expectativas são falsas. Os atores mostram isso triangulando com o público. O ator, ou atriz, que pára no centro expõe mais fortemente sua desilusão. Todos gesticulam, fazendo gestos de trabalho, enquanto se movimentam. No último toque do piano, todos param, em silêncio, olham para o público).

FIM

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA
SETOR DE CULTURA, ESPORTE E JUVENTUDE DO MST/SP
GRUPO DE TEATRO FILHOS DA MÃE... TERRA

“FAZENDEIROS E POSSEIROS”

a partir do roteiro da peça didática Horácios e Curiácios,
de Bertolt Brecht

O texto que segue é a primeira versão da adaptação feita pelo grupo Filhos da Mãe... Terra do roteiro da peça didática de Bertolt Brecht, Horácios e Curiácios. A adaptação refere-se ao prólogo e a primeira cena do texto original. O roteiro, que tem como subtítulo *peça escolar*, tinha como um dos objetivos o estudo do materialismo dialético. Na elaboração do texto atual confrontamos o roteiro proposto com matérias de jornais e revistas, pesquisas em livros, entrevistas, filmes e demais materiais a que tivemos acesso, levantando possibilidades para a compreensão da questão agrária no Brasil e sua tradução cênica. O título atual da adaptação é provisório, assim como o título das canções.

“FAZENDEIROS E POSSEIROS”

a partir do roteiro da peça didática Horácios e Curiácios,
de Bertolt Brecht

*Como cenário, três pequenas cercas, de fácil mobilidade, colocadas no espaço de
representação.*

PRÓLOGO

Cantado pelo coro de posseiros

Tudo que vai se passar
é a pura realidade
num país com tantas terras
não se encontra igualdade.

Muitos falam da reforma
que há anos esperamos

Isso tudo é só conversa
fica pra segundo plano.

Muita terra em poucas mãos
latifúndio causa guerra
malditas sejam as cercas
que cercam todas essa terra.

Lutando por seus direitos
camponeses seguem em frente

Lutam pela igualdade
terra pra toda essa gente.

NARRADOR 1:

Muitos falam da reforma
que há anos esperamos
Isso tudo é só conversa
fica pra segundo plano.

NARRADOR 2:

Não entendo o porquê
dessa luta pelo chão

CORO POSSEIROS:

Mas é sempre a mesma história
Vende o poder do patrão.

CENA 1

A BATALHA DOS GRANDES

NARRADOR 3:

Sempre ocorre uma disputa
entre os próprios poderosos.

FAZENDEIRO 1 (*enquanto coloca um chapéu e uma arma na cintura*):

Mas por fim sempre se chega
À consensos generosos

O ator que representa o FAZENDEIRO 1 começa a redistribuir as cercas, alterando a divisão inicial das terras. Colocando uma cerca em frente ao coro dos posseiros:

FAZENDEIRO 1: E vocês! Não entrem! Não venham atrapalhar a nossa peça.

O FAZENDEIRO 1 volta a redistribuir as cercas quando chegam dois outros fazendeiros. Os FAZENDEIROS 2 e 3 chamam o FAZENDEIRO 1 que estava de costas.

FAZENDEIRO 1: Espere um pouco ... *virando-se* São vocês?

FAZENDEIRO 2: He, he, he, é? Pegamos no flagra.

FAZENDEIRO 1: Olha aqui, minhas terras não estão sendo suficientes para realizar os trabalhos que quero. Então o negócio é o seguinte: vocês vão ter que dar o fora, estão me entendendo?

FAZENDEIRO 3: Mas que negócio é esse? Nós também temos os mesmos direitos nestas terras quanto você.

FAZENDEIRO 2: Se quer aumentar suas terras azar o seu, nesse caso, quem tem que dar o fora é você. Papai investiu muito nestas propriedades. Você sabe quanto ele gastou para falsificar títulos, subornar cartórios e comprar os advogados?

FAZENDEIRO 1: Ora, mas que abusado! Vovô correu risco de vida para liquidar com os ferozes índios que aqui habitavam e os atacavam com flechas e pedras. Seu insolente, atrevido!

FAZENDEIRO 2: Atrevido é que me chama!

Iniciasse uma luta entre os três fazendeiros. Chega um grande fazendeiro.

GRANDE FAZENDEIRO: Grandes fazendeiros! Por que brigar uns contra os outros se ali, logo ao nosso alcance, estão as terras invadidas por aqueles posseiros, que em breve poderão voltar a ser nossas? No entanto, mais um inverno é passado, e dentro de nossas cercas continua rugindo furiosa a luta pela posse da terra e outras coisas mais. Sendo que hoje temos em nossas mãos uma arma muito poderosa: a tecnologia. Coisa que aqueles atrasados e ignorantes quase não conhecem. Vamos tomar as terras dos posseiros e ficar com tudo que existe em cima e embaixo do solo. - *Aos posseiros* - Ei, vocês aí! Rendam-se! Entreguem tudo o que tem, campos e ferramentas. Vocês não tem competência alguma para acompanhar o progresso e o avanço tecnológico, não podem competir conosco e não tem nem sequer uma lei que lhes assegurem a posse destas

terras. Eu vou lhes dar apenas um conselho! É melhor que todos vocês voltem novamente pra cidade, de onde nunca deveriam ter saído. Ou então... nós os atacaremos com forças tão potentes que nenhum de vocês escapará com vida.

POSSERIO 1: Lá vem os folgados assaltantes com fortes exércitos para tomar nossas terras. Pouparão nossas vidas se entregarmos tudo o que temos e voltarmos pra cidade. Entretanto, porque fugir pra cidade se nosso lugar é aqui? Não nos renderemos!

POSSEIRO 1 e GRANDE FAZENDEIRO: Tropas e armas vamos confiar aos chefes de nossas forças armadas.

TODOS OS ATORES: Tragam as armas.

GND. FAZENDEIRO: Receba essa arma como instrumento da tecnologia, para transmitir a mais pura verdade dos fatos.

Uma atriz entrega uma televisão para a atriz que representa o FAZENDERIO 1:

FAZENDEIRO 1 *(com uma televisão na cabeça)*: Caros telespectadores, atenção. *Todos os demais atores passam a representar telespectadores.* Latifúndio é progresso. Nossas terras são altamente produtivas: açúcar, café, fumo, soja, laranja, carne bovina. Sem o boi no pasto, não haveria tantas churrascarias, nem os garçons com seus empregos garantidos.

UM TELESPECTADOR *ao público*: Seu emprego está garantido?

FAZENDEIRO 1: As vendedoras de jeans com algodão do Mato Grosso também não existiriam.

OUTRA TELESPECTADORA: Minha roupa é de marca.

FAZENDEIRO 1: Esses posseiros estão fora de lei, não tem documentos destas terras que são nossas e que eles invadiram e roubaram para si.

POSSEIRO 2: Tragam as armas.

POSSEIRO 1: Receba esta arma com instrumento de divulgação para transmitir a mais pura verdade dos fatos.

POSSEIRO 2: Mas como combater, como uma arma tão inferior a do inimigo?

POSSEIRO 1: Pode ser inferior a do inimigo, mas de fato transmite somente a verdade e nada mais que do que a verdade.

POSSEIRO 2 *lendo um trecho do jornal*: Estas terras garantem subsistência, emprego e vida digna aos posseiros. O boi que outrora pastava nas mesmas deu lugar a casas e plantações que beneficiam a população rural e a população urbana. Quando os posseiros aqui chegaram, há aproximadamente 40 anos, nada havia, senão pasto. Agora, querem lhes tomar tudo que construíram durante todo este período. Os posseiros é que são os verdadeiros donos destas terras por direito.

FAZENDEIRO 2: Tragam a próxima arma.

GND. FAZENDEIRO: Estes são tempos de caos cruento, de desordem por decreto, de humanidade desfigurada. As agitações no campo e nas capitais não param de engrossar. E para impedir que em sua brutalidade essa gente simples destrua a ordem e o bem-estar social, receba esta singela arma de fogo. Ela certamente lhe será muito útil no combate à marginalidade que assusta nossos sócios na cidade.

POSSEIRO 3: Tragam a próxima arma.

POSSEIRO 1: Receba estas duas armas: a primeira, é este revólver que deverá por ti ser muito bem utilizado. Receba também, como segunda arma, este humilde estilingue e isso guerreiro é tudo que nos resta. Seja estratégico e saiba com usá-las.

POSSEIRO 3: Mas como irei derrotar o inimigo, com apenas um revólver e algumas pedrinhas para o estilingue?

FAZENDEIRO 3: Tragam a arma derradeira.

GND. FAZENDEIRO *entregando o dinheiro ao FAZENDEIRO 3*. Receba este último instrumento, que certamente nos garantirá a vitória final, é o dinheiro, a nossa principal arma, certa e fatal.

FAZENDEIRO 3: Com este dinheiro, se preciso for, compraremos as provas que nos garantirão a posse destas terras. Venceremos o inimigo.

POSSEIRO 4: Tragam a arma derradeira.

POSSEIRO 1: Tudo que possuíamos já lhes foi dado, restando agora como arma somente uma orientação: utilize estratégia, inteligência e trabalhe sempre em conjunto com seus companheiros, buscando sempre a verdade dos fatos. Desmascare o inimigo!

POSSEIRO 4: Mas como irei lutar com as mãos limpas e com a mente? Sem uma arma eu não vou lutar.

CORO DOS ATORES QUE ESTÃO FORA DE CENA, JUNTO À PLATÉIA: Luta, luta, luta ...

POSSEIRO 1: Vá, ouça o apelo do seu povo, precisamos de você, sua parte nessa batalha também será imprescindível.

Entra o coro das mulheres

CORO DAS POSSEIRAS E DAS FAZENDEIRAS

E agora vocês partirão,
mas nem todos voltarão.
Cada guerreiro derrotado
Partirá nosso coração.

MULHER DO FAZENDEIRO: Contaremos os dias até que voltem. Ficarão vazios seus lugares na cama e na mesa, mas sabemos que vencerão com certeza.

FAZENDEIROS: Não chorem mulheres. Preparem a festa da vitória. Voltaremos. Sem dúvida, venceremos a batalha.

POSSEIROS: Mulheres, mas como irão lavrar os campos e de que modo irão trabalhar sem a nossa força masculina?

MULHER POSSEIRA: Não se preocupem, os campos serão lavrados. Esperamos por vocês para gozar da colheita ao nosso lado.

GND. FAZENDEIRO: Para frustrar a ousadia impertinente dos posseiros que roubaram nossas terras

FAZENDEIROS E GND. FAZENDEIRO: Nós, fazendeiros, decidimos lutar por nossos direitos, na busca incessante da verdade que vai assegurar que a justiça seja feita.

POSSEIRO 1: Para frustrar a agressão, a rendição e o roubo de tudo que temos

POSSEIROS: Nós, posseiros, decidimos lutar por nossos direitos na busca incessante da verdade, mesmo que a justiça não seja feita.

GND. FAZENDEIRO: Em frente homens. Lutaremos até a derrota total do inimigo.

POSSEIRO 1: Homens, em frente. Lutaremos até a derrota total do inimigo.

CANÇÃO DA LUTA PELA TERRA

Cantada por todos os atores

Nessa luta pela terra
Existem várias diferenças
Mas quem sabe o vencedor
É aquele que mais pensa.

Com as armas tão potentes
Os fazendeiros tem firmeza

E que vença o melhor
Usando sempre a esperteza.

CENA 2

A BATALHA DAS COMUNICAÇÕES

NARRADOR: Na cidade próxima à Colônia de Novo Horizonte, um posseiro distribuí o jornal popular A Fonte da Verdade para um grupo de bóias-frias.

CORO DOS BÓIAS-FRIAS

Vocês que acabaram de comer
Permitam que nós mostremos
O nosso incansável esforço
Para conseguir comer

A comida mais modesta
Já é o suficiente

Vocês que acabaram de comer
Permitam que nós mostremos
O nosso incansável esforço
Para conseguir trabalho

Vocês que acabaram de comer
Pedimos que vejam
Nosso esforço incansável
Para conseguir trabalho

Infelizmente
Comida e trabalho
Estão submetidos à
leis eternas, desconhecidas.

Mas não param de cair
Pelas grades do asfalto
Pessoas sem nenhuma marca
Ou indicação cair

De repente, em rápida queda
Pessoas que caminham ao nosso lado
Felizes
Caem em meio a torrente humana.

Seguindo seleção imprecisa
Seis entre sete caem
Mas o sétimo
Vai ao refeitório.

Qual de nós será o próximo
Quem terá a salvação

Onde está a grade
A próxima?

Não se sabe.

FAZENDEIRO 3: Ei, vocês aí. Preciso de alguns braços para o corte de cana. O mercado está bom e a cotação está em alta.

CORO DOS BÓIAS-FRIAS: Escolha alguém entre nós. Todos queremos cortar cana.

FAZENDEIRO 3: Mas não posso ficar com todos vocês. Você aí, tem experiência?

BÓIA-FRIA 1 *sacode negativamente a cabeça*

BÓIA-FRIA 2: Mas eu tenho.

BÓIA-FRIA 3: Mas ele bebe.

BÓIA-FRIA 4: Eu consigo suportar muita coisa.

BÓIA-FRIA 5: Mas ele é velho.

BÓIA-FRIA 6: E eu sou o mais jovem.

FAZENDEIRO 3: Você, você e você, venham comigo.

Os bóias-frias escolhidos acompanham o fazendeiro. O restante vai sair quando o jornalista entra.

POSSEIRO 2: Extra, extra, extra. Notícia extraordinária.

BÓIAS-FRIAS: Você tem emprego pra gente?

POSSEIRO 2: Não.

BÓIAS-FRIAS: Ah.

POSSEIRO 2: Ouçam: MASSACRE NO CAMPO.

BÓIAS-FRIAS: MASSACRE?

POSSEIRO 2 *distribuindo o jornal para os bóias-frias*: Conflito entre fazendeiros e grilagem de terras provoca violência no campo. Leiam no jornal popular A Fonte da Verdade.

BÓIA-FRIA 5 *lendo o jornal*: Covardia dos fazendeiros provoca vítima no campo.

POSSEIRO 2: Com a omissão do Estado e beneficiados por incentivos fiscais, os latifundiários investem novamente contra pequenos agricultores.

BÓIA-FRIA 3 *lendo o jornal*: Na noite de ontem, por volta das vinte horas, um grupo de jagunços fortemente armados, a mando dos fazendeiros, invadiu a colônia dos posseiros do Novo Horizonte.

BÓIA-FRIA 5: Atearam fogo nas plantações, celeiros e casas.

BÓIA-FRIA 1: Houve também um tiroteio, que resultou em vinte feridos e cinco mortos.

POSSEIRO 2: Em manifestação contra a barbaridade e violência do capital. Lutando por terra, trabalho e justiça. Convocamos os trabalhadores e toda sociedade para uma manifestação na Praça Central, no próximo Sábado, às quatorze horas. E como prova de que são os fazendeiros, os culpados pela chacina, segue-se subscrita a carta-ameaça enviada aos posseiros.

Bóias-frias lendo o jornal

BÓIA-FRIA 1: Massa podre de posseiros, ladrões, violentos, estupradores e assassinos. Vocês ratos, precisam ser exterminados. Vai doer, mas para grandes doenças, fortes são os remédios. É preciso correr sangue para mostrarmos nossa bravura. Só assim, daremos exemplo de que aqui não é lugar para desocupados.

BÓIA-FRIA 3: Aqui é lugar de gente ordeira, trabalhadora, produtiva, e não de bêbados, ralés, vagabundos e mendigos de aluguel como vocês. É muito fácil liquidá-los. Basta com um avião agrícola pulverizar à noite cem litros de gasolina em vôo rasante sobre a colônia dos ratos. Sempre haverá uma vela acesa para terminar o serviço.

BÓIA-FRIA 5: Outra forma muito eficiente é com uma arma de caça calibre 22 atirar de dentro de um carro, contra a colônia dos posseiros o mais longe possível, pois a bala atinge o alvo mesmo à 1200 metros de distância. O recado está dado. Que reine a paz e a justiça. Morte aos posseiros e vida longa aos fazendeiros.

BÓIA-FRIA 1: Massa podre de posseiros, ladrões, violentos, estupradores e assassinos.

BÓIA-FRIA 3: Bêbados, ralés, vagabundos e mendigos de aluguel. É muito fácil liquida-los.

BÓIA-FRIA 5: Com uma arma de caça calibre 22 atirar de dentro de um carro.

BÓIAS-FRIAS *alternando vozes*: morte, vagabundo, posseiros, vida, justiça, fazendeiros.

BÓIAS-FRIAS:

Fazendeiros covardes

Já sabemos da verdade

Vocês ceifaram vidas

Com frieza e crueldade

Sem medir as conseqüências

Causaram muito mal

Os posseiros tem agora

O apoio social.

FAZENDEIRO 1: Mas isso não é possível. Esses ratos imundos estão conseguindo seduzir a sociedade com aquele mísero jornal. E ouço rumores de que após a nossa ação de ontem à noite eles já prepararam uma reação.

GND. FAZENDEIRO: Tenha muita cautela perante as ameaças inimigas. Você já imaginou o que aconteceria se os miseráveis do campo se unissem aos miseráveis da cidade: uma massa enorme de famintos.

FAZENDEIRO 1: Eles estão organizando uma manifestação em plena praça pública, à luz do dia, e a polícia deixa? Diabos. Você vai telefonar para a polícia agora, perguntando para que eu pago os meus impostos. Peça a cabeça dos agitadores, seja muito claro com eles.

GND. FAZENDEIRO: Incapazes de ajudar a si mesmos, mendigando por roupa, com o estômago vazio, ainda assim não querem silenciar.

FAZENDEIRO 1: Eles vão invadir a sua casa.

GND. FAZENDEIRO: Tomar banho na sua piscina.

FAZENDEIRO 1: Armar barracos de lona preta no seu campo de golfe.

GND. FAZENDEIRO: É a mais completa desordem social.

FAZENDEIRO 1: Precisamos fazer alguma coisa imediatamente, caso contrário as pessoas podem se comover com tanta miséria e achar que nós temos alguma coisa a ver com a pobreza deles.

FAZENDEIRO 1 e GND. FAZENDEIRO:

Vamos informar a população
Para que não se deixe enganar
Por essa grande ilusão

De que a pobreza do pobre
Tenha algo a ver
com a riqueza do patrão.

POSSEIRO 2: Os trabalhadores estão à nosso favor. Os patrões andam dizendo por todos os lados que estão batendo novos recordes de produção e de exportação. Mas essa nova tecnologia está gerando cada vez mais desempregados, e eles estão sem dúvida do nosso lado. Teremos uma boa manifestação.

POSSEIRO 1: Não se vanglorie, uma boa posição pode não ser boa sempre. Hoje mesmo os patrões vão espalhar uma porção de mentiras, dizendo que a situação já está resolvida e que não tiveram nada a ver com a chacina de ontem, e dessa forma vão tentar desarticular nossa mobilização. É necessário continuar nossas ações, alcançando novos apoios, as igrejas, os estudantes e os sindicatos, e até se possível parlamentares que estejam do nosso lado.

FAZENDERO 1: Reconquistar a sociedade é urgente, estou certo que o apoio aos posseiros não é permanente.

NARRADOR: Plantão nacional

FAZENDEIRO 1 *com televisão*: Nós, fazendeiros, em nome do progresso e do desenvolvimento, declaramos que são falsas e infundadas as acusações feitas pelos posseiros. Essa gente desordeira e oportunista quer ganhar terra facilmente, se apropriar do que conquistamos com nosso esforço e trabalho e atrapalhar o avanço nacional. Esses alienados não possuem cultura adequada para se tornar um agricultor de sucesso no mundo da tecnologia e mercados competitivos. Nós sim, gente simples, porém capaz, dominamos a tecnologia de ponta, damos de competência no mercado internacional e somos os maiores responsáveis pelo desenvolvimento do país. Confie em nós, telespectadores, não temos parte na chacina e em nenhuma ação violenta no campo.

CORO BÓIAS-FRIAS:

Dúvida cruel

corrói nosso pensamento

não sabemos da verdade

sobre este triste lamento

POSSEIRO 2: Contava eu abater o inimigo com a notícia da chacina, embora o ferisse ele se esconde agora atrás de mentiras e a sociedade se confunde, nos isolando e diminuindo nossas forças.

POSSEIRO 1: Que a nossa posição não seja boa é grave, mas não podemos desistir. Vamos guerreiro, lute com os punhos.

MULHER BÓIA-FRIA: Recebemos informações de que a polícia já está vindo para nos tirar desta área. Mandarão exércitos fortemente armados para que os posseiros da colônia Novo Horizonte recuem.

POSSEIRO 1: Querem barrar a nossa mobilização, para que nossa questão não tenha maior alcance. Precisamos fazer alguma coisa e sem demora.

POSSERIO 2: Estamos em desvantagem, mas continuarei lutando. Hoje mesmo vou a cidade buscar o apoio de outros segmentos da sociedade.

FAZENDEIRO 1: O povo está indeciso. O inimigo sem apoio. Talvez agora eu consiga atingi-lo fatalmente.

GND. FAZENDEIRO: Inexoravelmente o sol no céu avança. O tempo urge, a batalha se acirra, momento onde perder é inconcebível. A polícia já se dirige à colônia de posseiros de Novo Horizonte para reestabelecer a ordem e impedir que a baderna se alastre por toda a cidade. Os nossos representantes na grande imprensa, no rádio, na TV e no jornal, vão mostrar para toda a nação, que o agronegócio vem chegando pra mudar.

CANÇÃO DO PROGRESSO

todos cantam

Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando agronegócio pra arrasar
Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando pra arrasar
agronegócio vai mudar

Agronegócio vem chegando pra arrasar
vem chegando pra mudar
agronegócio pra arrasar

jornalista à um transeunte

JORNALISTA: O INTOPE realizou uma pesquisa que comprovou que o feliz casamento entre a tecnologia e o crédito farto é uma das principais locomotivas da

economia. Você não concorda, que grupos sem terras, invadindo áreas produtivas, são prejudiciais ao progresso de toda a população.

TRANSEUNTE: Progresso?

CONTRA CORO

Brasil tava num atraso
na área da produção
economia ia mal
não tinha alimentação
faltava dignidade
para todo cidadão

CORO

Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando agronegócio pra arrasar
Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando pra arrasar
agronegócio vai mudar

Agronegócio vem chegando pra arrasar
vem chegando pra mudar
agronegócio pra arrasar

num programa de rádio

LOCUTOR: Boa tarde, queridos ouvintes, está entrando no ar, mais um programa da minha, da sua, da nossa Rádio Blá-blá-blá. E no programa Progresso Nacional de hoje, ouviremos o Senhor Kevin Cleaver, diretor do departamento de desenvolvimento rural do Banco Mundial.

DIRETOR DO BANCO MUNDIAL: Durante muitos anos investimos maciçamente na agricultura familiar, mas hoje sabemos que o agrobussines e as grandes propriedades tem igual poder de geração de empregos.

CONTRA CORO

Produção em grande escala

Alta tecnologia

Com modelo exportador

A mudança se inicia

O progresso vem chegando

Vem com toda garantia

CORO

Agronegócio vem chegando pra mudar

vem chegando agronegócio pra arrasar

Agronegócio vem chegando pra mudar

vem chegando pra arrasar

agronegócio vai mudar

Agronegócio vem chegando pra arrasar

vem chegando pra mudar

agronegócio pra arrasar

duas atrizes com duas televisões

TV 1: Boa tarde.

TV 2: Boa noite.

TV 1: Vejam, os famosos mais ricos do Brasil.

TV 2: Hoje a seleção goleou o Haiti por 6 a zero.

TV 1: Os agricultores brasileiros são os mais competitivos na produção de açúcar, soja, algodão e laranja. O país já é o maior exportador mundial de carne bovina e de frango.

TV 2: O agronegócio é o maior responsável pelo crescimento do superávit primário do primeiro semestre do ano.

TV 1 e TV2: Vejam, no seu jornal, Plantão Nacional.

CONTRA CORO

E com fortes maquinários

O avanço é notado

O atraso não existe

A enxada é do passado

Camponês está feliz

Com este grande resultado

CORO

Agronegócio vem chegando pra mudar

vem chegando agronegócio pra arrasar

Agronegócio vem chegando pra mudar

vem chegando pra arrasar

agronegócio vai mudar

Agronegócio vem chegando pra arrasar

vem chegando pra mudar

agronegócio pra arrasar

jornalista da Folha de São Paulo

JORNALISTA: Leiam, na Folha de São Paulo de hoje, Reinventar a Reforma Agrária, por Xico Graziano. A tese histórica que afirmava que sem eliminar o latifúndio não

haveria progresso no campo, era verdade, mas quem realizou a façanha não foi a esquerda, mas o capitalismo.

CONTRA CORO

Casa, comida, conforto
Muito luxo e riqueza
Ser humano tem valor
Isso é visto com clareza
O país se desenvolve
Acabando com a pobreza

CORO

Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando agronegócio pra arrasar
Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando pra arrasar
agronegócio vai mudar

Agronegócio vem chegando pra arrasar
vem chegando pra mudar
agronegócio pra arrasar

CONTRA CORO

Dentro do agronegócio
Não existe distinção
Grandes oportunidades
Pra empregado e patrão
Era o projeto que faltava
Pra grandeza da nação

CORO

Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando agronegócio pra arrasar
Agronegócio vem chegando pra mudar
vem chegando pra arrasar
agronegócio vai mudar

Agronegócio vem chegando pra arrasar
vem chegando pra mudar
agronegócio pra arrasar

CORO DA SOCIEDADE/BÓIAS-FRIAS

Depois dessa agitação
Chegamos à conclusão
Os fazendeiros não tem parte
Nessa grande confusão
Os posseiros mentirosos
Para nós estão isolados
Sem o nosso apoio
Eles estão derrotados
De agora em diante
Ficaremos do outro lado.

GND. FAZENDEIRO: A primeira batalha foi concluída. Com o apoio da grande imprensa e a presteza do exército, com sua lealdade em defesa da nação.

POSSEIRO 1: A primeira batalha não foi vencida. Em nossos vales o inimigo avança. Primeiro eles espalharam uma porção de mentiras, dizendo que eram inocentes e que não tinham nada a ver com a chacina, depois, que são os principais responsáveis pelo progresso e bem-estar de toda nação. No rastro dos exércitos vêm os feitores do trabalho escravo. Os que derramaram sangue, com violência e mentiras, vêm agora para um novo ataque.

GND. FAZENDEIRO E FAZENDEIRO 1: Rendam-se. Vocês tem duas horas para deixar o local, caso contrário, nossas tropas entraram para garantir o cumprimento da lei.

POSSEIRO 1: Homens, em frente, lutaremos até a derrota total do inimigo.

GND. FAZENDEIRO: Em frente homens, lutaremos até a derrota total do inimigo.

CANÇÃO DA PRIMEIRA BATALHA

Nesta primeira batalha
Vitória dos fazendeiros
Com a imprensa mentirosa
Derrotaram os posseiros

Os posseiros seguem em frente
Certos de sua inocência
É um povo lutador
Um sinal de resistência

FIM DA PRIMEIRA PARTE