

Conexões em Cena: a luta pela terra em dois momentos do teatro brasileiro.¹

Rafael Litvin Villas Bôas²

No dia 03 de dezembro de 2005 o grupo *Filhos da Mãe...Terra* apresentou duas peças no Teatro de Arena. O fato é emblemático, pela simbologia que o espaço representa, e pelas peças apresentadas: *Posseiros e Fazendeiros*, livre adaptação da peça *Horácios e Curiácios*, de Bertolt Brecht, de autoria coletiva do grupo, e *Pelos Santos Latifúndios*, do colombiano Guillermo Maldonado Perez, peça que conquistou o Prêmio Casa de las Américas, de Cuba, e que retrata o violento processo de luta pela terra na Colômbia, no começo da década de 1970, quando o movimento camponês organizado realizou mais de duas mil ocupações no país.

Com esse repertório, o grupo do MST explicita dois liames de uma providência formativa: dialogar com o teatro dialético de Bertolt Brecht e com a dramaturgia empenhada na representação das lutas sociais da América Latina. Em ambos os casos, está em jogo a pesquisa por formas estéticas capazes de expressar o nexos com a dimensão do real inerente ao nosso contexto histórico.

Há mais de meio século, começava no Teatro de Arena a experiência de um grupo profissional de teatro que alterou radicalmente os rumos do teatro brasileiro. Fundado em 1953, em menos de meia década o grupo já estava acentuadamente inclinado para a pesquisa de uma dramaturgia brasileira e, diante da escassez e incipiência de autores nacionais voltados para a representação estética dos problemas sociais do país, tomam a providência de forjar seus próprios dramaturgos, por meio da realização dos Seminários de Dramaturgia. Estes foram coordenados, em 1958, por Augusto Boal, um dos principais protagonistas da experiência.

¹ Artigo escrito para disciplina *Arte e Literatura*, ministrada pelo professor André Luis Gomes, oferecida pelo Departamento de Pós-Graduação em Literatura da UnB no 1º semestre de 2006.

² Integrante do Coletivo Nacional de Cultura do MST e estudante do programa de pós-graduação em Literatura da UnB.

Em 2001, fruto da parceria entre o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), nasce a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré. Boal é o elo entre um movimento social de massa e um grupo profissional de teatro, o CTO, coletivo do qual ele é fundador e diretor artístico. O objetivo principal da parceria é a formação de um grupo de multiplicadores da linguagem teatral, que se daria por meio da socialização dos procedimentos e técnicas do Teatro do Oprimido.

A separar os dois momentos de engajamento o hiato de mais de quarenta anos, causado pelas duas décadas de ditadura militar, entre o denso acúmulo da dramaturgia política que marcou o Arena e o Centro Popular de Cultura (CPC). A ditadura foi responsável pelo massacre das experiências de engajamento dos camponeses e operários e pela perseguição aos grupos artísticos que buscavam vinculação com as classes populares.

Nesse sentido, da mesma forma que o MST é herdeiro das experiências de luta pela terra, que passam por Palmares e pelas Ligas Camponesas, no âmbito da cultura 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. Um diferencial marcante entre as experiências é o fato de que, no engajamento dos anos pré-golpe, o Arena e outros grupos ligados aos Centros Populares de Cultura (CPC's) apresentavam-se para as classes camponesas e operárias. Já na parceria entre CTO e MST, a ênfase, desde o início, foi dada à transferência dos meios de produção do teatro para que um grupo de militantes pudesse desenvolver o trabalho de formação de grupos e de multiplicadores nas áreas de Reforma Agrária – nos acampamentos, assentamentos e cursos de formação do movimento. Na década de 1960, o objetivo dos trabalhadores em teatro era fazer apresentações de peças de teatro político para classes populares, e por meio disso, conscientizar as massas com a finalidade prática de promover o incitamento ao embate revolucionário. No contexto atual, o foco principal da parceria é a transferência dos meios de produção teatral para militantes do MST. O mérito dessa mudança de foco deve-se em grande parte a Boal, protagonista de ambos os momentos, que soube aprender com o diagnóstico da experiência interrompida pelos tanques; e noutra parte, se deve à demanda concreta do MST, que por adotar a linha de um projeto radical de Reforma Agrária, naturalmente teria de tomar providências para formar

quadros de construtores de imaginários, de realidades possíveis, capazes de desconstruir a idéia de real tornada hegemônica pelas classes dominantes.

De *Quatro Quadras de Terra* a *Os Azeredo mais os Benevides*: o progressivo amadurecimento de Vianinha.

As duas peças que o dramaturgo dedicou à análise do problema agrário no país datam de 1963 e 1964. Foram escritas no momento anterior ao golpe de 1964, no auge da experiência do Centro Popular de Cultura (CPC). Com *Quatro Quadras de Terra*, Vianinha conquistou o prêmio Latino-Americano de Teatro da Casa de las Américas, de Havana, e a peça foi encenada posteriormente por um elenco cubano. Já *Os Azeredo mais os Benevides* seria apresentada na inauguração do Teatro do CPC, na sede da UNE, mas uma das primeiras providências da direita golpista foi queimar o prédio da entidade, interrompendo abruptamente a experiência em processo. Em 1966, a peça recebeu o prêmio Menção Honrosa no concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro.

Antes de redigir essas peças, Vianinha escreveu *Bilbao, via Copacabana* (1957), uma farsa que, a despeito do não reconhecimento da crítica e do próprio autor, tem o seu valor por abordar em chave cômica a dialética do local e cosmopolita, por meio da tensão entre aspiração ascendente e inanição permanente do meio, e dos personagens da classe média baixa, vítimas do farsante. A peça seguinte, *Chapetuba Futebol Clube* (1958), foi a primeira consequência dramaturgica do Seminário de Dramaturgia do Arena. Segundo Maria Sílvia Betti, essa peça permitiu ao dramaturgo “refletir sobre as contradições da forma dramática trabalhada, levantando questões que seriam decisivas no sentido de conduzi-lo na direção do épico” (Betti, 2005:75). De acordo com Betti, a peça dava continuidade a novidade de *Eles não usam black-tie* (1958), de colocar no centro do palco problemas proletários, e aprofundar a pesquisa pela formalização estética do que se convencionou chamar de “realidade nacional”. Ao discutir e reescrever a peça sucessivas vezes, segundo a crítica, o autor pode perceber que “com as ferramentas dramaturgicas disponíveis até então (o realismo cênico, a caracterização de personagens com base na

psicologia individual e a construção de um conflito apoiado nos dilemas do indivíduo) não seria possível ir além daquilo que ele próprio fizera no processo de criação do texto” (Betti, 2005: 91).

Com *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961), Vianinha supera o limite do realismo calcado na forma dramática de representação da realidade. De acordo com Iná Camargo Costa: “Por suas ousadias, *Mais-valia* estabeleceu um desafio aos dramaturgos brasileiros, definindo talvez um padrão não-realista de “pesquisa de realidade” (como eles costumavam dizer) dificilmente ultrapassável” (1996: 90).

Apesar das experiências de agitprop estarem em estágio avançado em 1963, e de Vianinha ser um de seus principais protagonistas, cabe notar que a estrutura de *Quatro Quadras de Terra* representa um recuo formal, se comparada com peças como *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, apesar de ter sido escrita para apresentações no Nordeste pela UNE-Volante. A característica fundamental da peça, segundo Costa, é “a adoção de um partido nitidamente dramático, de tinturas naturalistas (ao estilo gorkiano), a começar pela restrição do espaço da ação dramática ao interior e imediações da casa dos camponeses em processo de expulsão das terras do coronel. Um nítido recuo em relação à *Mais-valia* e à *Brasil versão brasileira*” (1996: 91).

Em balanço crítico sobre a peça, o crítico Jefferson Del Rios avalia que, apesar dos “defeitos” – monótona linearidade ao descrever a luta dos camponeses contra o proprietário que pretende expulsá-los da terra; visível fragilidade estrutural enquanto enredo dramático; incômodos arroubos discursivos –, a peça contém preciosas indicações sobre características básicas da futura dramaturgia de Vianinha: cuidado no registro da linguagem popular, que expressa a conjunção do ficcionista com o pesquisador e o repórter; atração pelo choque entre o velho e o novo, que se materializa na divergência entre pai e filho por motivos políticos e existenciais; final marcado pela dúvida e o ceticismo, que evita o desfecho panfletário (1981: 286). Os problemas apontados por Del Rios dizem respeito a um problema de fundo, já presente em *Eles não usam black-tie*, e bem analisado por Iná Camargo Costa (1996): o conteúdo épico não encontra na forma dramática a expressão estética adequada. Antinomia estética é o termo que denomina esse desalinhamento entre matéria social e forma estética.

A opção dramática, por meio da individualização de um conflito de ordem coletiva, a partir do foco centrado em Jerônimo e seu drama de consciência, torna a insistência do povo em tê-lo como líder algo inverossímil, diante da opção apresentada por seu filho, de organização e luta coletiva, rejeitada pelo pai. A forma dramática desencadeia a inverossimilhança.

Ao analisar as relações de compadrio entre o fazendeiro e os arrendatários, diante de um momento de atrito, em que o proprietário se vê obrigado redirecionar a sua produção para o ramo da pecuária, e para isso precisa despejar os camponeses, o dramaturgo toma como matéria a feição arcaica da promessa civilizatória de modernidade: a ida para a cidade não é retratada como um sonho, como uma benesse, e sim como uma expulsão à força de terras fecundadas pelos trabalhadores, e é motivada pela falta de infra-estrutura da região, que “obriga” o dono das terras a se desfazer dos trabalhadores em consequência do redirecionamento de sua produção para a pecuária, como forma de maximização do lucro.

A peça *Os Azeredo mais os Benevides* inauguraria o teatro do CPC na sede da UNE, o que não ocorreu devido ao golpe de 1964. Em 1966, o texto recebeu um prêmio de menção honrosa do Serviço Nacional de Teatro, e foi publicada em 1968, com maior parte de sua tiragem apreendida pela censura. Na epígrafe, a desnudar a influência, uma citação de trecho de *Mãe Coragem e seus filhos*, de Bertolt Brecht.

Um dado dessa influência está na semelhança entre a personagem Mãe Coragem e o personagem Alvimar, um camponês que estabelece uma relação de compadrio com o fazendeiro, que lhe arrenda as terras, e passa a se tornar referência entre os trabalhadores na mediação com o arrendatário. Apesar de ser sucessivamente logrado em suas expectativas, Alvimar mantém sua posição de cooptação passiva, chegando a delatar uma companheira e seu próprio filho. Esse personagem é uma espécie de parasita social, que sobrevive da iniquidade alheia, se legitimando por meio das relações de favor que se estabelecem entre ele e o fazendeiro.

Nessa peça o dramaturgo utiliza com mais domínio os procedimentos de coro narrativo, e atribui à personagem Lindaura a função de narradora, comentadora da história. A relação de submissão do camponês ao fazendeiro é mostrada em sua inviabilidade, e contestada pela narradora: “Alvimar só sabe submissão. Não aprendeu a dizer não”. Por

meio de uma peça sobre conflito agrário, o dramaturgo, militante convicto das teses do PCB, expõe esteticamente sua discordância política em relação à certeza de que o caminho para a revolução brasileira passaria pela aliança entre operariado e burguesia nacional.

Nem na forma, nem no tema as peças se aproximam do formato de agitprop, no qual os procedimentos épicos mostram-se mais adequados para a construção das cenas de intervenção, e os temas são representações engajadas de bandeiras de luta frente aos problemas sociais. *Os Azeredo mais os Benevides* é uma peça de duração convencional (mais ou menos duas horas) e seria apresentada para platéias majoritariamente compostas pelo público estudantil, no teatro da UNE, inclusive com cobrança de ingresso, o que situa a peça no campo da mercadoria. O valor da peça está justamente na intenção de fazer com que seu público reflita sobre a profundidade da dominação de classe³.

Cabe notar que seria anacrônico afirmar que ambas as peças abordam a questão da reforma agrária – esse termo é a denominação para uma proposta de solução para o conflito agrário do país –, pois o problema representado não é colocado sob essa perspectiva. Primeiro, porque naquele contexto, como afirma Moraes ao analisar o movimento camponês daquele período, do qual ele próprio fora um dos líderes: “Para as duas organizações de trabalhadores rurais do Brasil, Ligas e Ultab, a reforma agrária não passava de uma palavra de ordem e um ponto de referência para a mobilização das massas rurais e urbanas. O modelo – supunha-se – haveria de emergir dos próprios camponeses, depois de destruída a estrutura de poder dos latifundiários com a “Revolução Popular”” (2002: 62). Segundo, porque não se trata de peças de incitação ao engajamento na luta contra os latifundiários, propriamente. São peças de denúncia da situação de desigualdade em que, por meio da abordagem do problema agrário, o dramaturgo analisa a matéria social brasileira, em seu sentido amplo. Em ambos os trabalhos Vianinha lida com a estrutura social que dá sustentação à dinâmica de subjugação dos camponeses aos latifundiários e políticos corruptos. Noutros termos, a pergunta implícita que Vianinha se dispõe a indagar é: o que faz com que, diante de tanta miséria, os camponeses não se rebelem? E ainda, qual seria a correlação de forças no caso de uma revolta organizada dos pobres? A estrutura do

favor, que segundo Roberto Schwarz (1992) seria uma mediação quase universal das relações sociais no Brasil, é a liga entre os personagens de classes opostas, operada por meio de relações de compadrio, forjada por ambos os lados por interesse oportunista, mas capitalizada somente pelo lado dos poderosos.

Na biografia que escreveu sobre Vianinha, Dênis de Moraes nos dá pistas para uma possível resposta a esse “reco do agitprop”. Moraes alega que a influência das idéias brechtianas sobre teatro político foi maior do que a influência dos trabalhos de Erwin Piscator, e toma como dado o argumento de Fernando Peixoto, o primeiro biógrafo brasileiro de Brecht, que afirma que o dramaturgo “não colocava a agitação e o esquematismo panfletário como normas básicas para o teatro político” (2000: 149). O biógrafo relata que Vianinha tomou a providência de montar um grupo de estudo sobre a obra de Brecht, e cita o seguinte argumento de João das Neves, em que ele defende que aquelas discussões deixaram evidente ao grupo que o teatro político transcendia ao agitprop: “Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência, sua eficácia política comprovada” (idem, *ibidem*).

Aqui cabe uma ressalva de caráter historiográfico: é bem possível que essa percepção que atribui a Brecht o aprendizado de que o teatro político poderia ir muito além “dos limites estreitos” do agitprop seja decorrente muito mais de uma leitura conjuntural do processo de amadurecimento pelo qual o grupo passava – e, posteriormente, sedimentada por grande parte da crítica –, do que propriamente das reflexões brechtianas. O que pesa a favor desse argumento é o fato do livro *Teatro Dialético*, de Bertolt Brecht, só ter sido publicado no Brasil em 1967, anos após a experiência do CPC. Nesse livro, no ensaio “O Popular e o Realista”, o autor explicita seu ponto de vista favorável ao agitprop ao discutir o caráter popular da arte e o significado da arte realista:

O que se tornou conhecido como arte de agitprop, para a qual foram torcidos tantos narizes de segunda categoria, era uma fonte de novas técnicas artísticas e meios de

³ Devo a observação a Iná Camargo Costa.

expressão. Elementos magníficos mas há muito tempo esquecidos, de períodos de verdadeira arte popular, voltaram a ser aproveitados, adaptados a novos fins sociais. Cortes audaciosos, composições, simplificações, algumas belas, outras mal concebidas: em tudo isso, havia economia, elegância e uma sensibilidade sem temor para complexidade. Muito pode ter sido primitivo, mas nunca com a espécie de primitivo que afeta os retratos psicológicos supostamente variados da arte burguesa. É errado tomar algumas estilizações mal concebidas como pretexto para rejeitar um estilo de representação que tenta (e muitas vezes com sucesso) evidenciar o essencial e estimular a abstração (1967: 121).

Posseiros e Fazendeiros e o significado da produção teatral do MST

O grupo *Filhos da Mãe... Terra* surge num processo paralelo ao da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré e somente em outubro de 2004 o grupo passa a integrá-la formalmente. Foi durante a II Semana Nacional da Cultura Brasileira e da Reforma Agrária, promovida pelo MST em Recife, que seus integrantes participaram de um seminário sobre teatro político promovido pela Brigada, com aulas da professora Iná Camargo Costa. Em fevereiro de 2005, membros desse grupo integraram o coletivo da Brigada Nacional que se reuniu no Rio de Janeiro, durante dez dias, para elaborar a estrutura do teatro procissão que foi posteriormente apresentado na Marcha Nacional pela Reforma Agrária, em maio do mesmo ano, com o tema “a história da luta pela terra contada sob o ponto de vista dos camponeses”¹.

Esse grupo é herdeiro da tradição do teatro político de Bertolt Brecht, pois um dos militantes que integra o grupo e coordena o processo de trabalho, Douglas Estevam, fez o curso de direção teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André, e trabalhou como assistente de produção no grupo *Companhia do Latão*, de São Paulo, que desenvolve pesquisas com o teatro dialético. A *Cia do Latão* é um dos principais grupos do teatro político da cena teatral brasileira contemporânea e, por caminhos diferentes do CTO, guarda também vinculações com o teatro político da década de 1960.

Desde 1990, começa a ocorrer, de forma progressiva, embora não sistemática, uma aproximação dos grupos de teatro político com o MST, por meio de apresentação de peças em assentamentos, acampamentos e encontros do movimento. Participaram desse processo

a própria *Companhia do Latão*(SP), a *Companhia Ensaio Aberto* (RJ), o grupo *Ói Nós aqui traveiz* (RS)², entre outros. O Centro do Teatro do Oprimido (RJ), muito antes de estabelecer a parceria sistemática em nível nacional com o MST, desenvolveu uma experiência local em assentamento de Itaguaí (RJ), com o grupo *Sol da Manhã*, de 1991 a 1997.³

O curso da progressão dessas aproximações foi o estreitamento de laços, quebrando a relação estanque atores/público, por meio da socialização do processo de trabalho, mediante a transferência dos meios de produção da linguagem teatral, em oficinas, seminários, debates, ensaios abertos, leituras dramáticas, etc.

No caso do *Filhos da Mãe...Terra*, essa aproximação foi “internalizada”, com a integração de Douglas nos quadros militantes do movimento, bem como a inserção dos participantes do grupo⁴, moradores do assentamento Carlos Lamarca, nas atividades de formação do MST em nível estadual, regional e nacional.

A peça *Posseiros e Fazendeiros* é um trabalho em processo, apresentado pelo grupo como pesquisa em andamento, pois até o momento trata-se de adaptação do prólogo e da primeira cena do texto da peça didática *Horácios e Curiácios*, de Brecht. Esse trabalho, cujo subtítulo é *peça escolar*, tinha como um dos objetivos o estudo do materialismo dialético. No texto de abertura da peça, o grupo descreve o processo de adaptação da seguinte forma: “Na elaboração do texto atual confrontamos o texto proposto com matérias de jornais e revistas, pesquisas em livros, entrevistas, filmes e demais materiais que tivemos acesso, levantando possibilidades para a compreensão da questão agrária no Brasil e sua tradução cênica”. Além disso, há no texto influência de dois outros trabalhos de Bertolt Brecht: algo da estrutura, falas e canções de *Santa Joana dos Matadouros* e da estrutura do texto *A padaria*. Contudo, considerando a proposta de reflexão comparativa desse trabalho, por meio de análise da distinção de contexto e estrutura dramaturgica das peças, vamos nos ater à demarcação dos traços gerais da peça, sem aprofundar no detalhamento dessas influências. Cabe, no momento, informar que um dos interesses que levou o grupo a esses outros trabalhos foi a demanda por apropriação de procedimentos que Brecht usava para tirar a dramaticidade dos acontecimentos.

Seguindo a proposta de *Horácios e Curiácios*, na adaptação do grupo Filhos da Mãe...Terra não há personagens individualizados, pois trata-se da análise do comportamento de grupos de pessoas que pertencem a classes sociais distintas e das estratégias de ambos os lados – posseiros e fazendeiros – para vencer o inimigo. A marcação de cena, o estilo de representação, o cenário, os adereços, figurinos e a forma do texto evitam a aproximação pela via dramática com os espectadores. A disposição de conjunto é mostrar a pesquisa de um coletivo de produtores teatrais, sobre o estudo da dialética a partir da análise do conflito agrário brasileiro, para um coletivo de espectadores.

Na peça *Horácios e Curiácios*, ambos os exércitos lutam com armas semelhantes – lança, arco e escudo – ainda que a qualidade dos materiais e o tamanho delas sejam diferentes, sendo a dissemelhança o dado que exige de cada lado uma estratégia diferenciada de luta. Aquele que melhor usar suas armas, sabendo fazer da diferença delas uma vantagem em relação às do inimigo, poderá vencer a batalha. Em *Posseiros e Fazendeiros*, os mais fortes apresentam em seqüência suas armas – TV (manipulação), canhão (força bruta), e dinheiro (poder do suborno) – e os posseiros as suas, em seqüência intercalada a dos fazendeiros: jornal impresso, revólver e estilingue, e estratégia, inteligência e verdade dos fatos. De modo acertado, o grupo centra o conflito na batalha das comunicações: os meios de comunicação de massa exercem um papel irrecusável e determinante no conflito. Cabe ressaltar, a respeito, que esse elemento não era preponderante na década de 1960, no contexto em que Vianinha escreveu suas peças sobre questão agrária, pois a consolidação do monopólio de poucas empresas beneficiadas pela ditadura, e da hegemonia de representação da realidade, ainda estava por vir.

Posseiros e bóias frias são afetados pelas armas dos dominantes, efeito que poderia ser denominado de hegemonia, enquanto os dominantes não sofrem influência das idéias dos posseiros. O fator favorável aos posseiros é a legitimidade óbvia de sua reivindicação, diante do quadro brutal de desigualdade social.

Diante de tamanha desproporção de forças, quais as chances dos posseiros? As fissuras do lado dos fazendeiros são apresentadas na primeira cena “A batalha dos grandes”, como pressuposto oferecido aos espectadores como dado essencial para a compreensão do combate. A cena começa com uma disputa de terras entre fazendeiros, em

que um deles tenta roubar a terra dos outros e, ao ser pego no flagra, se defende expondo como legítimos os argumentos que explicitam o arbítrio de classe: “Papai investiu muito nestas propriedades. Você sabe quanto ele gastou para falsificar títulos, subornar cartórios e comprar advogados?” Em resposta, o argumento da violência em nome do progresso, que legitima o direito à propriedade: “Vovô correu risco de vida para liquidar com os ferozes índios que aqui habitavam e os atacavam com flechas e pedras”. O conflito é adiado pela mediação de um grande fazendeiro, que concilia os interesses ao propor uma união circunstancial para a tomada das terras dos posseiros, seus inimigos de classe.

Narrador 3: Sempre ocorre uma disputa entre os próprios poderosos.
Fazendeiro 1: Mas por fim sempre se chega a consensos generosos.

Está descrito o ponto frágil dos fazendeiros: não há cumplicidade quando o objetivo é a ganância. Por isso, a união é circunstancial: eles juntam-se apenas quando se trata de lutar contra os posseiros. De quebra, para o espectador desinformado, essa cena cumpre seu papel didático de ensinar como se deu, e o que justifica a acumulação indiscriminada de terras nas mãos de poucos, e violentos, latifundiários.

Na cena 2 “A batalha das comunicações” é colocada em questão a relação entre estratégia de comunicação, de ambos os lados, em sua vinculação com a necessidade objetiva da população pobre, representada no caso pelos bóias-frias. O jornal *A fonte da verdade* canaliza insatisfação e angaria apoio social ao denunciar o ponto de vista violento dos fazendeiros. Diante da ameaça da massificação de uma manifestação “contra a barbárie e violência do capital, a favor de terra, trabalho e justiça” na praça central, os fazendeiros tomam providências para disseminar o pânico, comprando policiais – “Fazendeiro 1: Você vai telefonar para a polícia agora, perguntando para que eu pago meus impostos. Peça a cabeça dos agitadores, seja muito claro com eles” – e disseminando mentiras nos grandes meios de comunicação que dominam, em nome do progresso nacional. A tática isola os posseiros e diminui as suas forças. A “Canção do progresso” é uma espécie de metralhadora pesada, municada com artilharia dos meios de comunicação de massa: mais um acerto da peça, na medida em que o que garante a dessolidarização crescente das massas espoliadas do meio urbano e rural com a luta dos sem terra é a manipulação da

informação. Antes do poder bélico das armas, o poder “militar” do monopólio da comunicação. Como resultado do ataque bem sucedido, o coro da sociedade/bóias-frias:

Depois dessa agitação
 Chegamos à conclusão
 Os fazendeiros não têm 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.

Com a vitória dos fazendeiros, finda a primeira batalha. Aos posseiros, cabe seguir na luta, pois não lhes resta nenhuma outra providência: “Os posseiros seguem em frente, certos de sua inocência, é um povo lutador, um sinal de resistência”. A peça não tem final positivo, não é um panfleto que clama pelo engajamento das massas. A peça pressupõe um público politizado, interessado diretamente nos desdobramentos das circunstâncias que a peça se propõe a analisar. O desfecho da história, que culmina em derrota para os despossuídos, é o resultado de uma reflexão exigente em termos estéticos e políticos a respeito das providências e correlações de forças de ambos os lados do conflito. Qual é a condição de enfrentamento que um grupo de posseiros tem ao ter como arma somente um jornal impresso, a evidência concreta da desigualdade que os marginaliza e pequenas armas? Diante do monopólio dos meios de comunicação de massa pelos fazendeiros, a batalha das comunicações tem desfecho certo: no conflito, posseiros não poderão contar com apoio social se não mudarem suas táticas de luta.

A peça cumpre um papel de formação política, ao desenvolver esteticamente um argumento a ser debatido posteriormente. Não se trata da função primeira do teatro de agitprop como incitação das massas à política, modelo com o qual o MST trabalha e valoriza em circunstâncias em que essa demanda se faz necessária. No caso em questão, trata-se de uma espécie de empenho a contrapelo, ao apontar para a desproporção de forças e chamar a atenção para as providências que devem ser tomadas se os movimentos sociais

do campo quiserem combater de igual para igual. Nesse sentido, a característica combativa da peça está em sua negatividade.

Posseiros e Fazendeiros colabora de forma determinante para o avanço da discussão sobre os limites e os horizontes do teatro político, pois à sua maneira sugere uma resposta para a seguinte questão, que até então se apresentava como impasse: como mostrar força negativa num movimento propositivo? A peça parece sugerir que é possível combinar crítica negativa com demandas de um movimento que luta pela transformação da estrutura social na medida em que o empenho transformador for elevado ao patamar de força estética produtiva: apontar no presente as contradições que podem inviabilizar o futuro. O papel do teatro, nesse caso, vai muito além da função de incitar os ânimos dos espíritos engajados, e evita formulações simplificadas e ilusórias de promessas de vitórias inviáveis. O que está em jogo é a formalização estética de contradições percebidas no plano da percepção política e social, como uma espécie de teorema dialético, que discute internamente as questões prioritárias da coletividade, sem abrir mão da função lúdica do entretenimento. Trata-se, portanto, da elevação da idéia de diversão para um patamar outro, indissociável da reflexão crítica exigente.

Comparando *Os Azeredo mais os Benevides* com *Posseiros e Fazendeiros* podemos notar que os dois trabalhos guardam diferenças marcantes na forma como incorporaram as influências brechtianas e no modo como formalizaram a matéria social de seus contextos distintos. A peça de Vianinha incorpora procedimentos do teatro épico, como a função da narradora, o papel do coro e a exploração de cenas que explicitam os pontos de vista distintos das classes em conflito. Contudo, não abre mão da estrutura dramática, marcada pela presença do diálogo entre personagens representados com plena individualidade. Essa peça foi escrita por um dramaturgo para que os elencos do CPC fizessem o trabalho de agitação e conscientização com camponeses, operários e estudantes. A peça *Posseiros e Fazendeiros* foi construída por um grupo de militantes de um movimento social de trabalhadores rurais que existe há mais de vinte anos, e se beneficia da experiência de teatro político acumulada nas últimas décadas, principalmente por grupos profissionais de São Paulo, como a Cia do Latão, e pelo Centro do Teatro do Oprimido, do Rio de Janeiro.

Portanto, a peça do grupo Filhos da Mãe...Terra evita conscientemente o apelo a procedimentos dramáticos que possam individualizar, e por isso desvirtuar o foco da matéria abordada de forma épica.

Referências bibliográficas:

BETTI, Maria Sílvia. Revisitando Chapetuba: uma análise de Chapetuba Futebol Clube. In *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Teatro e revolução nos anos 60. In: _____. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: _____. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DEL RIOS, Jefferson. “Quatro Quadras de Terra”: riscos dramatúrgicos em nome de uma luta maior. In *Oduvaldo Vianna Filho/1: Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

GOMES, Cristiane. *Sem-terra ocupam palco do Arena*. São Paulo: Jornal Brasil de Fato, edição nº 145 – de 08 a 14 de dezembro de 2005.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Ed. Associados, 1984.

MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORAIS, Clodomir Santos de. História das Ligas Camponesas do Brasil. In: *História e natureza das Ligas Camponesas*. João Pedro Stedile (org.) São Paulo: Expressão Popular: 2002.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUIZ, Maria Aparecida. Por uma questão de coerência: reflexões em torno do trabalho de Oduvaldo Vianna Filho no Teatro e na TV. In: _____. *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX*. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SILVA, Lidiane Aparecida da. Teatro no MST: a construção de um instrumento de formação e transformação. São Paulo: Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília e Instituto de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária, 2005. Dissertação apresentada como requisito para conclusão do curso de pós-graduação *latu-sensu* em educação e desenvolvimento do campo.

SILVA, Maria Aparecida da. O papel do teatro na organização dos jovens do Assentamento Carlos Lamarca (SP). Veranópolis: Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária (Iterra) e Instituto de Educação Josué de Castro (IEJC), 2004. Monografia de conclusão de curso de ensino médio com especialização em comunicação popular.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1968.

_____. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho / seleção Yan Michalsky*. São Paulo: Global, 1984.

_____. *Vianinha: teatro, televisão e política*. (Org. Fernando Peixoto). São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹ O processo é contado em detalhes no texto *Teatro e Reforma Agrária: a inserção do Teatro do Oprimido no MST*, da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, redigido em maio de 2005. Texto não publicado, circulação avulsa.

² Em 1º de maio de 1986, com a chegada de uma Marcha a Porto Alegre, o *Ói Nós aqui traveiz* apresentou *Teon - Morte em Tupi* (primeira peça de rua do grupo). Depois, peças sobre a questão da luta pela terra foram apresentadas em acampamentos e assentamentos: *Deus ajuda os bão* (Arnaldo Jabor - 1991), *Os três*

Caminhos percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos (João Siqueira 1993), e *A Saga de Canudos*, peça atual do grupo. Além disso, o grupo promoveu oficinas para educadores, intervenções de agitação e propaganda e participação com alegorias em manifestações.

³ Vide informações na página eletrônica <http://www.ctorio.org.br/soldamanha.htm>

⁴ Nomes dos integrantes do grupo: Maria, Sandra, Erisvaldo, Bruna, Beatriz, Geralda, Edna, Jonatham, Carol, Amanda, Pedra, Rosa e Reginaldo.