UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina

PROLAM/USP

MARLENE CRISTIANE GOMES BRITOS

ARTE E CULTURA POPULAR NA AMÉRICA LATINA: O TEATRO POLÍTICO DO MST (BRASIL) E O TEATRO COMUNITÁRIO DO NUESTRA GENTE (COLÔMBIA)

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, PROLAM / USP – sob a orientação da Prof.a Dra. Dilma de Melo Silva.

São Paulo

Abril de 2009

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico esta pesquisa a minha querida e amada avó Joana Gomes Martins (in memorian): analfabeta nas letras, mas uma grande intelectual da vida.

AGRADECIMENTOS

O processo de riso e lágrimas que compuseram a elaboração dessa pesquisa somente foi possível porque pessoas muito especiais estiveram ao meu lado, me apoiando, ajudando, criticando e dando sua contribuição para que eu conseguisse concluir a investigação da melhor forma possível.

Agradeço em primeiro lugar a minha mãe, Maria Marlene Gomes Britos que, desde os tempos das madrugadas de ônibus lotados, sempre lutou muito, como uma guerreira que é, para que eu pudesse estudar e sempre me aprimorar como profissional me apoiando em todos os momentos, para que eu desenvolvesse uma pesquisa como essa, me tornando mestre. Sem seu apoio, amor, dedicação e incentivo, nunca estaria aqui.

A Dilma de Melo Silva, orientadora e companheira, por sua dedicação e amizade que começaram quando esta dissertação era apenas um projeto.

A Idália Morejon Aberlaiz, amiga e conselheira que me deu contribuições das mais importantes e que esteve comigo sempre, em todos os momentos de insegurança e inquietação comuns a todo processo de investigação.

Aos amigos e amigas do MST e de sua Secretaria Nacional, em especial a Douglas Estevam, Maria Aparecida Silva, Dirceu Pelegrino Vieira (por sua constante poesia, presente nos momentos mais árduos) e a todas e todos do assentamento Carlos Lamarca e da família Silva pelo carinho e acolhida.

À FAPESP pela concessão da bolsa que possibilitou a realização desse trabalho e também por acreditar que o incentivo às pesquisas nas áreas de artes são tão importantes e relevantes quando as de outras áreas.

A meu pai, José Elias Britos.

A toda a gente querida da Casa Amarela, sede da Corporação Cultural Nuestra Gente, pelo carinho e por mostrar que o amor, a solidariedade e a alegria são as melhores formas de se combater a violência. Em especial à Jorge Blandón, Alba Irene Gil Arias, Gisela Echevarria Rua, Juan Carlos Chaparro, Ángela Inés Usuga Monsalve, Paula Osório, Sandra Oquendo, Mônica Rojas e Diana Gutierrez.

Aos funcionários e funcionárias do PROLAM-USP, em especial a Raquel Martins Carvalho.

Às amigas Estela Carvalho e Cecília Bissoli, pela valiosa colaboração nos últimos (mas não menos importantes) detalhes da dissertação.

E finalmente a todos aqueles que acreditam no potencial transformador e sensibilizador da arte para reencantar o mundo e construir uma sociedade mais humana e igualitária; e as pessoas que, que além da crença, trabalham para que isso seja possível e real. Seguimos, SEMPRE!

RESUMO

Esta pesquisa investiga duas experiências contemporâneas de teatro popular na América Latina: o teatro político desenvolvido pelo grupo Filhos da Mãe... Terra, formado por jovens militantes do MST, moradores do assentamento Carlos Lamarca, em Sarapuí, interior de São Paulo; e o Espantapájaros, coletivo teatral comunitário integrado por jovens que pertencem a Corporação Cultural Nuestra Gente, que atua no bairro de Santa Cruz (e áreas próximas), na periferia da cidade de Medellín, na Colômbia.

O objetivo principal deste estudo foi compreender como dois grupos sociais distintos utilizam a linguagem teatral, buscando as aproximações entre o teatro político praticado pelos Sem Terra, com forte influência épica-brechtiana; e o teatro comunitário de cunho mais subjetivo desenvolvido pelos jovens colombianos. Além das similaridades, a investigação pretendeu também buscar as diferenças, com o intuito de promover o diálogo entre dois trabalhos que partem de uma mesma premissa: colocar o teatro a serviço do conhecimento e da transformação social. Neste percurso, foi fundamental o entendimento do contexto sociopolítico em que essas experiências se desenvolveram, já que as realidades de Brasil e Colômbia, em grande medida, forjaram o surgimento de organizações como o MST e o Nuestra Gente.

A pesquisa pretende também fornecer sua modesta colaboração para desvelar a falta de conhecimento que assola as experiências artístico-sociais em curso na América Latina.

ABSTRACT

This research investigates two contemporary experiences of popular theater in the Latin America: the political theater developed by the group *Filhos da Mãe... Terra*, founded by young militants of MST (Without Land Movement), residents of the camp Carlos Lamarca, in Sarapuí, Sao Paulo's countryside; and the Espantapájaros, theatrical community formed by young people who belong to Cultural Corporation *Nuestra Gente*, which acts in the district of Santa Cruz (and surroundings), in the suburb of the city of Medellín, in Colombia.

The main goal of this study was to understand how two different social groups use the theatrical language, looking for the approximations between the political theater practiced by Without Land Movement, with strong influence *épica-brechtiana*; and the subjective communitarian theater developed by the Colombian young people. Besides the similarities, the investigation intended also to look for the differences, with the intention of promoting the dialog between two works that start from the same premise: to put the theater to service of the knowledge and of the social transformation. In this way, the understanding of the social-political context where these experiences were developed was very important, since the reality of Brazil and Colombia, in a large extent, forged the foundation of organizations like MST and *Nuestra Gente*.

The research intends to supply also a modest collaboration to reveal the lack of knowledge that devastates the social-artistic current experiences in the Latin America.

Sumário

Introdução

1. A Colômbia e o teatro de Nuestra Gente

   1.1 O teatro comunitário de Nuestra Gente

   1.2 Sobre teatro comunitário

2. O Brasil Sem Terra

   2.1 O teatro político e o teatro épico: as escolhas formais do Filhos da Mãe…Terra

3. Filhos da Mãe…Terra e Espantapájaros: dois lados de uma mesma moeda

   3.1 Filhos da Mãe… Terra: o didático em nome do político

   3.2 A valorização do teatro no MST: teoria e prática

   3.3 Espantapájaros: uma proposta subjetiva para construir laços comunitários

   3.4 O protagonismo em outros campos

   3.5 Espantapájaros e Filhos da Mãe…Terra: tão longe, tão perto

4. Considerações Finais

5. Referências

6. Anexos

   6.1 Entrevistas

   6.2 Jornal Terra Livre

Introdução

"La vida no se puede ensayar y el teatro es un modo de ensayar la vida"

Enrique Buenaventura

Os cinco séculos de colonização europeia na América Latina deixaram marcas de violência, repressão, exploração e dominação, que forjaram uma realidade comum de desigualdade social e concentração de renda. Diferenças sociais que possuem em seu alicerce não apenas questões econômicas e políticas, mas também culturais e artísticas.

As manifestações artísticas, por representarem o principal meio do processo cultural, e serem um importante fator que compõe a superestrutura ideológica, responsável pela construção de valores e subjetividades, foram (e ainda são) usadas pelas elites para manter sua hegemonia diante das classes subalternas. No entanto, a arte também pode contribuir para a emancipação e o protagonismo de grupos sociais que são colocados à margem do processo de desenvolvimento, porque enriquece e aprimora a consciência humana.

Ao longo de toda a história da humanidade, a arte foi usada para representar a atividade real do ser humano. Para o nascimento de qualquer obra de arte é decisiva a concreticidade da realidade refletida (LUKACS, 193:1970). No entanto, mais do que compreender a realidade, a arte pode se mostrar também como uma ferramenta de conscientização e de transformação tanto daqueles que a produzem como dos que a consomem.

A arte popular é assim definida quando produzida pela classe trabalhadora ou por artistas que representem seus interesses e objetivos. Seu maior valor é representar e satisfazer de forma solidária, desejos coletivos. Se levada às suas últimas

consequências, a arte popular é uma arte de libertação. Assim, deve apelar não somente à sensibilidade e à imaginação, mas também à capacidade de conhecimento e ação (CANCLINI, 1984: 50).

É o teatro a linguagem escolhida para a investigação nesta pesquisa. Uma manifestação coletiva por natureza que, ao promover o encontro, o diálogo e, nestes casos analisados, a criação coletiva, onde todos participam do processo de construção da obra teatral, faz com que seja maior o sentido transformador da arte. Como aponta Fátima Antunes Silva , em sua tese de doutorado, que estuda as poéticas do Movimento do Nuevo Teatro Colombiano: A eficácia do teatro para promover a libertação do indivíduo e seu desenvolvimento crítico com relação à sua realidade parece ser a verdadeira face da temida subversão do teatro (SILVA, 2007: 134).

Experiências populares que usam a arte para criar novas formas de inserção e conscientização social e política, para aqueles que a produzem, estão em curso em toda a América Latina. Esta pesquisa se propõe a analisar duas dessas iniciativas artísticas populares latino-americanas. O teatro político do *Filhos da Mãe... Terra*, grupo ligado ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), do Brasil; e o teatro comunitário do *Espantapájaros*, grupo que pertence à Corporação[1] Cultural Nuestra Gente, que atua junto aos jovens do bairro de Santa Cruz, periferia da cidade de Medellín, na Colômbia. A escolha destes dois grupos para a investigação se deu pelo complexo contexto sociopolítico em que estão inseridos. No Brasil, o MST é considerado atualmente o maior e mais organizado movimento social em atuação na América Latina; na Colômbia foi a sua complexa situação política e econômica, aliada

[1] Apesar da palavra corporação ter para nós, brasileiros, um sentido de conglomerado de organizações financeiras, ela adquire um outro significado para o grupo colombiano. Na verdade, a expressão para o Nuestra Gente está mais próxima da sua real definição: associação de pessoas da mesma profissão ou atividade que possuem um fim comum.

ao fato do país ocupar a vanguarda teatral da região, que despertou o interesse pela pesquisa.

A ação destes dois grupos pode ser considerada herdeira das experiências teatrais desenvolvidas na América Latina a partir da década de 50. Foi neste período que surgiu o movimento que ficou conhecido como Novo Teatro, que rompeu com a vertente burguesa do teatro importado da Europa, até então encenado nos palcos da região:

> *(...) o termo Novo Teatro, aceito por todos nesta época, advém da necessidade de marcar o momento de ruptura com a estrutura que circundava os modelos de teatro vigente, sendo o teatro de costumes, a comédia rasteira e a influência de companhias estrangeira (MAGIOLO, Revista Camarim. 2006).*

Quase meio século mais tarde, jovens brasileiros e colombianos dão continuidade ao processo iniciado pelo movimento do Novo Teatro e se colocam como protagonistas de uma produção cultural e artística comprometida com questões sociais e comunitárias.

É importante destacar que o contexto sociopolítico em que estas experiências se desenvolvem é ponto-chave na investigação. O processo de industrialização da América Latina teve características próprias em cada país. Porém, dois traços foram comuns a todos: a concentração de terra e o singular processo de modernização que trouxeram consigo uma vertiginosa urbanização, atraindo milhares de famílias que, em êxodo, buscavam melhores oportunidades de vida. Mas o desenvolvimento econômico não beneficiou a todos e a maioria se fixou nas periferias dos grandes centros urbanos, intensificando a desigualdade social, a violência e a pobreza. Além disso, o Estado, que deveria defender os direitos de seus cidadãos, se mostra como lugar de transações e barganhas entre as elites nacionais e estrangeiras (ROUQUIÉ, 1992: 58). Diante disso, é inegável que o surgimento de grupos como o Espantapájaros e o Filhos da Mãe... Terra

é uma resposta a esta realidade de exclusão e de desigualdade que permeia a história de todos os países latino-americanos.

Outro elemento de destaque para a elaboração desta pesquisa foi a vivência e o contato físico com os grupos. A proximidade com os jovens colombianos e brasileiros contribuiu fundamentalmente para a compreensão do contexto social em que eles vivem, principalmente com relação ao grupo da Colômbia. Essencial também foi a construção de vínculo com os envolvidos nesse processo, com o objetivo de intensificar o diálogo sobre as duas experiências, derrubando a linha que separa pesquisador e objeto de estudo. Neste sentido, as entrevistas realizadas com os envolvidos no processo, nos dois países, são tão importantes para o desenvolvimento da investigação quanto as referências bibliográficas. Esta opção foi fundamental para a compreensão da maneira como estes jovens produzem, sentem e distribuem arte. A teia formada entre cultura, arte, realidade social, economia e subjetividade é imprescindível para entender de que maneira estas experiências atuam na construção de possíveis identidades latino-americanas. Somente através de um diálogo que tome em consideração o todo será possível construir uma ciência e um conhecimento sistêmico que seja para a vida e que tenha verdadeiro valor (MORIN, 2000:15).

Com relação ao grupo do MST, a proximidade se deu porque desenvolvi por quatro anos, um trabalho junto ao Setor de Comunicação[2] do Movimento, como editora do *Jornal Sem Terra* e redatora da *Revista Sem Terra*, tarefa que cumpri até o início de 2007. Por esta razão, estive próxima ao Filhos da Mãe... Terra, acompanhando o processo de construção de suas obras. Com relação à experiência do Nuestra Gente, realizei em 2006 uma primeira viagem a Medellín, na Colômbia, para conhecer o grupo

[2] O Setor de Comunicação é um dos vários setores que integram a organização do MST. Nele são produzidos os meios de comunicação do Movimento, como o Jornal Sem Terra (que surgiu antes mesmo da criação oficial do MST, em 1984), a Revista Sem Terra, a página na internet (www.mst.org.br), os programas de rádio, assessoria de imprensa, além de outros materiais como cartilhas, cartazes, etc. O setor de comunicação e o coletivo de cultura trabalham em parceria dentro da estrutura sem terra.

e colher as primeiras informações. Durante um mês, pude acompanhar o cotidiano de trabalho da Corporação, conhecer todas as pessoas que nela trabalhavam e também os bairros da chamada zona nororiental[3] da cidade, além de assistir as peças de outros grupos teatrais que compõem o Nuestra Gente, no teatro que existe na própria sede da Corporação. Na volta ao Brasil, o contato com o Espantapájaros e com o Nuestra Gente se seguiu por meio da troca de emails, entrevistas e envio de materiais pelo correio. Em novembro de 2008, uma nova viagem foi realizada, desta vez mais longa, o que propiciou a intensificação do conhecimento do grupo e de sua realidade. Nessa ocasião, tive também a oportunidade de assistir ao vivo às duas peças analisadas, nesta pesquisa, do Espantapájaros e acompanhar todo o envolvimento da comunidade do bairro de Santa Cruz no 13º Encontro Nacional de Teatro em Comunidade, organizado pelo Nuestra Gente.

Em comum, o Filhos da Mãe... Terra e o Espantapájaros tem a produção de um teatro que coloca os jovens atores e atrizes como agentes ativos de uma produção artística. Estes grupos produzem um conhecimento artístico dentro de um projeto que valoriza o teatro não como mercadoria, mas a favor de necessidades coletivas (CANCLINI, 1984: 42). Porém há algumas diferenças aparentes: enquanto o Filhos da Mãe... Terra produz um teatro que está a serviço de um projeto político de um movimento social, que almeja realizar a reforma agrária e transformar a sociedade em que vive, como é o MST, o Espantapájaros desenvolve um teatro comunitário, que pretende aglutinar, mobilizar e valorizar a população do bairro de Santa Cruz, na periferia de Medellín, mas muito mais com um projeto artístico e subjetivo do que político, no sentido revolucionário que o termo tem para os Sem Terra.

[3] Em Medellín, a região nororiental concentra os bairros pobres e da periferia, os morros. Seria algo similar, dada a devida proporção territorial, à zona leste da cidade de São Paulo.

Teatro político e teatro comunitário: duas nuances de uma mesma vertente coletiva, o teatro comprometido com mudanças, sejam elas sociais e políticas ou individuais e subjetivas. Compreender a forma como dois grupos sociais diferentes, do campo e da cidade, inseridos em distintos contextos, utilizam o teatro como instrumento de ação é o que pretendo nesta investigação. Em que eles diferem? Para onde convergem? Como podem dialogar? São algumas perguntas que quero responder. Para que isso seja possível, será necessário estabelecer as diferenças conceituais e práticas entre teatro político e teatro comunitário, com o objetivo de facilitar a compreensão de diferentes tipos de teatro. Mas lembrando que estes conceitos serão apenas um fio condutor, uma referência teórica, porque a prática destas duas experiências se desenvolve em condições tão singulares que os livros ainda não conseguiram conceituar.

Capítulo 1 – A Colômbia e o teatro de Nuestra Gente

A Colômbia é o terceiro país em número de habitantes da América Latina, com 45,6 milhões de pessoas[4]. Está localizado em uma região extremamente rica em recursos naturais e vive, há mais de 50 anos, um intenso e violento conflito social. Lutas reivindicatórias, guerrilhas armadas, chacinas e batalhas com o narcotráfico se misturam à realidade do país. Uma violência que tem características históricas. A Revolução do Meio Século, que aconteceu entre os anos de 1848 e 1854, resultou na formação dos Partidos Conservador e Liberal, que, para se revezar no poder eram responsáveis por grandes atos violentos. Anos mais tarde, a Guerra dos Mil Dias, entre 1899 e 1903, causou a morte de 130 mil pessoas e arruinou a economia do país. A violenta repressão às lutas reivindicatórias se torna uma constante na Colômbia[5]. Liberais e conservadores se alternavam no poder até que, em 1946, o assassinato do liberal Jorge Eliezer Gaitán desencadeia uma série de manifestações da sociedade que se inicia na capital Bogotá[6] e se espalha por todo o país, dando início a uma forte repressão que segue até os anos 60, período conhecido como La Violencia, quando conflitos civis, golpes de estado e repressão aos movimentos sociais culminaram na morte de mais de 200 mil pessoas.

[4] World Populacion Prospect. The 2004 Revision Populacion Database.
[5] Um dos casos de repressão mais dramáticos da história do país foi o que ficou conhecido como o Massacre das Bananeiras, em 1928. A greve organizada pelos trabalhadores da United Fruit Company foi severamente reprimida: mais de mil pessoas foram assassinadas.
[6] Conhecida como Bogotazo, essa revolta popular levou o país à ditadura de Gustavo Rojas Pinella (1953 a 1957).

Depois da II Guerra Mundial, uma nova conjuntura começa a se estabelecer, quando foi possível direcionar as reservas acumuladas no país para o consumo produtivo. Com isso, os colombianos passaram a ter um projeto de desenvolvimento nacional, com o aumento das exportações e o crescimento das indústrias nacionais, o que aprofundava os traços monopolistas da economia do país. Ao mesmo tempo, se intensificava a ingerência norte-americana no destino político, econômico e cultural dos colombianos.

Em meados dos anos 60, surgiram as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), organização guerrilheira que desenvolve atividades políticas até os

dias atuais. Depois dela, outras organizações guerrilheiras surgiram, como o Exército de Libertação Nacional (ELN) e o M-19. A transição democrática aconteceu no começo dos anos 80, período em que o país abandonou o caráter rural e se urbanizou de forma caótica. As famílias camponesas expulsas de suas terras pelo conflito armado migraram para os centros urbanos, inchando as cidades, provocando grandes índices de desemprego e aprofundando a pobreza. O período também marcou uma intensa crise econômica que exigiu a adoção de um ajuste de negociação com o Fundo Monetário Internacional (FMI), o que debilitou o poder de intervenção do Estado na elaboração de políticas sociais, dando início ao processo de descentralização do Estado Nacional.

A década de 80 marca também o início de mais um capítulo na história de violência da Colômbia: o narcotráfico e a formação das chamadas bandas juvenis nas periferias dos grandes centros urbanos, principalmente Medellín, cidade que viveu por anos sob o domínio do traficante Pablo Escobar. Ainda no começo dos anos 80, o país assistiu também à formação de diversos grupos guerrilheiros, que montavam acampamentos nos bairros pobres *paisa*[7] para cooptar jovens para a luta armada nas florestas e montanhas do país. Nessa época, os jovens formados militarmente pela guerrilha se dedicaram à criação de grupos de delinquentes. Além disso, ex-militantes de organizações insurgentes se vincularam as diversas formas do crime, como o sicariato[8] (SALAZAR, 2002:152)

O impacto desta nova realidade recaiu fortemente sobre a juventude do país. Nos últimos 20 anos foi reduzido o número de jovens, que hoje totaliza 40% da população do país de 45 milhões de habitantes, de acordo com dados de 2005. A taxa de homicídio é uma das mais altas do mundo: 78 para cada 100 mil habitantes. Em 1986, a média de idade das pessoas mortas era de 35 a 45 anos; em 1987, de 25 a 35 anos; em 1988, de 20

[7] Como são conhecidos aqueles que nascem na cidade de Medellín.
[8] Os sicários são jovens que montavam grupos de aluguel para assassinar, seqüestrar e assaltar.

a 25 anos; em 1989, 70% das pessoas assassinadas violentamente na cidade de Medellín estavam entre 14 e 20 anos[9].

> *A gravidade da violência nos últimos 50 anos, muito acentuada depois da década de 1980, devido à entrada em cena das organizações paramilitares e do narcotráfico, vai além daquilo que os dados estatísticos conseguem mensurar – na maioria dos casos eles não registram plenamente os fenômenos. A violência assumiu muitas formas: assaltos a povoados, ataques a instalações militares, massacres e assassinatos seletivos de civis, combates abertos, emboscadas, campos minados, ações terroristas contra pessoas e seus bens, sequestros, extorsões, desaparecimentos forçados e deslocamentos em massa da população (MONCAYO, 2006: 339).*

No começo dos anos 2000, apesar de um pouco mais controlada nas grandes cidades, a situação social da Colômbia segue complexa, com o conflito entre as FARC e grupos paramilitares mantidos por setores do governo, empresários e latifundiários, além da violência urbana nos morros de Medellín. A questão social no país atinge níveis dramáticos: 60% vivem na pobreza e 25% em situação de total indigência. Sobre a conjuntura colombiana, o sociólogo Luis Jorge Garay explica: "Los colombianos hemos vivido y atravesamos en la actualidad por un proceso de destrucción social anclado en condiciones históricas de exclusión social, desactivación productiva y pérdida de la función regulativa del Estado y de las instituciones".[10]

O conflito armado que envolve grupos paramilitares e a guerrilha das Farc acontece basicamente nas áreas rurais, mas reverbera também nas cidades, formando um complexo tecido social. A Colômbia é o segundo país do mundo em número de refugiados, perde apenas para o Sudão, na África[11]. São quatro milhões de pessoas que, expulsas de suas terras por causa do conflito armado, buscam nos grandes centros

[9] Carlos Alberto Piedrahita, informe do secretário de governo ao Conselho de Medellín, ata nº 48, 10 de agosto de 1989.
[10] *Diez Años Construyendo Artistas para la Vida*. Publicação Nuestra Gente - 1996.

[11] Segundo informe da ANUCUR (Associação das Nações Unidas para Refugiados).

urbanos maneiras de sobreviver, inchando as periferias das cidades e intensificando a pobreza e a desigualdade social, conhecidos motores da violência.

Curioso saber que, ao mesmo tempo que a Colômbia possui um histórico marcado pela violência e desigualdade social, ocupa também a vanguarda do teatro na América Latina. Foi lá que começou a germinar o Movimento do Nuevo Teatro Latino-Americano, uma contestação ao colonialismo cultural imposto pela dominação espanhola (no caso colombiano) e de ruptura com esse sistema. O Movimento marcou a necessidade de romper com certas tendências do teatro burguês, representado pelo teatro de costumes, comédias rasteiras e influência de companhias estrangeiras. Como afirma Enrique Buenaventura:

> *Em nossos países a avalanche do imperialismo, a grande aventura colonial, tem feito e continua fazendo não somente um genocídio no sentido exato do termo, senão um genocídio cultura". (BUENAVENTURA, 1970:1996).*

O Movimento do Nuevo Teatro tinha como principal objetivo conter esse genocídio cultural e criar um teatro nacional que tratasse de temas e problemas da América Latina, que representasse politicamente os assuntos da região e que expressasse o momento atual da história do país. Também defendia o engajamento político dos artistas e seu envolvimento na produção teatral. Como afirma María Mercedes Jaramillo:

> *El teatro latinoamericano y en esencial el colombiano se sumergen en la historia y en los mitos, en la experiencia y en la conciencia colectiva en un intento de escudriñar aquellos elementos comunes que hacen parte del patrimonio cultural de los pueblos (...) El Nuevo Teatro en Colombia es la concretización de diferentes corrientes dramáticas y estéticas que se han adaptado el momento histórico y social y a las necesidades de expresión de un pueblo separado de los medios de comunicación (...) La función del Nuevo Teatro en Colombia y en latinoamérica es la de fomentar la potencialidad creadora y transformadora del pueblo; luchando contra los prejuicios y las convenciones dominantes con las que lo reprime y fomentando la libertad creadora y la independencia cultural" (JARAMILLO, 1992: 3).*

O Movimento se disseminou e ganhou força por toda a América Latina. Porém, é inegável que foi na Colômbia onde desempenhou um desenvolvimento extraordinário, sendo este o país-berço da mudança de paradigma pela qual passou o teatro latino-americano, a partir da década de 1950. Este período marcou a chegada do japonês Seki Sano à capital colombiana, Bogotá, em 1954 em plena ditadura de Rojas Pinella. Contratado pelo governo para formar atores para a recém-criada televisão no país, Seki Sano (que havia estudado com Vsevolod Meyerhold, grande expoente do teatro russo), acaba por expandir os ideais de um teatro político e revolucionário. No pouco tempo em que ficou no país, Seki Sano promoveu atividades de formação com atores e atrizes, de forma a neles desenvolver uma capacidade criadora que antes era apenas reconhecida como responsabilidade do diretor e do autor. Quando o governo se deu conta dos reais objetivos do artista japonês, acusou-o de comunista e o expulsou do país. Seki Sano ficou menos de um ano em terras colombianas, mas foi tempo suficiente para desempenhar um papel fundamental para o teatro de toda a América Latina.

Diversos grupos são representantes do Nuevo Teatro, entre eles, La Candelária, Esquina Latina e Teatro Experimental de Cali (TEC), este último fundado por Enrique Buenaventura, considerado o principal disseminador e estudioso das técnicas e métodos de criação coletiva, fruto dos novos valores teatrais surgidos com o Movimento do Novo Teatro. Vale a pena dizer que estes grupos ainda hoje seguem em plena atividade, desenvolvendo pesquisas de dramaturgia, apresentando-se na Colômbia e em diversos outros países latino-americanos[12].

O método de criação coletiva surgido com os ideais do Nuevo Teatro rompe com a hierarquia na produção teatral e propõe que todos os atores e atrizes estejam

[12] O TEC e o La Candelaria se apresentaram na cidade de São Paulo em 2006 e 2007, respectivamente, na Mostra Latinoamericana de Teatro de Grupo, organizada anualmente pela Cooperativa Paulista de Teatro. Já o Esquina Latina segue em atividade, desenvolvendo atividades de teatro comunitário em Medellín, sendo, inclusive, um dos principais parceiros do Nuestra Gente.

envolvidos no processo de montagem e criação de um espetáculo. Além disso, enriqueceu e ampliou os horizontes teatrais latino-americanos porque levou para o teatro temas, vozes, estilos e atitudes que nunca haviam sido utilizados antes. O método inovou o sistema teatral, tanto no nível formal quanto temático; acabou com divisões hierárquicas, criando equipes de trabalho responsáveis por diferentes elementos da obra: cenário, música, figurino, redação de texto, linguagem teatral e gestual. É uma nova forma de produção artística que está conectada a uma nova relação entre arte, artistas e público, "un teatro de actores que va realizando la obra organicamente en el proceso de creación" (JARAMILLO, 1996: 71),

Com o método, em um curto espaço de tempo de cerca de 15 anos, o novo conteúdo das montagens teatrais forjou uma inovadora experiência social: a formação e a ampliação de um público teatral composto basicamente por operários e trabalhadores (SILVA, 2007: 126). O resultado desta formação de público, que propiciou o Movimento do Novo Teatro e o método de criação coletiva, é visível em cidades como Medellín, Bogotá e Cali, lugares onde tive a oportunidade de estar. A relação do colombiano com o teatro é intensa e muito próxima. As diversas salas de teatro dessas localidades é a prova disso. Esses teatros não são apenas espaços onde as peças são montadas, mas também lugares de convivência, de encontro e de reflexão. Outro fator que comprova a afirmação acima é a existência, há 40 anos, do Festival Internacional de Teatro de Manizales. Essa proximidade do teatro com a população colombiana pode ser uma das explicações para a força das experiências de teatro comunitário do país.

1.1 – O teatro comunitário de Nuestra Gente

Até a década de 80, Medellín era conhecida como a cidade da eterna primavera e o lugar onde se tem a água mais potável do mundo. Porém, a partir dos anos de 1980, esta realidade se alterou. O apogeu do tráfico de drogas na cidade, personificado na figura de Pablo Escobar e de seu Cartel de Medellín, e a consequente escalada da violência nos bairros populares mudaram para sempre a forma do mundo conhecer Medellín. Nesse período a cidade, principalmente os morros, bairros pobres da região nororiental, periferia, era controlada pelos narcotraficantes e pelas chamadas bandas juvenis, grupos de jovens que, armados (muitos pela ação de formação militar dada por grupos guerrilheiros que tentavam aliciar mais gente para suas fileiras), levavam o terror às comunidades.

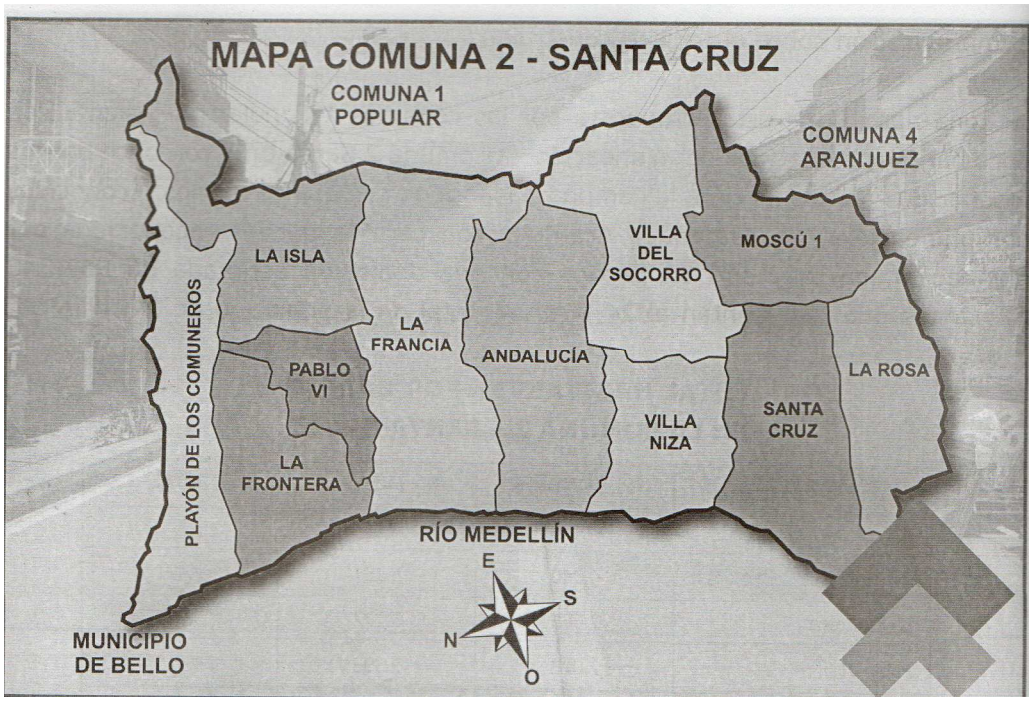
Como forma de reagir a esta situação, parte da população dos morros começou a formar outros grupos, os chamados de *autodefensa*, similares aos paramilitares que

atuam nas áreas rurais. A disputa entre as bandas juvenis e as milícias armadas para combatê-las criou uma situação de guerra nos bairros populares de Medellín, causando a morte de milhares de jovens em anos.

> *En 1986 y 1987 las bandas controlaban todo el barrio. La vida cambió completamente, todo el mundo se encerraba en la casa a las seis de la tarde. Entre las bandas, por enredos o negocios, por venganzas o disputando el territorio, empezaron a matarse. Uno encerrado en la casa escuchaba las batallas. Al outro dia noticias de los muertos, que por la iglesia, que por Andalucía, que por el colegio. Cinco o hasta diez muertos por noche (SALAZAR, 2002: 115).*

Foi nesse cenário que surgiu, em 1987, no bairro de Santa Cruz, um dos morros da periferia de Medellín, a Corporação Cultural Nuestra Gente. O bairro faz parte da chamada Comuna 2[13] e está localizado na região nororiental, área que concentra os bairros pobres da cidade e conta com uma população de aproximadamente 100 mil habitantes. Apesar de estar localizada no bairro de Santa Cruz, o Nuestra Gente, por meio de suas atividades, tem um raio de ação que alcança os bairros vizinhos das Comunas 1, 3 e 4 (La Rosa, Moscú, Villa del Socorro, Villa Niza, Andalucía, Villa de Guadalupe, La Salle , Aranjuez, San Isidro).

[13] A organização territorial de Medellín está dividida em 16 Comunas, sendo que até o número sete são comunidades pobres e, a partir daí, regiões ocupadas pelas camadas sociais mais elevadas.



Organizado por Jorge Blandón, que coordena o projeto até hoje, o Nuestra Gente desenvolve atividades de teatro, música, dança, artes plásticas, solle (percussão com latas desenvolvida juntamente com movimentos corporais) e teatro de bonecos junto aos jovens e crianças do bairro de Santa Cruz.

No início, as atividades eram desenvolvidas nas ruas por meio de apresentações teatrais, de palhaços e de bonecos, mas com o assassinato de Pablo Escobar em 1993, a vida na periferia de Medellín alcançou níveis dramáticos. A situação ficou fora de controle. Os roubos e os sequestros aumentaram no bairro de Santa Cruz. A comunidade começou a se encarcerar em suas próprias casas e a não mais habitar o espaço coletivo do bairro, ocupado pelas batalhas entre os jovens armados. Enquanto isso, os integrantes do Nuestra Gente compreenderam a necessidade de buscar uma sede própria, onde pudessem realizar suas atividades com e para a comunidade. Encontraram então a chamada Casa Amarela. Sede do grupo desde 1993, a casa era, nos anos de 1950, uma casa de prostituição. Nesse período, o bairro era o que eles chamam *de paso*, o que significa que não existiam laços comunitários no bairro porque ele era uma área

apenas de passagem. Por anos a Casa Amarela ficou abandonada até ser reformada para receber as atividades socioeducativas e culturais do Nuestra Gente:

> *Un Antiguo Burdel (de un sector de la ciudad de Medellín, denominado las Camelias, o en el juego de palabras de la gente "Las Camas de Amelia") se transforma en Centro de Desarrollo Cultural, un espacio vivo, permanente y comprometido con las comunidades barriales de la zona nororiental, donde niñas, niños, jóvenes, adultos y adultos mayores encuentran.* [14]

Com sede própria, o Nuestra Gente se aproximou da comunidade, que começou um processo de mobilização em torno do espaço, em uma ação que reverberou em todo o bairro. Sobre isso, Jorge Blandón conta:

> *Nós abrimos as portas da Casa Amarela e as pessoas começaram a nos buscar porque estávamos sempre abertos. Aqui passam ideias e propostas de vida. Outras coisas ficam lá fora. A casa começa a ser lugar de encontro e de reuniões para discutir as problemáticas do bairro. Muitos dos jovens armados vinham pedir nossa ajuda para o diálogo. A casa se converte também em um centro de desenvolvimento cultural, de pensamento, onde se discute ideias e buscam soluções*[15].

---

[14] *Cfr*. Nuestra Gente: www.nuestragente.com.co.
[15] Entrevista pessoas. Novembro de 2006.

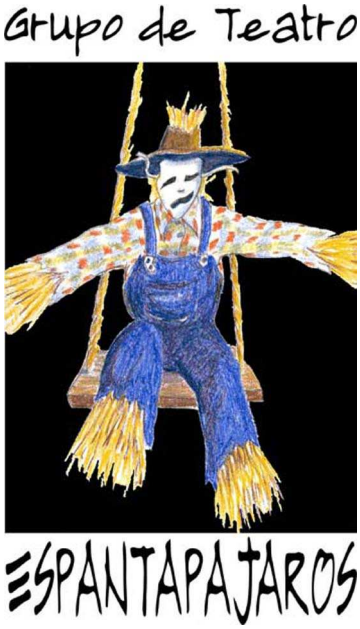
Neste ano de 2009, a Corporação Cultural Nuestra Gente completa 22 anos de trabalhos comunitários. Sua longa trajetória serve também como referência para grupos de outros países da América Latina, como é o caso do Pombas Urbanas, grupo paulistano que desenvolve atividades com jovens e crianças do bairro da Cidade Tiradentes, extremo leste da cidade de São Paulo. Em setembro de 2008, o Pombas Urbanas[16] organizou o I Encontro de Teatro Jovem em Comunidade[17], que reuniu diversos grupos de teatro comunitário e de rua brasileiros e latino-americanos. Integrantes do Nuestra Gente estiveram no encontro e, além de apresentarem algumas de suas obras, realizaram oficinas de maquiagem, de dramaturgia e seminários sobre sua prática em Medellín. Os próprios integrantes do Pombas Urbanas afirmam que a experiência do Nuestra Gente lhes inspira para o trabalho comunitário no bairro de Cidade Tiradentes.

Em novembro de 2008, o Nuestra Gente contava com cinco coletivos teatrais: Espantapájaros, Pablo Neruda, Ajedrez, Navis Amarela (que integram o projeto Artistas para a Vida), Nuestra Gente, além de projetos de formação teatral com jovens e crianças como o Escola sem Paredes e o Coral Infantil. Para esta investigação, o grupo escolhido foi o Espantapájaros por sua peculiar história de formação, sua produção e por ser formado por jovens da mesma faixa etária do grupo Filhos da Mãe... Terra.

---

[16] O Instituto Cultural Pombas Urbanas desenvolve um trabalho artístico-comunitário no bairro da Cidade Tiradentes, zona leste da cidade de São Paulo. O grupo surgiu em 1989, a partir de oficinas teatrais desenvolvidas pelo diretor Lino Rojas, em São Miguel Paulista, também região leste da capital paulista. O Pombas Urbanas tem uma relação estreita com o Nuestra Gente, iniciada por Lino Rojas, que acreditava na importância da integração entre os grupos teatrais que trabalham em comunidades latino-americanas.

[17] Essa atividade marcou o encontro entre MST e Nuestra Gente. Os artistas colombianos que participaram do evento (entre eles, Mónica Rojas, integrante do Espantapájaros e Fredy Montoya, atual diretor do grupo) puderam assistir a *Posseiros e Fazendeiros*, do Filhos da Mãe...Terra. A obra emocionou muito aos colombianos que se identificaram com seu conteúdo. Devo dizer que o encontro entre representantes dos dois grupos investigados nesta pesquisa, também foi demasiado especial para mim.



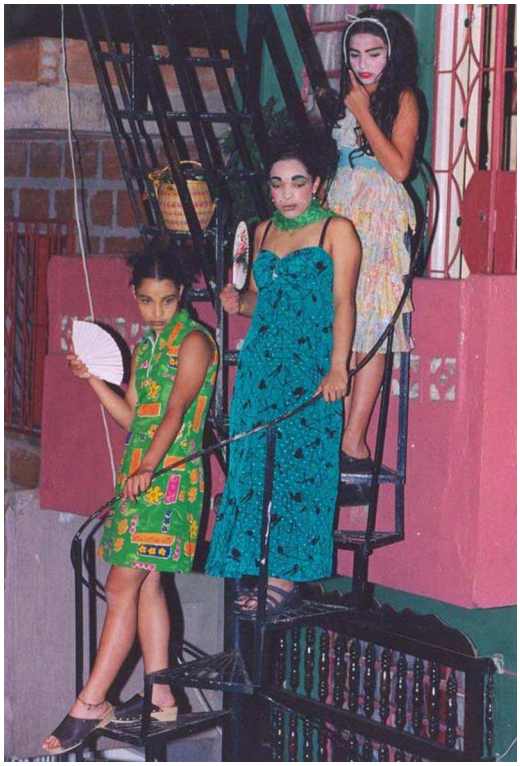
O grupo surgiu em 1996 por meio do projeto Sistema de Assessoria e Capacitação a Grupos Juvenis de Teatro, desenvolvido pelo Nuestra Gente, que ampliou sua atuação para bairros próximos a Santa Cruz, implementando processos artísticos entre a população juvenil. Neste período, o nome do grupo era El Puente, porque seus participantes se encontravam em uma espécie de teatro ao ar livre, debaixo de uma ponte entre os bairros de Guadalupe e Salle. Antes de serem desenvolvidas atividades teatrais com jovens, o espaço abrigava um grande lixão.

A imagem abaixo mostra como o espaço estava em novembro de 2008:

O grupo monta *La Noche de los Alcaravanes*, um conto do colombiano Gabriel Garcia Márquez. Em 1999, fruto de um processo de reflexão sobre os objetivos e os porquês de sua existência, o grupo decide mudar seu nome para Espantapájaros, que em português significa "espantalho". A opção pela mudança se dá porque o grupo decide ser uma ferramenta para afugentar a violência tão presente no cotidiano *paisa* e colher os sonhos juvenis de sua comunidade. Depois de um recesso em 2001, o grupo retoma suas atividades teatrais com a apresentação da obra *La Zapatera Prodigiosa*, de Garcia Lorca. Esta obra chegou a envolver mais de 25 atores e atrizes do grupo. Em 2003, o

grupo monta *Sussurros* a partir dos diálogos realizados com os psicólogos da Corporação sobre a relação dos jovens com seus pais. No mesmo ano, a partir de fragmentos de diversos dramaturgos, criam *Nadie Hablará de Nosotras*, que trata da problemática da mulher. A chegada do diretor Raúl Ávalos, marca uma nova fase do grupo, período em que são montadas as obras *La Isla* e *Dinosaurius*, que serão detalhadas e analisadas no Capítulo 3.

A proposta de teatro comunitário do Espantapájaros pretende estabelecer redes de intervenção social. Ao colocar os jovens da comunidade como protagonistas culturais no fazer artístico, envolve e cria formas de interação entre toda a população do bairro. A encenação da primeira montagem do grupo com o nome de Espantapájaros, *La Zapatera Prodigiosa*, foi feita embaixo da ponte, uma espécie de teatro ao ar livre rodeado pelas casas dos moradores do bairro. Durante as apresentações, os moradores cediam suas casas que se transformavam em camarins e em cenário da peça, conforme se apresentam nas fotos a seguir:



A jovem atriz Mónica Rojas, que integra o Espantapájaros desde a sua criação conta que "as paredes do teatro eram as casas criando um cenário real. Os personagens saiam destas casas, o que foi algo bonito e emocionante, que contou com a participação de toda a comunidade"[18].

A construção de um tecido comunitário é o objetivo que permeia todas as ações do Nuestra Gente e dos grupos de teatro por ele articulados. Mas o lema da organização: Construir Artistas para a Vida, suscita um questionamento sobre qual vida seria. A pertinência desta questão surge com a declaração do diretor geral, Jorge Blandón, de que o projeto não visa levantar bandeiras ideológicas ou partidárias, sendo seu principal objetivo catalisar emoções e trazer uma sensibilização para o cotidiano e os problemas daquela comunidade.

> *De igual forma el teatro como hecho congresivo y dinámico ha tenido vertientes y tendencias importantes que han permitido su accionar universal con rostro regional y desde allí o por eso mismo, el reconocimiento internacional al haber generado y ayudado a mostrar la identidad de nuestro pueblo*[19].

[18] Entrevista pessoal. Novembro de 2008.
[19] *Memorias Nacionales de Teatro Joven*. Publicação Nuestra Gente, s/d.

O teatro é usado como instrumento de composição do tecido social da comunidade. Esta busca tem como base a mudança das relações no cotidiano de forma a contribuir para a construção de jovens comprometidos com a realidade à sua volta.[20]

Sobre a construção destes artistas para a vida, Sandra Oquendo, jovem atriz que também está presente desde a formação inicial do Espantapájaros afirma:

> *Nós aqui em Nuestra Gente acreditamos que a qualidade de vida tem de estar acompanhada não apenas de itens básicos como comida, moradia, saúde e vestimentas. Acreditamos também na necessidade de sermos alegres, felizes, de ter amigos, atuar em coletivo, termos um projeto de vida e oportunidades para satisfaze-lo. Quando iniciamos o processo de formação artística chegamos aqui com o interesse de aprender e de vivenciar. Depois disso, outras tarefas e outros propósitos chegaram. Somos artistas, mas também temos a responsabilidade social. Não somente com o conteúdo da obra que promova uma reflexão mas também temos que ter uma responsabilidade de acompanhar porque nos tornamos referência de vida para outros jovens e crianças. Acreditamos em um projeto de vida que articule o social também. Sinto que construir artistas para a vida é isso: somos seres sensíveis, capazes e sonhadores por estarmos próximos ao tema artísticos. Mas não ficamos apenas no palco, nós o transcendemos, porque nosso palco de atuação também é a família, a sociedade, onde nós também nos alimentamos. Construir artistas para a vida cumpre um ciclo porque percebemos que somos artistas que exercem sua cidadania.*[21]

1.2 – Sobre teatro comunitário

Para que se possa compreender o trabalho teatral da Corporação Cultural Nuestra Gente, e em específico o desenvolvido pelos jovens do Espantapájaros, é necessário chegar a uma definição do que é teatro comunitário, embora essa não seja uma tarefa fácil. Muitas são as definições dadas pelos grupos e a bibliografia sobre o assunto ainda é escassa, resumindo-se aos relatos de experiências específicas. Apesar disso, é possível saber que o teatro comunitário surge da necessidade de um determinado grupo de uma região, bairro ou população, de se reunir e se comunicar

[20] Entrevista pessoal. Novembro de 2006.
[21] Entrevista pessoal. Novembro de 2008.

através do teatro. Um tipo de manifestação artística que parte da premissa de que a arte é um direito de todo ser humano. Uma arte da e para a comunidade, não como um espaço de passatempo ou ócio, mas sim como uma forma de produção e do construir coletivamente. Por esta razão, a comunidade deve assumi-la e não delegar esta tarefa a outros (BIDEGAIN, 2007:65). Neste sentido, o teatro comunitário é então a manifestação de uma arte popular, pois é produzida por segmentos subalternos da sociedade dentro de um processo artístico que valoriza o consumo não mercantil, a utilidade e a originalidade das obras e sua difusão, que servem a necessidades coletivas (CANCLINI, 1984: 71).

Ainda sobre teatro em comunidade, a definição de Baz Kershaw também se faz pertinente:

> *Sempre que o ponto de partida de uma prática teatral for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade de sua audiência. Neste sentido, estas práticas podem ser categorizadas enquanto teatro na comunidade (KERSHAW, 1992: 5).*

A reflexão sobre teatro comunitário exige também que se discuta primeiramente o conceito de comunidade. Quando se fala nisso, pensa-se primeiramente em áreas rurais, onde a princípio poderia ser mais fácil estabelecer vínculos comunitários, que não sobreviveriam ao processo de industrialização e urbanização (NOGUEIRA:263). Mas diversas experiências contemporâneas (como a relatada nesta pesquisa no que se refere à Colômbia) comprovam que o sentimento comunitário, mesmo nas grandes cidades, permanece. Uma explicação para isso é que nas grandes cidades, ou melhor, nas periferias latino-americanas, a maior parte de seus moradores tem origem rural. No caso de Brasil e Colômbia, expulsos de suas terras, seja pelo conflito armado, como é o caso colombiano, ou em busca de melhores condições de vida, como é no caso brasileiro, as famílias camponesas rumam para cidade onde estabelecem vínculos

comunitários que possuem uma função estrutural e ideológica. No caso dos moradores de Santa Cruz, em que 80% tem veio do campo [22], essa origem fortalece o sentimento comunitário expresso no cotidiano do bairro, como por exemplo com as famílias preparando o *sancocho*[23] nas calçadas de suas casas e compartilhando com os vizinhos; ou com a participação massiva da comunidade na *comparsa*[24] inaugural do Encontro Nacional de Teatro Comunitário, organizado pela Corporação Cultural Nuestra Gente desde 1995[25].

> *El teatro comunitário se erige contra las formas hegemonicas de concebir la cultura y construye un espacio micropolitico que valora la reinserción social, el trabajo en equipo, la practica comunitária, lo grupal y, de esta forma, se constituye en un arma poderosa contra la forma radical según la cual solo se reconoce y valora el próprio yo (BIDEGAIN, 2005: 19).*

[22] De acordo com pesquisa realizada pelo Nuestra Gente em parceria com a Organização Convivamos e a Prefeitura de Medellín.

[23] O sancocho é um tipo de sopa tradicional da América Central e da região andina da América do Sul. Se prepara em uma grande panela que, na maior parte das vezes, é feita em frente às casas. Por isso, a própria preparação e o consumo do sancocho é um ato de encontro por si mesmo comunitário, como o que pude presenciar nas ruas do bairro de Santa Cruz nas duas vezes em que la estive: em 2006 e em 2008.

[24] A palavra comparsa pode ser traduzida como sendo um desfile, muito comum na Colômbia.

[25] Desde 1995, a Corporação Cultural Nuestra Gente promove o Encontro Nacional de Teatro em Comunidade, onde reúne diversos grupos de teatro comunitário de todo o país, além de convidados de outros países da América Latina. Além das apresentações, também são realizadas oficinas e seminários que refletem sobre a prática teatral nas comunidades. Na 13ª edição do Encontro, em 2008, tive a oportunidade de participar.

Ainda sobre o conceito de comunidade há, segundo Kershaw, dois tipos. A local, criada por uma rede de relacionamentos formados por interações físicas em uma área geograficamente delimitada, na qual se enquadra o grupo Espantapájaros de Santa Cruz e também a comunidade de interesse, formada por uma rede caracterizada por seu comprometimento em torno de um objetivo comum. Isso significa que estas comunidades não precisam estar em uma mesma área, ou seja, as comunidades de interesse tendem a ser explícitas em termos ideológicos e políticos. Desta forma, mesmo que seus integrantes venham de áreas diferentes, podem se reconhecer em uma identidade comum (KERSHAW, 1992: 31).

Definido o conceito de comunidade, é preciso se ater às formas do teatro nela desenvolvidas: o teatro para comunidades, quando artistas chegam nestes territórios para desenvolver um trabalho; o teatro com comunidades, quando um grupo externo parte de uma investigação sobre uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo; e, finalmente, o teatro por comunidades, que inclui seus próprios moradores no processo de criação teatral.

> *O teatro seria, nesse sentido, porta-voz dos assuntos locais, o que poderia contribuir para a expressão de vozes silenciosas ou silenciadas da comunidade. Como dizem autores como Baz Kershaw, o teatro feito pela comunidade contribuiria para a contínua regeneração do espírito de comunidade (NOGUEIRA:265).*

O singular contexto sociopolítico da Colômbia, formado por uma teia em que guerrilhas, narcotráfico e grupos paramilitares assassinaram milhares de jovens e expulsaram milhares de famílias de suas casas no campo, forjou também o aparecimento de bairros como os da Comuna 2 de Medellín. Formado em sua maioria por famílias de origem camponesa, o bairro sofreu a violência das bandas juvenis surgidas nos anos de 1980, em grande parte pela ação do trabalho de aliciamento das guerrilhas e do narcotráfico.

Paralelamente, o país tem uma intensa relação com a prática teatral que faz com que a Colômbia seja o celeiro do Movimento do Novo Teatro e do método da criação coletiva, criado nos anos 60, e que mais tarde se disseminou por toda a América Latina, inclusive o Brasil. Estes dois lados da história colombiana são os responsáveis pelo aparecimento de grupos comunitários, como o Nuestra Gente, que encontraram na prática teatral uma forma de combater a violência e mostrar à juventude outras possibilidades de vida. Por meio de um projeto artístico e pedagógico, formaram coletivos teatrais de jovens, como o estudado nesta pesquisa, o Espantapájaros, que envolve em seu labor não somente os jovens que produzem suas obras, mas também toda a comunidade. Comunidade entendida neste sentido, tanto como grupo de pessoas que vivem em uma mesma região geográfica, como aquelas que têm os mesmos interesses e objetivos de vida. O trabalho do Espantapájaros articula e fortalece os laços comunitários.

Capítulo 2 – O Brasil Sem Terra

No Brasil, o golpe militar de 1964, aliado a outras razões conjunturais, foi uma resposta das elites nacionais à tentativa de mudanças de base propostas pelo então governo de João Goulart. A distribuição de terras para a reforma agrária era uma dessas mudanças. Com o êxito da ditadura, a democratização da terra no país foi impedida, assim como a ação dos movimentos de luta pela reforma agrária, a exemplo das Ligas Camponesas[26] e do MASTER (Movimento dos Agricultores Sem Terra)[27]. Durante anos, toda e qualquer ação de contestação ao governo dos militares foi severamente reprimida com prisões, assassinatos e torturas. A ditadura militar também acabou com a ação de grupos culturais como os CPC (Centros Populares de Cultura), ligados à UNE (União Nacional dos Estudantes), que se aproximaram dos movimentos sociais com o objetivo de transferir a eles os meios de produção artística. A repressão militar interrompeu também a prática do teatro de Arena e expulsou do país nomes como Augusto Boal, que, em seu exílio, criaria o Teatro do Oprimido.

A partir de 1979, quando o Brasil ainda vivia sob o comando militar, uma conjuntura de crise econômica e de grandes mudanças em toda a sociedade, e em mais

[26] Movimento camponês que nasceu em 1954, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco. As Ligas atuaram até 1964, quando foram colocadas na ilegalidade e perseguidas pelo regime militar. Sua ação se deu com mais força nos estados do Nordeste do país.

[27] Organização rural fundada em 1958, sob a influência de políticos como Leonel Brizola, Paulo Schiling e Jair Calixto. O movimento pressionava o governo do Rio Grande do Sul a fazer mais assentamentos. Funcionou de 1958 a 1964, quando foi perseguido e colocado na ilegalidade.

específico na agricultura, fez surgir uma oportunidade para que houvesse maior visibilidade às mobilizações sociais, que começaram a se rearticular no país, tanto no campo como na cidade. Nesse mesmo ano, foi reestabelecido o pluripartidarismo (o que propiciou a formação de novos partidos), os sindicatos voltaram à legalidade e os exilados políticos receberam a anistia, regressando ao Brasil.

Na região sul do país, famílias camponesas começaram a ocupar fazendas improdutivas, encontrando, nesta forma de ação, uma maneira incisiva de reivindicar uma justa distribuição de terras. Simultaneamente, os estados de Mato Grosso do Sul, São Paulo, Santa Catarina e Paraná também eram cenários das lutas dos trabalhadores rurais, com famílias ocupando terras, exigindo o direito de nelas trabalharem e produzirem.

De 1979 até 1984, as ocupações foram crescendo assim como a organização e a comunicação entre camponeses de diversos estados brasileiros. Até que, em janeiro de 1984, todos estes militantes se reuniram no I Encontro Nacional dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Estava criado oficialmente o MST. Em 2009, com seus 25 anos de existência, o MST possui alcance nacional e está presente em 24 estados do país. Apesar de ter surgido como um movimento que lutava pela democratização da terra, com o passar do tempo a organização se transformou em um importante agente político no Brasil. Sua pauta de reivindicações transcende a questão da terra e envolve a luta por um projeto popular e político para o Brasil, baseado nos valores socialistas.

E para defender essa ampla pauta de reivindicações, o Movimento, ao longo de seus 25 anos de construção, organizou-se em setores e coletivos com o objetivo de expandir e fortalecer sua luta e ação política, no Brasil e no exterior. Para fortalecer sua metodologia de ação, o MST possui Setores como o de Produção, que auxilia os assentamentos a se autogerirem dentro da filosofia agroecológica; o de Direitos Humanos, que trabalha na defesa de direitos dos militantes Sem Terra; o de Gênero, que discute o papel da mulher na sociedade e também no interior da Organização; o de Comunicação, que produz os veículos comunicacionais, como o Jornal Sem Terra, a página na internet, entre outros; o Setor de Educação, de Relações Internacionais e Frente de Massa são outros existentes. O Coletivo de Cultura (estruturado dentro do setor de comunicação) é onde se concentra o trabalho teatral desenvolvido pelo MST, que entende que, para criar uma nova sociedade é preciso ter também mecanismos de

transformação ideológica[28]. Porém, antes da criação do coletivo de cultura, o MST, desde suas raízes, desenvolve uma linguagem teatral que está presente em todos os momentos coletivos da organização. É a chamada mística, uma representação simbólica das lutas e ideias da entidade. A mística envolve diversos símbolos de representação da luta Sem Terra, constituindo-se como um ato cultural no qual suas lutas e esperanças são mostradas. Alguns elementos usados nessas manifestações são a bandeira do MST, seu hino, músicas engajadas politicamente, retratos de militantes políticos do Brasil e de todo o mundo. As místicas estão presentes em todas as atividades coletivas do movimento, desde uma simples reunião até os congressos nacionais, chegando a reunir em suas representações dezenas de pessoas. Como exemplifica a mística mostrada na imagem abaixo realizada no último Congresso Nacional do Movimento, em maio de 2007, em Brasília:

[28] Cadernos das Artes s/d.

Apesar da mística mostrar que o teatro já ocupava um importante espaço na organização do MST, ainda não havia uma sistematização mais eficaz e sólida do trabalho teatral. Assim, em 2001, foi realizada a segunda etapa nacional de formação de curingas[29] com Augusto Boal (um dos grandes expoentes do Teatro de Arena e responsável por inserir temas nacionais no teatro brasileiro na década de 1960) e o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro. A parceria tinha como objetivo formar uma turma de militantes do MST de vários estados, articulados no coletivo de cultura, nas técnicas do Teatro do Oprimido, para que eles, ao se apropriarem da técnica teatral desenvolvida pelo CTO, multiplicassem este conhecimento em seus acampamentos, assentamentos e encontros do Movimento em todo o Brasil, atuando na criação de grupos teatrais ligados à organização. O coletivo de cultura avaliou que este trabalho deveria ser tratado de forma mais politizada e integrada ao projeto político do MST, como afirma Rafael Vilas Boas, um dos coordenadores nacionais do coletivo de cultura do Movimento:

> *Se não fosse tomada uma providência para construir uma identidade coletiva, que desse organicidade ao trabalho, proporcionando a troca de experiências e a ajuda mútua, o isolamento colocaria todo o trabalho a perder. A solução encontrada foi a transformação do grupo em um coletivo que se autointitulou Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em homenagem ao grande poeta popular cearense*[30].

O Teatro do Oprimido é uma técnica desenvolvida por Augusto Boal, nos anos de 1970, quando ele, exilado do Brasil pela ditadura militar, em virtude de sua ação político-artística, cria uma prática teatral despida dos conceitos burgueses, em que os

---

[29] Os curingas são os responsáveis em transmitir as técnicas do Teatro do Oprimido e orientar a montagem das peças.

[30] Rafael Vilas Boas, *Teatro e Reforma Agrária: a inserção do Teatro do Oprimido no MST,* Coletivo de Cultura do MST (documento), s/d.

meios e técnicas de produção são totalmente transferidas para o povo[31]. Para Boal, a arte é um processo, uma forma sensorial de conhecimento e é esse o significado da palavra estética. Nesse sentido, o teatro é uma forma de comunicação e de conhecimento perfeitamente usada pelo povo, independente de haver ou não um treinamento prévio (BOAL, 1979: 29). Por isso a arte é tida sempre como privilégio das chamadas classes dominantes e também usada por elas como forma de dominação e controle. Mas para Boal esta é uma realidade passível de ser transformada. Daí o seu esforço em aperfeiçoar e multiplicar os valores e ações que compõem as técnicas do Teatro do Oprimido no Brasil e na América Latina, em movimentos sociais, sindicatos, organizações camponesas e estudantis.

> *O argumento mais fácil e mais usado pelos críticos burgueses é o de condenar o teatro popular por sua insistência em certos temas, escondendo, ao mesmo tempo, o fato de que também o teatro burguês insiste nos seus: o teatro popular, é verdade, não estuda a solidão ou os triângulos amorosos, mas também o teatro burguês não denuncia a ingerência da United Fruit nos negócios dos países centroamericanos ou da Standar Oil nos negócios internos do mundo (BOAL, 1979:33).*

Dentre as técnicas de teatro popular defendido por Boal, a mais próxima dos Filhos da Mãe... Terra, é o didático, que procura desenvolver idéias de forma concreta, ou seja, didatizar certos temas ou processos de maneira a promover, em quem assiste, reflexões e questionamentos. Dessa forma, todos os temas são aceitos, mesmo aqueles que não tenham um caráter político direto e claro.

A defesa de um teatro essencialmente popular por Boal ainda é uma importante referência do teatro realizado e defendido pelo MST, embora não seja a única escolha teatral do Movimento. Por isso, a formação com o CTO, que aconteceu de 2001 a 2002, foi fundamental para a continuidade do teatro no interior do Movimento, já que a

[31] Para Boal, o conceito de povo inclui aqueles que alugam sua força de trabalho. Assim, operários e camponeses são os mais fiéis representantes do povo.

proposta de Boal vai ao encontro do que o MST pretende com o fortalecimento de seus grupos teatrais.

Com a formação da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré, o MST percebeu que poderia usar a linguagem teatral não apenas como elemento de agregação dos seus militantes, mas também como uma ferramenta de ação política junto à sociedade. Para o Movimento, o trabalho teatral está a serviço de um projeto ideológico de transformação da sociedade, tal qual proposto por Erwin Piscator[32], na Alemanha do começo do século 20, e pela tradição russa do teatro de agitação e propaganda gestado junto com a Revolução de Outubro. Já nessa época, o teatro se mostrava como fator importante dentro do projeto político de uma sociedade socialista, tal qual almeja hoje o MST (Caderno das Artes). Moisés Kagan destaca a importância da arte neste processo:

> *Ela (a arte) conservou, conserva e sempre conservará seu caráter sincrético inato, apresentando o conhecimento do mundo, sua valorização, sua transformação e comunicação dos homens como um tipo único e integral da sociedade. Eis porque a sociedade socialista se propõe tão decidida e consequentemente a questão da necessidade de um desenvolvimento mais amplo da educação estética e artística.*[33]

Assim, o trabalho teatral desenvolvido no MST se preocupou também em pesquisar formas para representar seu conteúdo político e ideológico. Por isso, as técnicas de teatro fórum, de teatro épico e de agitação e propaganda são as mais usadas pelos 35 grupos de teatro que hoje compõem a Brigada Nacional Patativa do Assaré. Essa preocupação com a forma se justifica por ela ser portadora do conteúdo de uma intervenção artística. O Movimento entende que, se utilizar formas equivocadas (as chamadas por eles de formas hegemônicas), o potencial de enfrentamento político de

[32] Erwin Piscator foi um dos pioneiros na criação de um teatro essencialmente comprometido com as lutas sociais. Para ele o teatro, antes de ser uma expressão artística, é uma ferramenta de ação política.
[33] Moisés Kagan. *A Arte no Sistema da Atividade Humana* in *Arte e Cultura da América Latina*. Vol. XI. SP: 2/2004

uma obra teatral pode ser anulado chegando até a fortalecer os valores e significados combatidos pelo MST[34].

As oficinas com o CTO sistematizaram a prática teatral no interior do MST, mas antes dela já havia outras experiências em andamento. A formação do grupo Filhos da Mãe... Terra é uma delas. O grupo surgiu em 2003, formado por jovens do assentamento Carlos Lamarca, localizado entre as cidades de Sarapuí e Itapetininga, interior paulista. Apesar de ter sido criado dentro do MST e estar comprometido com o projeto político e ideológico do movimento, o Filhos... nasceu de um trabalho paralelo às oficinas do CTO no Rio de Janeiro. Isso não significa que sua proposta não esteja alinhada às técnicas e valores do Teatro do Oprimido. Douglas Estevam, que coordenou o grupo em sua formação, conta:

> *O estudo dramatúrgico começou com a leitura, por parte de todos os integrantes do grupo, da peça Édipo Rei, seguida de uma discussão sobre gênero dramático, pautada principalmente pela análise feita por Augusto Boal em seu livro Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. A idéia é justamente tentar desenvolver o olhar crítico, instrumentalizar, formar, propiciar aos atores o conhecimento sobre o conteúdo da forma, desnaturalizando assim a construção do discurso (Caderno das Artes:12).*

Quando as famílias que vivem hoje no assentamento Carlos Lamarca ainda estavam acampadas, os jovens se organizaram em um grupo de estudos chamado JUPI (Jovens Unidos Lutando por Igualdade). Nesse coletivo, elegiam temas para discussão, se subdividiam para debatê-los e criavam pequenas cenas de improviso sobre o assunto. Outra dinâmica usada era a escolha de um assunto, em que dois grupos, um a favor e outro contra, defendiam seu ponto de vista em um certo tipo de cena também. Pode-se dizer que essas práticas foram o embrião do trabalho teatral que seria desenvolvido mais tarde no assentamento. A jovem Maria Aparecida Silva, integrante do Filhos da Mãe...

[34] Teatro e Transformação Social – Caderno das Artes. 2007:18.

Terra desde sua formação, conta que nessas dinâmicas as pessoas participavam mais do debate, tanto aquelas que faziam as cenas, como as que assistiam[35].

Quando o assentamento foi oficializado, as famílias foram divididas em lotes que, ocupando uma grande extensão de terra, ficavam distantes entre si. Essa dificuldade territorial fez com a articulação juvenil se dissipasse. Alguns jovens que integravam o JUPI começaram a pensar no que fazer para rearticular os participantes e também oferecer uma opção de atividade no interior do assentamento. Com a lembrança de como as pessoas participavam dos jogos teatrais, surgiu a idéia de realizar um trabalho contínuo de formação teatral, uma atividade mais articulada, que proporcionasse vida àquele grupo de forma a dinamizar suas relações e fortalecer o coletivo. Porém, o grupo não tinha nenhum tipo de conhecimento prévio sobre teatro. Com a colaboração da psicóloga Magda Gebrim, que desenvolvia um trabalho voluntário na construção da biblioteca do assentamento, o grupo se aproxima da Companhia do Latão, quando o até então assistente de produção do grupo, Douglas Estevam, se propõe a acompanhar o grupo mensalmente dando supervisão pedagógica por meio de oficinas de técnicas teatrais, construção de cenas, jogos corporais e exercícios cênicos. Assim, teve início a articulação de um trabalho mais contínuo, que uniu novamente esses jovens com o objetivo de evitar o isolamento e a fragmentação. Nesse primeiro momento, mais do que dialogar com a sociedade, o objetivo era formar politicamente os jovens do assentamento, que depois da conquista da terra estavam dispersos dos objetivos ideológicos do MST.

A Companhia do Latão é um grupo teatral criado em São Paulo, que há dez anos desenvolve uma pesquisa artística e estética voltada para a reflexão crítica sobre a sociedade atual, com uma intensa influência do dramaturgo alemão Bertolt Brecht e de

[35] Entrevista pessoal, janeiro de 2009.

seu teatro épico e dialético. Os primeiros trabalhos do coletivo teatral foram adaptações de obras brechtianas, que trabalha até hoje com o método da criação coletiva. O trabalho da Companhia do Latão mostra a possibilidade de utilização contemporânea do pensamento de Karl Marx e Friederich Engels como ferramenta estética. Essa proximidade do Latão com o Filhos da Mãe... Terra influenciou (e segue influenciando) sensivelmente a trajetória do grupo, no que se refere à forma de trabalho, às opções estéticas[36]. Como Douglas Estevam explica:

> *Decidimos,então, aceitando o grupo fixo que se interessava pelo teatro, aprofundarmos a linguagem teatral, fazendo a opção pelos procedimentos do teatro épico, principalmente na aplicação formulada por Brecht. Escolha tomada, mais uma vez a partir de nossa prática, que se baseava em exercícios de princípios épicos, com a utilização do narrador, de coros, canções, etc. Utilizando principalmente matérias de jornais e experiências dos próprios assentados, entre outras fontes, começamos a trabalhar com modelos dramatúrgicos*[37].

O trabalho coordenado por Estevam com o Filhos da Mãe... Terra seguiu por dois anos. Mensalmente ele ia até o assentamento, desenvolvia as atividades e deixava tarefas como cenas e improvisações para que o grupo cumprisse e apresentasse até o próximo mês. A partir disso começaram a trabalhar com os modelos dramatúrgicos sugeridos por Estevam, que se referiam às formas teatrais como o teatro fórum, teatro jornal, ou seja, métodos criados por Augusto Boal. No entanto, no caso deste grupo, a opção clara foi pelo teatro épico e didático, com clara influência de Bertolt Brecht e, consequentemente, do trabalho realizado pela Companhia do Latão. Isso ganha explicação com as montagens teatrais realizadas pelo grupo: *Posseiros e Fazendeiros*, adaptação de *Horácios e Curiácios*, do próprio Brecht, e *Por estes Santos Latifúndios*, também uma adaptação da obra de mesmo nome do colombiano Guillermo Maldonado.

---

[36] O Filhos da Mãe...Terra participou do prólogo da última montagem da Companhia do Latão: O círculo de Giz Caucasiano. No prólogo da obra, também de autoria de Brecht, os jovens artistas Sem Terra discutem como são nos dias atuais algumas questões tratadas na peça como a democratização da terra.
[37] Caderno das Artes 1. teatro

As primeiras apresentações eram realizadas apenas para as famílias no assentamento. Com o tempo e a continuidade do trabalho do grupo, surgiram convites para estar em atividades do Movimento, como encontros e seminários. Até que surgiram os convites para a apresentação em espaços exteriores ao MST, como o Teatro de Arena em São Paulo, a I Mostra de Teatro Latino-americana de Teatro de Grupo, também em São Paulo, além de sindicatos, escolas e CEUs (Centro de Educação Unificada) .

Com a expansão do trabalho, o grupo percebeu que o teatro poderia ir além e atuar também com o objetivo de conquistar a opinião pública para as posições políticas adotadas pelo MST. Como conta Maria Aparecida Silva: "O teatro tem um grande potencial quando estabelece relações com o conjunto do MST. Para intervir politicamente, precisamos pensar o teatro afinado com as linhas ideológicas do Movimento."[38]

2.1 – O teatro político e o teatro épico: as escolhas formais do Filhos da Mãe....Terra

As primeiras experiências teatrais de caráter político têm sua origem na União Soviética, no período que antecedeu a Revolução de 1917 (mas que ainda seguiu nos anos posteriores até ser sufocada pelo próprio partido) e em outras nações capitalistas, como a Alemanha. O teatro de agitação e propaganda se desenvolve a partir de uma situação política, com o objetivo de se afirmar como uma legítima manifestação da cultura da classe trabalhadora. Neste caso, o teatro é um meio de ação política que

[38] Entrevista pessoal, janeiro de 2009

pretende se tornar um meio, ou seja, um produto expressivo e ideologicamente adequado a uma categoria social (GARCIA, 2004:77).

O teatro político possui vários matizes, todos eles comprometidos com um ideal social, um desejo de transformação. Entretanto, possui alguns aspectos peculiares:

> *Tomando-se política no sentido etimológico do termo, concordar-se- á que todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo. A expressão designa, de maneira mais precisa, o teatro de agitprop, o teatro popular, o teatro épico brechtiano e pós-brechtiano, o teatro documentário, o teatro de massa, o teatro de político terapia de Boal (1977). Estes gêneros têm como por características comuns uma vontade de fazer com que triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico. A estética é então subordinada ao combate político até o ponto de dissolver a forma teatral no debate de idéias (PAVIS, 2003: 393).*

Como se percebe na definição de Pavis, há diversos "tipos" de teatro político, no entanto, irei aqui me ater aos teatros épico e popular por serem estas as linhas utilizadas pelos grupos estudados nesta pesquisa.

Seguindo a linha histórica que começou com as experiências de agitprop na URSS e as contribuições de Piscator, para quem a arte deve estar destituída da respeitabilidade burguesa e a serviço direto da propaganda política (GARCIA, 2004: 55), o alemão Bertolt Brecht completou o elo da formação de um teatro com clara vocação política. Influenciado pelo trabalho de Piscator, Brecht escreveu um capítulo fundamental na história do teatro ao desenvolver o teatro épico (que mais tarde seria conhecido também como dialético), que propõe um trabalho teatral que não perca de vista seu objetivo sociológico. Conforme ele mesmo afirma ser "(...) é precisamente o teatro e a literatura que têm de formar a 'superestrutura ideológica' para uma reformulação prática e sólida da maneira de viver a nossa época" (BRECHT, 1967:67).

Brecht defende a ruptura da forma teatral dramática ao propor a forma épica. Com uma linha narrativa, o teatro épico faz do espectador um observador diante da cena, de forma que é o ser social que determina o pensamento. Este teatro também

obriga o público a tomar decisões e posições, mostrando no que o mundo pode se tornar. Dessa maneira, o teatro épico brechtiano evita o fatalismo porque apresenta a cena com todas as suas contradições, sem que haja o conhecido “final feliz”. Cabe ao espectador testemunhar e, ao mesmo tempo, julgar a história que está sendo contada. O caráter desse tipo de teatro pretende esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de nele ativar uma ação transformadora. Para isso, elimina-se a ilusão, o impacto mágico de algumas vertentes do chamado teatro burguês. Para esta concepção o teatro é um meio, uma ferramenta de ação política que pretende se tornar um fim: um produto ideológico adequado a uma certa categoria social (GARCIA, 2004: 77).

Esse tipo de narrativa fornece o suporte necessário a construção de um caráter didático para a discussão de temas importantes ao debate político que pretende fazer o MST. Nesta opção não se procura convencer a plateia a tomar nenhuma medida urgente, como por exemplo, mobilizá-la para uma passeata, mas sim orientar, ensinar sobre certos assuntos, ideias ou processos (BOAL, 1979: 29). Temas como agronegócio, manipulação da mídia, criminalização do MST e violência do latifúndio, assuntos tratados nas obras do Filhos da Mãe... Terra, em *Posseiros e Fazendeiros* e *Por Estes Santos Latifúndios* conseguem ser discutidos porque o grupo optou por esta forma e também pela estética brechtiana-didática.

Apesar dessas obras serem adaptações de peças já existentes, isso foi feito de forma coletiva, envolvendo todas as pessoas participantes em um intenso processo de debate.

A implementação da ditadura militar no Brasil interrompeu tanto processos políticos de reformas, como a distribuição da terra defendida por organizações como as Ligas Camponesas; quanto movimentos socioculturais de democratização da cultura e transferência dos meios de produção artística às classes populares, como os CPC da

UNE. Apesar dessa interrupção, anos mais tarde a conjuntura anterior ao regime militar propiciou a formação de um grande e organizado movimento social como o MST, que, nascido na região sul, se espalhou por todo o país e está em plena atividade há 25 anos.

Dentro de sua organização, a mística, enquanto representação subjetiva das lutas sociais de toda a América Latina e também como uma maneira de valorizar os símbolos do MST, cultivou a prática teatral no interior do Movimento em todas as suas ações coletivas. Anos mais tarde o caminho do MST se encontraria com o de Augusto Boal, um dos principais agentes no Brasil de um teatro representado pelas classes populares. Desse encontro, nasceram as oficinas com o Centro do Teatro do Oprimido e a formação da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré. A forma de organização descentralizada do MST, aliada à diversidade das manifestações artísticas no interior do Movimento, fez com que surgissem processos paralelos de montagem de grupos como o que culminou na formação do Filhos da Mãe... Terra. Com o objetivo inicial de mobilizar e integrar os jovens do assentamento Carlos Lamarca às atividades e princípios ideológicos do MST, o grupo foi ganhando força e projeção com o entendimento de que o teatro poderia ir além: ser uma ferramenta de luta e de debate dos objetivos dos Sem Terra junto a sociedade. Influenciado pela aproximação com o grupo paulistano Companhia do Latão, o Filhos da Mãe... Terra desenvolve um teatro épico, em que a principal referência, assim como para o grupo Cia. o Latão, é a estética brechtiana, sendo hoje um importante representante do teatro político, comprometido com os ideais revolucionários de um movimento social como o MST.

Além da identificação política com o teatro de Brecht, a escolha dos artistas Sem Terra pelo teatro épico se explica por que essa linguagem é a que fornece o suporte necessário (além do característico distanciamento) aos temas tratados, como agronegócio, violência no campo, manipulação dos meios de comunicação e

criminalização das lutas sociais, assuntos que aparecem nas obras do Filhos da Mãe... Terra.

Capítulo 3 – Filhos da Mãe Terra e Espantapájaros: dois lados de uma mesma moeda

"As vezes, pelas tardes, uma face nos observa no fundo de um espelho: a arte deve ser como este espelho que nos revela a nossa própria face".

Jorge Luis Borges

3.1 – Filhos da Mãe Terra: o didático em nome do político

Em 2009, o Filhos da Mãe... Terra completa seis anos de existência, período em que foram montadas duas obras teatrais: a primeira, *Posseiros e Fazendeiros,* é uma adaptação da obra didática de Brecht *Os Horácios e os Curiácios*. A segunda, *Por estes santos latifúndios,* também é uma adaptação de um texto de mesmo nome do colombiano Guillermo Maldonado[39]. O texto brechtiano foi a experiência cênica inicial desenvolvida pelos jovens Sem Terra, que optaram por esta estética, como já explicado no capítulo anterior, pela proximidade e influência do grupo com a metodologia da Companhia do Latão. Feita a escolha pelo teatro épico brechtiano, o grupo começa a desenvolver exercícios cênicos com base em outro texto do dramaturgo alemão, *A Padaria*[40], que deu o suporte de linguagem para que começassem as pesquisas e exercícios para a montagem de *Posseiros e Fazendeiros.*

O texto de *Os Horácios e os Curiácios* (*Die Horatier und die Kuriatie,* título original em alemão, escrito em 1933*)* chegou até o Filhos da Mãe...Terra pelas mãos do seu diretor Douglas Estevam. Sete meses depois de iniciado o processo de trabalho teatral com o grupo, Estevam apresentou o texto como um característico exemplo de uma obra didática. A obra conta a história da batalha entre Horários e Curiácios. Estes últimos, mais fortes militarmente, pretendem tomar toda a cidade onde vivem os Horácios, que têm menos armas e menos poder de fogo. A peça está dividida em atos: O Desfile, A Batalha dos Arqueiros, A Batalha dos Lanceiros, As 7 Maneiras de se Usar a Lança, Cavalgada no Rio e A Batalha dos Espadachins.

---

[39] Esta peça foi premiada pela Casa das Américas de Cuba, por unanimidade, em 1975. *Cf.* Inés Casañas e Jorge Fornet, *Premio Casa de las Américas. Memoria*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999, p. 97.

[40] A Padaria (Der Brotlalen) foi escrita por Brecht em 1930. Na obra, Meininger, o dono da padaria, pede a sua zeladora, a viúva Queck, que encomende um carregamento de lenha para ele. Quando o banco executa sua hipoteca, Meininger renega sua encomenda e a pobre mulher fica ameaçada de total ruína. Uma moça do Exército da Salvação, Miss Hippler e um comunista, Washington Meyer, tentam ajudá-la ,enquanto um coro de desempregados comenta a ação. *Cf: http://www.geocities.com/Paris/Bistro/9516/Brecht/Obras_BB.htm*

Apesar de partirem de um texto que já existia, pouca coisa sobrou da obra original. O que os jovens sem terra aproveitaram foi sua estrutura e o seu estilo épico teatral. Em um processo realizado de forma coletiva, o grupo começou a pensar em como transferir uma história, que a princípio não dizia respeito a eles, para a sua realidade. Como conta a atriz sem terra Maria Aparecida Silva:

> *Quando a gente pegou o texto, o achamos meio sem graça, chato. Mas à medida que o fomos estudando, começamos a substituir os personagens para a nossa realidade e encarnarmos aquele texto que no começo achávamos que não tinha nada a ver com a nossa vida. Foi a partir desse entendimento que colocamos cenas como a da distribuição das armas e da primeira batalha que a gente perdia. E assim, a peça foi ganhando corpo*[41].

Um exemplo de como o grupo foi construindo a adaptação do texto de Brecht está em uma cena da peça original do alemão, no qual dois arqueiros curíácios e horácios estão, cada um, de um lado de uma montanha, esperando o melhor momento para o ataque. O sol (representado na peça por um ator que percorre o palco com uma

[41] Entrevista pessoal. Janeiro de 2009.

vara com um refletor na ponta) nasce atrás do monte do horácio, ofuscando o curiácio e deixando-o mais vulnerável para o ataque. Com o passar do dia, o sol desce por trás do outro monte, ou seja, do curiácio, que se torna mais suscetível ao golpe do inimigo.

Maria Aparecida da Silva conta que, no processo de adaptação da obra, o grupo fez uma analogia do sol com a sociedade brasileira, que, dependendo do momento e do grau de informação, pode estar ao lado da luta dos Sem Terra ou de acordo com os métodos e valores do latifúndio e do agronegócio.[42]

Posseiros e Fazendeiros fala sobre uma batalha inicial entre fazendeiros que brigam pela mesma extensão de uma propriedade rural, mas que logo se aliam para tomar as terras ocupadas por um grupo de posseiros. Nesse processo, contam com o auxílio dos grandes meios de comunicação, da violência, do poder judiciário e da facilidade de acesso a tecnologia. A peça é dividida em cenas: A batalha dos grandes (a peleja entre os fazendeiros); A batalha das comunicações (a criminalização das ações do MST pela mídia); A do agronegócio (a tentativa dos grandes meios de comunicação de mostrá-lo como meio de desenvolvimento para o Brasil); e da distribuição dos jornais (nessa cena, os integrantes do grupo distribuem para a plateia um jornal produzido por eles mesmos e que contém os assuntos tratados na peça, informações que o grupo retirou dos jornais de maior circulação no país). Nessa cena, mostram a importância do acesso à comunicação na formação da opinião da sociedade. A seguir, o diálogo de quatro posseiros, no momento em que distribuem os jornais para a platéia. O posseiro 7 e o posseiro 4, em suas falas, personificam diferentes visões presentes na sociedade:

> *POSSEIRO 2:*
> *Ao entregar o jornal a uma comerciante ela me disse:*
>
> *POSSEIRO 7:*
> *Vocês são uns covardes e violentos, se querem terra por que não vão trabalhar?*

[42] Entrevista Pessoal. Janeiro de 2009.

POSSEIRO 3:
Outro reagiu dessa forma:

POSSEIRO 4:
A luta de vocês é justa. É preciso de fato fazer a Reforma Agrária [43].

No processo de estudo e investigação para a montagem da obra, o grupo utilizou informações obtidas em matérias e artigos de jornais, programas de televisão, além das próprias experiências vividas pelos militantes do MST. O grupo utiliza, inclusive, o texto de um panfleto apócrifo distribuído à população de uma cidade do interior do Rio Grande do Sul contra os Sem Terra, que ocupavam uma área próxima:

BOIA-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 voo rasante sobre a colônia dos ratos. Sempre haverá uma vela acesa para terminar o serviço.[44]

Se pouco restou do texto original de Brecht, seu estilo épico e sua estética estão presentes pontualmente em *Posseiros e Fazendeiros*. O uso de narradores, coros, canções e divisões de cena comprovam a afirmação. No período seguinte, a pesquisadora Silvana Garcia fala sobre as obras de Brecht, mas a definição caberia perfeitamente à obra do Filhos da Mãe...Terra:

A cada mudança de situação, canções ou letreiros registram a passagem. Os letreiros funcionam como títulos, ou subtítulos, que anunciam a cena seguinte ou dão referências de tempo e lugar. O palco é despojado, os cenários sugerem o local da ação. A iluminação é clara e homogênea, sem efeitos supérfluos e os refletores estão visíveis, assim como os músicos. As canções são deliberadamente destacadas e cumprem a função de comentar ou contradizer a cena (GARCIA, 2004: 85).

[43] Teatro e Transformação Social – Vol. 2 - Teatro Épico. Caderno das Artes – Rede Cultural da Terra.
[44] Tive acesso ao original deste panfleto distribuído em 2003 à população da cidade de São Gabriel, de 62 mil habitantes, no interior do Rio Grande do Sul. Na época, trabalhava no Setor de Comunicação do MST, como editora do Jornal Sem Terra, e fui a responsável por divulgar o texto, com forte teor terrorista, aos meios de comunicação da grande imprensa, como forma de denúncia.

A forma do teatro épico de Brecht também encontra um perfeito diálogo em *Posseiros e fazendeiros*:

> *O homem não é exposto para ser fixo como 'natureza humana' definitiva, mas como ser em processo de transformar-se e transformar o mundo. Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a 'desmistificação', a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas (ROSENFELD, 2006: 150).*

O conteúdo de *Posseiros e Fazendeiros* e sua adaptação para a realidade dos Sem Terra brasileiros foram criados de forma coletiva por todo o grupo. A partir dos estudos e pesquisas realizadas, o grupo se subdividia para montar cenas improvisadas que eram compartilhadas entre eles e também com Douglas Estevam, que, além de coordenar o trabalho, atuou como diretor do espetáculo com o objetivo de colaborar na criação da obra propriamente dita. Paralelamente a esse processo, o grupo desenvolvia também atividades de construção da técnica de ator. A metodologia de trabalho combinou então pesquisa de conteúdo com técnica teatral. Mas a falta de conhecimento do grupo não dizia respeito apenas às técnicas e formas teatrais. O fato de todas e todos serem militantes do MST não significava que já tivessem o domínio e clareza política dos assuntos que eram tratados na peça, como o agronegócio. Nesse sentido, as pesquisas para a montagem da peça se constituíram também como um intenso processo de formação para os próprios militantes do Movimento. Sandra da Silva fala desse processo:

> *Eu tenho muita dificuldade de aprendizado. Em palestras e seminários do MST eu já tinha ouvido falar dos assuntos que tratamos na peça, mas eu nunca prestava muita atenção porque não conseguia entender. Com o teatro, todos estudando juntos,*

debatendo, passei a entender mais dos mecanismos do agronegócio, cana, da influência dos meios de comunicação e comecei a aprender mais. Estes temas ficaram bem mais claros pra mim[45].

Posseiros e Fazendeiros não tem um final, ou seja, a peça, de certa forma, não se encerra. O Filhos da Mãe... Terra optou por isso por acreditar que a obra só vai chegar ao seu fim quando a reforma agrária acontecer de fato no país. Essa escolha provoca no público uma inquietação, uma expectativa e rompe com os limites entre a representação teatral e a realidade sem terra: uma importante estratégia comunicacional e ideológica que se torna possível através do teatro.

A última versão de *Posseiros e Fazendeiros* data de abril de 2007. É ela que vem sendo apresentada pelo grupo deste então. Apesar do desenvolvimento dos trabalhos técnicos, a prioridade para o grupo é trabalhar o conteúdo político da peça, de forma direta e didática, para que o público possa compreender e refletir sobre a luta do MST e os mecanismos no campo brasileiro. É usar o teatro como instrumento de ação política,

[45] Entrevista pessoal. Janeiro de 2009.

assim como reza a cartilha do teatro político de Piscator e Brecht. Com o teatro, o MST e o Filhos da Mãe...Terra pretende fazer a disputa política, o enfrentamento ideológico junto à sociedade e também à formação de seus militantes, sendo uma "ferramenta de luta que dá a possibilidade de se fazer um contraponto com a sociedade ao que lhe é apresentado pelos meios de comunicação de massa"[46].

Esse diálogo com a sociedade se dá em grande medida porque, além da montagem do espetáculo em si, após todas as apresentações realizadas pelo grupo há um debate com o público que assistiu à peça. Nesse debate, não são discutidos somente assuntos que apareceram na obra, mas temas dos mais diversos que fazem parte do universo do MST, sendo muito comum a curiosidade das pessoas em saber como é o dia a dia dos jovens atores e atrizes no assentamento. É neste momento posterior à apresentação que o grupo encontra a possibilidade de fazer a disputa política de opinião; e o que traz esta possibilidade é o teatro.

A segunda experiência cênica do grupo, *Por estes santos latifúndios*, segue a mesma linha da peça anterior: um teatro épico e didático que comunique ao público as questões relacionadas à luta pela terra e à repressão aos movimentos camponeses. Por seguir esta mesma forma, *Por estes Santos Latifúndios* em termos cênicos e estéticos é muito parecida com *Posseiros e Fazendeiros*. A diferença fica no fato de este segundo trabalho teatral ser a tradução da obra de mesmo nome, do colombiano Guillermo Maldonado[47].

O grupo teve acesso ao texto por meio do diretor teatral paulistano Alexandre Mate que, no final de 2005, organizou uma mostra no Teatro de Arena de São Paulo[48]

---

[46] Entrevista Pessoal. Janeiro de 2009.

[47] Antes mesmo de optar por investigar a experiência do Filhos da Mãe... Terra, atuei como tradutora do espanhol para o português da obra em questão.

[48] O Teatro de Arena, localizado em uma estreita rua do centro da cidade de São Paulo, representou, nos anos de 1960, um novo paradigma para o teatro brasileiro ao romper a distância entre atores e espectadores e tratar das questões sociais e populares do Brasil. *Eles não usam black-tie* e *Arena conta*

que contou com a apresentação do Filhos da Mãe... Terra. Na ocasião, Mate sugeriu ao Sem Terra que montassem a obra por ela tratar de um tema que está presente no cotidiano do MST. O grupo gostou da ideia e decidiu dar vida ao texto do colombiano.

Embora seja uma tradução literal do texto original de *Por Estes Santos Latifúndios*, o grupo criou coletivamente uma outra montagem das cenas, de acordo com as ideias que queriam transmitir, com a realidade brasileira e pelo tempo que tinham para montar a obra. A peça fala sobre a luta dos camponeses colombianos pela terra, que durante os anos de 1970 organizaram centenas de ocupações de terra no país, enfrentando uma severa repressão do Estado e dos latifundiários. A obra foi pouco apresentada pelo Filhos da Mãe...Terra, porque apenas algumas cenas foram montadas e a obra, na íntegra, ainda não foi trabalhada. Por isso, a ideia do grupo, no atual estágio

---

Zumbi foram algumas das obras encenadas na arena do teatro da Rua Teodoro Baima. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal são alguns dos expoentes mais importantes surgidos no marco do Teatro de Arena. A presença do Filhos da Mãe...Terra neste palco foi de uma simbologia que emocionou a todos os presentes nessa apresentação.

em que se encontra, é seguir com exercícios cênicos e de dramaturgia para finalizar a obra e poder trabalhá-la juntamente com *Posseiros e Fazendeiros.*

3.2 – A Valorização do teatro no MST: teoria e prática

Apesar de todo o aparente destaque e importância que o teatro tem no interior do Movimento e da projeção que o Filhos da Mãe... Terra alcançou em seus seis anos de existência, a valorização do uso do método teatral, como instrumento de formação dos militantes e de ferramenta de diálogo com a sociedade, ocupa um lugar muito maior no discurso do que na prática. As dificuldades financeiras que o grupo enfrentava quando começou seu processo de formação para garantir a ida mensal de Douglas Estevam segue agora para viabilizar a ida até o assentamento de uma outra profissonal: a atriz Kadine Teixeira, que dará continuidade ao processo de aperfeiçoamento técnico do grupo. Como aponta o jovem ator sem terra, Erisvaldo da Silva:

> *Eu não entendo na verdade porque isso acontece. Quando vamos participar de uma atividade do Movimento apresentando a peça, recebemos elogios e parabéns. Nos dizem que o teatro deve ser priorizado no MST, porque é uma maneira de envolver os*

jovens a se interessarem pelas atividades do Movimento. Se fala muito, mas na hora da prática é totalmente diferente e eu não entendo isso[49].

Além das limitações financeiras, outro fator que impede uma maior dedicação ao fazer teatral dos integrantes do grupo são as atividades assumidas por eles que, além de atores e atrizes, são militantes do MST e assentados, devendo desempenhar as atividades cotidianas de produção do assentamento e participar de cursos, seminários e trabalhos ligados à organização do Movimento. Em sua organização, o MST promove diversos cursos que exigem que seus militantes permaneçam por alguns meses nos centros de formação e escolas. Muita vezes, quando um integrante do grupo volta ao assentamento, outro sai para estudar. Ou, como é o caso de Maria Aparecida da Silva, que integra também o Setor de Comunicação do MST e que atualmente vive na cidade de São Paulo. Em março de 2009, Geralda Silva estava fora do assentamento em um curso de agronomia, sua volta coincidiu com a ida de outra integrante, Bruna da Silva, para um curso de agroecologia. Esses desencontros dificultam a reunião entre todo o grupo para os ensaios, discussões e trabalhos teatrais. O acúmulo de tarefas dos integrantes está "limitando a continuidade do trabalho, mas agora veremos como contornar essa situação para seguirmos com o teatro"[50].

O entendimento da importância da arte nos processos políticos já existe no discurso do MST. Mas é preciso que esse discurso ganhe a prática para que haja o fortalecimento real e concreto das atividades artísticas no interior do Movimento, para beneficiar o desenvolvimento de seus próprios militantes. O integrante da direção nacional do Movimento, João Pedro Stedile, confirma o papel de destaque que a linguagem artística pode desempenhar:

---

[49] Entrevista pessoal. Fevereiro de 2009.
[50] Entrevista pessoal. Janeiro de 2009.

Já há um sentimento dentro da militância de que a arte é uma das formas pedagógicas mais importantes para a conscientização. Conscientizar no sentido exato do termo: ter consciência e conhecimento das coisas. Porque o esquema tradicional da escolaridade funciona em uma sociedade onde todos tenham direito à escola. Mas numa sociedade desigual como a nossa, são necessários outros métodos pedagógicos que possibilitem a educação sem a manipulação. Nós percebemos como a base social se conscientiza, aprende e participa dos acontecimentos pela arte e aprende de uma maneira alegre, feliz.[51]

Para Maria Aparecida da Silva, a compreensão da importância do teatro dentro do MST está se intensificando junto com o fortalecimento da articulação do Coletivo de Cultura, o mais recente dentro da estrutura de organização do MST:

Por mais que ainda tenhamos dificuldades, essa é uma discussão que está ganhando corpo dentro do movimento. Está começando uma discussão sobre agitprop, cultura e comunicação. É que quando vêm coisas de financeiro a gente esbarra, empaca. Quando a gente ia se apresentar em sindicatos, universidades, eram eles mesmos que bancavam a nossa ida. O movimento entrava com, vamos dizer assim, a força de trabalho dos atores e atrizes e só. Então, se pensarmos no todo do MST, a prioridade será sempre a ocupação e não a montagem de um grupo teatral. Não quero entrar na discussão do que é mais ou menos importante, mas acho que estamos conseguindo conquistar mais espaços de debate dentro do MST. O Coletivo de Cultura mesmo era uma coisa mais superficial e agora não, está se fortalecendo.

Os desencontros e dificuldades financeiras coincidiram com o momento atual do grupo de intervalo das apresentações, para priorizar a realização de oficinas de multiplicação do conhecimento adquirido por eles nestes seis anos, nas secretarias regionais do Movimento em São Paulo, seguindo a orientação da Brigada Nacional Patativa do Assaré. Estas oficinas são mantidas financeiramente pelas próprias regionais (que custeiam transporte e alimentação), porque o MST, em nível nacional, não possui como prioridade elaborar projetos que forneçam maior estrutura para a prática teatral. A estrutura de organização do Movimento é descentralizada, isto é, as secretarias estaduais

[51] Sérgio Carvalho (org.). Atuação Crítica – entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.

e regionais têm autonomia para decidir o que é prioridade ou não para os militantes que vivem em acampamentos ou assentamentos. Assim é que a regional de Ribeirão Preto está investindo nas oficinas de teatro para seus militantes com os integrantes do Filhos da Mãe... Terra.

Com estas oficinas o objetivo é multiplicar o conhecimento que o Filhos... acumulou nestes seis anos de atuação. Os integrantes do grupo se alternam para ir, mensalmente, até o Centro de Formação de Ribeirão Preto, para realizar as atividades com um grupo de cerca de 30 pessoas. Os coordenadores do centro tiveram essa idéia "por acreditar que o teatro é uma cultura que deve crescer dentro do Movimento e que não pode ser descartada"[52].

A metodologia que os jovens artistas sem terra usam com os jovens de Ribeirão Preto é a mesma usada por eles durante o seu processo de criação: exercícios corporais e de improvisação, pesquisa de conteúdo, jogos cênicos. Lá, os participantes da oficina já escolheram a peça que irão trabalhar: *A Luta do Camponês Contra o Agronegócio*, texto de agitprop, criação coletiva do MST[53] . Além de Ribeirão Preto, outras regionais, como a de Promissão e de Campinas (todas no interior paulista), estão buscando recursos que possam viabilizar a ida dos Filhos da Mãe... Terra para a realização de oficinas teatrais nestas regiões.

Além do diálogo com a sociedade e a formação política, já mencionados como elementos importantes trazidos pelo teatro, Erisvaldo da Silva chama a atenção de que a prática teatral também faz com que a juventude permaneça nos assentamentos:

---

[52] Entrevista pessoal. Janeiro de 2009.

[53] O texto é uma construção coletiva feita a partir de experimentos realizados com elencos no Acampamento Nacional da Via Campesina, em 2003; com a turma do curso técnico de agropecuária e desenvolvimento sustentável da Escola Agrícola Estadual Juvêncio Martins, em 2004; com o coletivo de teatro do MST-RS Peça pro Povo, em 2005; com a Brigada Nacional Patativa do Assaré, em parceria com o Centro do Teatro do Oprimido, em 2005; e com o elenco de teatro da II Oficina de Cultura da região centro-oeste, em 2005.

Em Ribeirão Preto o assentamento e os acampamentos ficam próximos a um bairro violento, onde há muitos problemas com drogas. O teatro é uma maneira de segurar a juventude no assentamento. Se eles estão lá, envolvidos em uma atividade de que gostam não vão sentir necessidade de ir para a cidade buscar o que fazer. Eu vejo assim. No meu caso, se não houvesse uma atividade para os jovens do assentamento, não estaria mais aqui. O teatro me ajudou a ficar na terra e acredito que pode fazer o mesmo para outros jovens também. Dentro da organização do Movimento participo de várias atividades, mas não troco o teatro por nada[54].

Apesar de todas as dificuldades, os integrantes querem seguir desenvolvendo o trabalho teatral e se aprimorando nessa linguagem, aprendendo novas técnicas e retrabalhando o *Por Estes Santos Latifúndios*, que, apesar de já ter sido apresentada, está inacabada. Porém este desejo de seguir com o teatro só existe se ele acontecer no interior do MST e a serviço de seu projeto político. Como explica Maria Aparecida Silva:

Eu tenho vontade de ser atriz dentro do Movimento porque aqui isso ganha outra perspectiva. Não é desempenhar qualquer personagem e fazer por fazer. É pegar um papel, discutir, construir, estudar, pesquisar e aí sim, fazê-lo. A minha intenção é seguir trabalhando com o teatro porque aprendi a gostar dele, de fazer. Porém quero fazer isso dentro do MST porque o Movimento tem essa característica de ser um projeto mais político que artístico. Tenho tentado fazer oficinas com o pessoal da Cooperativa Paulista de Teatro, juntando arte e política[55].

A atriz sem terra Beatriz da Silva, a mais jovem do grupo (quando os trabalhos começaram ela tinha nove anos de idade), em 2009 com 14 anos, também manifesta sua vontade de saber mais sobre o teatro:

Tem muita gente que diz que para fazer teatro precisa ter o diploma na mão e a gente prova que isso não é verdade. Somos atrizes amadoras, fazemos teatro e muito bem. Tenho vontade de fazer mais coisas, de trabalhar com mais gente, de aprender mais sobre teatro para poder multiplicar esse conhecimento.[56]

3.3 – Espantapájaros: uma proposta subjetiva para construir laços comunitários

[54] Entrevista pessoal. Dezembro de 2008
[55] Entrevista Pessoal. Janeiro de 2009.
[56] Idem

"Un pueblo que no es capaz de expresar sus crisis sociales en el teatro es un pueblo muerto y en proceso de muerte, en estado agónico. Cuando no hay teatro, no hay comunidad".

Federico García Lorca

Dentre as obras que compõem a trajetória do grupo Espantapájaros (que quando foi criado em 1996 tinha o nome de Teatro El Puente, ganhando a atual referência em 1999), as duas peças escolhidas para análise e comentários nesta pesquisa são as mais recentes do grupo: *La Isla,* de 2005, e *Dinosaurius*, de 2006. Se as obras teatrais do grupo de jovens sem terra são marcadas pelo estilo épico e didático, com o objetivo de tratar temas como a violência no campo e a reforma agrária da maneira mais direta possível, os jovens colombianos optaram, em suas obras, por uma forma e linguagem mais subjetiva, centrada no trabalho corporal, cênico e musical, praticamente sem a presença de diálogos, para refletir sobre assuntos como intolerância e a questão dos desaparecidos políticos no país, temas trabalhados nas duas obras.

Em *La Isla* o grupo, a partir de um texto da literatura infantil do escritor Armin Greder, montou, usando o método da criação coletiva, uma obra em que falam sobre intolerância, medo e preconceito. Na peça, os habitantes de uma ilha encontram certo dia um homem que chega em uma balsa, arrastado pela corrente. Desse momento em diante, o estrangeiro, que se mostra inofensivo (a própria caracterização do personagem, seminu, reforça esse caráter), provoca o medo e o pânico na população da ilha. O pavor dos habitantes daquilo que é diferente e estranho aos seus costumes leva-os a tratarem o estrangeiro com violência e repulsa. A peça praticamente não tem diálogos, por isso, para levar essa atmosfera e conseguir comunicar as intenções da obra, o grupo desenvolveu um intenso trabalho cênico, de iluminação e de caracterização dos personagens. Os moradores da ilha se parecem com uma tribo, vestidos com poucas

roupas negras e de posse de lanças nas mãos. Todos estão vestidos e se comportam da mesma maneira. Já o náufrago está praticamente nu, careca e nada traz em suas mãos. Essa diferença entre eles é o começo do conflito que se mantém em toda a obra, sem o uso de palavras, mas de jogos corporais, músicas e cenografia. Apesar da ausência de diálogos, houve também um intenso processo de pesquisa para a montagem dos personagens.

O grupo buscou inspiração em livros, filmes e relatos da Segunda Guerra Mundial, quando o nazismo assassinou milhares de judeus, e também na própria história colombiana e na guerra entre as bandas juvenis das diferentes comunidades de Medellín. A jovem atriz Mónica Rojas fala sobre este processo:

> *Nós mudamos o texto para que ele tratasse mais do medo que sentimos do desconhecido. Para nós colombianos, o sentimento da xenofobia não é muito próximo, mas é próximo o sentimento de disputa entre as bandas juvenis do outro bairro, que podem querer te matar, te maltratar. A partir disso, criamos uma obra em que seres primitivos por medo do outro ser diferente que chega à ilha, que se veste diferente, que fala, que por medo, o elimina, o joga ao mar, o maltrata. Foi uma criação coletiva a partir do conto.*[57]

[57] Entrevista pessoal. Outubro de 2008.

No ano seguinte à montagem de *La Isla*, o diretor do grupo, Raul Ávalos, propõe a elaboração de um outro espetáculo que pudesse retratar a problemática das milhares de pessoas que desaparecem todos os anos na Colômbia. A partir daí, a grupo começa a realizar uma intensa pesquisa para se apropriar do tema. Apesar de viverem em um país

chamado por alguns de *democradura*[58], estes jovens, até o início da pesquisa para a peça, não tinham muita consciência do que se passava em seu próprio país. Foram realizadas entrevistas com as famílias de desaparecidos e também com pessoas que sofrem do problema em outros países latino-americanos, como as Mães da Praça de Maio[59].

Novamente, a opção do grupo pelo o espetáculo *Dinosaurius*, que também seguiu o método de criação coletiva, foi desenvolver uma reflexão subjetiva e emotiva sobre o flagelo social dos desaparecidos colombianos. Para isso, utilizaram a música e a dança para compor e fazer pensar sobre esse problema. Além disso, um telão ao fundo do palco, onde é apresentada a peça, mostra a todo o tempo imagens de pessoas que desapareceram e também de guerras, perseguições. Ao final do espetáculo, surge no telão o nome de todas as pessoas desaparecidas que se tem conhecimento na Colômbia.

[58] O termo é usado por Camilo Alvarez. Militante de organizações políticas da Colômbia, ele afirma que seu país é uma democracia de mentira, apenas aparente e, por isso, constantemente usa a palavra democradura para se referir ao sistema político colombiano.

[59] As Mães da Praça de Maio se reúnem todas as semanas na Argentina para exigir explicações de onde estão seus filhos e netos que desapareceram durante a ditadura militar, considerada uma das mais sangrentas de toda a América Latina.

Se o processo de construção teatral do Filhos da Mãe... Terra é direto e didático, porque desta forma se consegue chegar aos objetivos políticos que fazem parte do projeto do MST, a proposta do Espantapájaros pretende trabalhar mais a subjetividade de seus integrantes, de maneira a conciliar o processo artístico-cultural com o desenvolvimento humano dos jovens e de toda a comunidade da Comuna 2. Sentimentos como amor e alegria são a todo o tempo destacados nas atividades da Corporação Cultural Nuestra Gente, muito mais do que política e revolução. O que não significa que esse trabalho e a montagem das obras não desempenhem uma função política, ao mesmo tempo que forma e conscientiza os jovens dos problemas enfrentados em seu país. Como conta Mónica Rojas:

> *O teatro é uma ferramenta pedagógica, metodológica que constrói politicamente reflexão e argumentação. Não é somente aprender as técnicas teatrais, mas a medida que se monta uma obra que toca enfrentar a realidade, você a pensa, a critica e pode*

transformá-la. Na Colômbia temos mais de 60 mil desaparecidos. Saber disso me fez questionar essa situação. Em nenhum momento, a televisão me disse que havia tanta gente desaparecida no país. Quem some com estas pessoas são, na maior parte, o exército, e a TV me diz que os culpados de tudo são os guerrilheiros, quando na verdade esta é uma prática do exército. Então, o ator deve despertar, desvelar, se dar conta da realidade. Se isso é construído no ator, certamente também irá repercutir no espectador.[60]

Essa repercussão acontece, porque, além da obra em si, após todas as apresentações dos grupos teatrais que pertencem ao Nuestra Gente há um debate, uma conversa entre grupo e público, o que gera o desenvolvimento "de novas formas de interação e solidariedade entre emissores e receptores, novas experiências de comunicação e de participação popular na arte e na cultura" (CANCLINI, 1984: 87).

Nesse encontro entre emissores e receptores se completa o ciclo de formação proposto pelas obras. O diálogo entre a comunidade que vai assistir às peças possibilita um aprofundamento dos assuntos tratados nas obras. O grupo, de posse das informações resultantes do processo de pesquisa, tem a oportunidade de seguir com o objetivo de gerar reflexão, e mostrar, como acredita a atriz Sandra Oquendo, que outra realidade é possível: "o que nós queremos instaurar no pensamento das pessoas é a paz e a convivência e a arte permite isso: intensificar a sensibilidade nas pessoas"[61].

3.4 - O protagonismo em outros campos

A estrutura de organização da Corporação Cultural Nuestra Gente propõe que outras atividades sejam feitas para além do teatro, ainda que ele seja o motor principal que move o centro cultural. Como apresentado no Capítulo 2, o grupo Espantapájaros surgiu a partir do projeto Sistema de Capacitação e Assessoria a Grupos Juvenis de Teatro, que, por sua vez, se insere no principal projeto da Corporação, o Construindo

[60] Entrevista pessoal. Outubro de 2008.
[61] Entrevista Pessoal. Outubro de 2008.

Artistas para a Vida, que atende os jovens dos bairros da Comuna 1 e 2, como Santa Cruz, Guadalupe e Salle. O Construindo... possui três frentes de trabalho: formação artística, desenvolvimento humano e componente organizacional. Dentro dos objetivos da Corporação de promover um amplo desenvolvimento humano para os jovens e crianças da comunidade, o projeto estimulou também o envolvimento dos jovens atores e atrizes do Espantapájaros em outras atividades político-culturais. Assim, todos os integrantes do grupo desenvolvem algum tipo de trabalho na comunidade que possa ir além do que é feito no interior do grupo, ou seja, trabalho que transcenda o teatro e alcance outros níveis políticos e sociais para colaborar no desenvolvimento da comunidade, seguindo a proposta do Nuestra Gente de intervir no meio social em que vivem, como destaca o diretor da Corporação Jorge Blandón:

> *En el desarrollo social hemos tenido muchas acciones que nos aproximan a vivenciar de cerca las diversas problemáticas de nuestra comunidad, vivir en zonas populares no permite que nuestro papel de creadores sea pasivo, al contrario estar insertados en estas realidades exige un papel activo y constante, buscando junto a la comunidad salidas a los conflictos presentados, alternativas de desarrollo social, cultural, economico y político.*[62]

Uma dessas formas de intervenção social na comunidade é o trabalho coordenado pela jovem atriz do Espantapájaros, Sandra Oquendo. O projeto chamado *PP Joven (Presupuesto Participativo Joven),* que pode ser traduzido como Orçamento Participativo Jovem, incentiva a juventude dos bairros da Comuna 2 a participar dos processos políticos de sua comunidade por meio da intervenção no orçamento municipal. O trabalho é feito junto a três grupos: líderes estudantis, jovens artistas e gestores sociais. Neles são realizadas ações de formação sobre o plano de desenvolvimento local da Comuna 2, como funciona a elaboração de políticas públicas para a juventude e como eles podem dar sugestões de idéias e projetos a serem

[62] *Red Colombiana de Teatro en Comunidad – Una Red que teje esperanza.2006:137.*

desenvolvidos pela prefeitura da cidade, ou seja, um trabalho de ação política e comunitária que começou a ser exercido a partir do envolvimento com o teatro. "Por meio do trabalho teatral começamos a exercitar nossos direitos sociais e artísticos. O projeto tem isso: artistas que se convertem em cidadãos"[63].

Além desse trabalho político de integração dos jovens aos processos de construção de políticas públicas, o trabalho teatral desenvolvido pelo Espantapájaros deu origem à criação de um outro grupo formado apenas por crianças, o Espantapajaritos. O grupo infantil surgiu a partir do terceiro eixo de ação do projeto Construindo Artistas para a Vida, o componente organizacional, em que a ideia era transferir aos grupos locais a experiência organizativa acumulada pelo Nuestra Gente em seus 22 anos, completados em 2009. Seguindo esse objetivo, o Espantapájaros começou a desenvolver planos de ação para a comunidade. Com a ajuda de um sociólogo que chegou com a missão de ajudar na elaboração deste plano, o grupo chegou a conclusão de que havia muitas crianças que ficavam nas ruas todos os dias porque seus pais trabalhavam fora e que estas mesmas crianças eram a maior parte do público das obras do Espantapájaros. Como conta Sandra Oquendo:

> *Por causa desse interesse das crianças, chegamos à conclusão de que era necessário criarmos um semillero[64]. Fizemos isso em várias etapas, o que nos possibilitou criarmos melhor o plano de ação, com mais cuidado, de maneira a termos atividades recreativas que giravam em torno do teatro. Para as crianças eram jogos e brincadeiras, mas em cada uma delas desenvolvíamos atividades de expressão corporal, de canto e mímica. Isso fortaleceu o interesse delas em participar do processo e propiciou o fortalecimento do grupo. As crianças que estão têm o compromisso e o interesse de participar desta experiência. (...) No começo do Espantapajaritos aconteceu algo muito interessante: cada um de Espantapájaros colaborou de diversas maneiras: na direção, no aquecimento, na técnica vocal, dramaturgia e assim por diante. Cada um deu sua contribuição neste primeiro momento de construção do semillero[65].*

---

[63] Entrevista pessoal. Outubro de 2008

[64] A expressão *semillero* em espanhol pode ser traduzida como sendo um espaço de formação de atores. A tradução literal para o português pode ser sementeiro, ou seja, um lugar onde são plantadas sementes que irão germinar.

[65] Entrevista pessoal. Outubro de 2008.

No começo do grupo, a responsável em acompanhá-lo era Mónica Rojas. Mas outras tarefas artísticas desenvolvidas por ela dentro da Corporação, fizeram com que Ángela Munhoz, outra integrante do Espantapájaros, assumisse a coordenação geral, que se mantém até hoje.

O nome do grupo infantil também sofreu uma ligeira alteração: de Espantapajaritos para Espantaritos. Sandra Oquendo explica que o motivo dessa alteração ocorreu para que "ficasse claro que esse grupo não é a versão pequena dos grandes, mas sim um outro grupo que acompanha Espantapájaros e o qual também acompanhamos. Nós nos enxergamos nele e podemos ser também seu espelho"[66].

O trabalho desenvolvido em conjunto pelos dois grupos resultou na obra *La Media de los Flamengos*, apresentada durante o 13º Encontro Nacional Comunitário de

[66] Idem

Teatro Jovem, realizado em Medellín, em novembro de 2008. A obra é uma adaptação do conto infantil de mesmo nome do escritor uruguaio Horácio Quiroga e é uma fábula que conta a saga de dois flamingos, que para participar de uma festa junto a outros animais como jacarés, sapos e víboras, saem em busca de meias coloridas que possam enfeitar suas patas brancas. Depois de muito buscar, encontram meias coloridas que ficam para sempre em suas patas, tornando-os mais bonitos e atraentes para os outros animais. A apresentação da obra envolve cerca de 20 crianças no palco, usando música, pernas de pau (usadas pelos que representam os flamingos) e muita cor. Em março de 2006, o Espantaritos completou seis anos e conta hoje com 16 crianças de 6 a 13 anos; e 15 jovens de 14 a 25 anos. Ángela Muñoz, atriz do Espantapajaros que coordena o trabalho com as crianças e jovens, explica:

> *El teatro para los niños de mi barrio es algo muy lejos: ir a una obra de teatro es casi imposible. ¡Pero si el teatro va hacia ellos! Esa fue mi decisión y durante todo este tiempo, formandome en la escuela de teatro y multiplicando todos mis saberes y ver como hoy en dia varios de los jóvenes que empezaron niños le dan talleres a los niños nuevos. Eso es una alegria inmesa y siento que este trabajo que comenzé puede durar mucho tiempo. Hace poco tuve una reunión con un padre que todos sus 4 niños estan en el grupo, y él decia que le daba una alegria muy grande ver a sus hijos cuando llegan a la casa y lo que piensan es en ensayar o simplemente aprenderse el texto. En las presentaciones de las obras, las personas comprenden que los niños son nuestro futuro, y depende de nosotros el ejemplo que le damos. Hay niños que sufren de violencia familiar y su unico escape es el teatro. Un día un niño llegó llorando en el ensayo y me dijo con los ojitos llorosos, que lo perdonara, pero no tenia ganas de ensayar. Despues de un rato, de ver los demás niños jugando, decide entrar en la actividad. Asi que el tetro es el escape para la realidad de lo que vive en su hogar.*[67]

[67] Entrevista Pessoal. Fevereiro de 2009

3.5 – Espantapájaros e Filhos da Mãe .... Terra: tão longe, tão perto

Dois fazeres teatrais diferentes: de um lado, o rigor do teatro político, de outro, a vivacidade do teatro comunitário. Em comum, a potencialidade transformadora da arte nos jovens que o produzem. Assim é o trabalho do colombiano Espantapájaros e do brasileiro Filhos da Mãe... Terra. Pertencentes a dois grupos sociais com distintas inserções na sociedade: jovens militantes sem terra de um assentamento do MST e a juventude de um bairro da periferia da cidade de Medellín, ligados a um centro cultural. As duas experiências comprovam a multiplicidade de papéis que o teatro pode desempenhar na sociedade contemporânea. Como afirma Jorge Dubatti:

> *El teatro es un lenguaje ancestral, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo*

localizado. Porque el punto de partida del teatro es el encuentro de presencias, el convívio o reunión social[68].

Nos casos investigados, mais importante do que o resultado estético final das obras é o processo formativo - possibilitado pelo encontro de pessoas e o convívio social mencionados por Dubatti - que o trabalho teatral trouxe para seus jovens produtores. O grupo sem terra tem como marca registrada um teatro didático, direto, que pretende comunicar os valores e ideais de um movimento social como é o MST à sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, o teatro para o Movimento funciona como uma eficaz metodologia de formação de seus militantes. Como conta a jovem atriz do Filhos..., Beatriz da Silva que, com 16 anos, em 2009, tinha 11 quando o grupo começou:

> *Esse processo todo foi uma escola para mim. Hoje me sinto muito mais politizada do que se eu não tivesse fazendo teatro. Aprendi muita coisa sobre o massacre de Eldorado do Carajás*[69]*, por exemplo. Tudo que está em Posseiros e Fazendeiros aconteceu realmente e isso para mim foi um grande aprendizado. Na escola estadual, a metodologia de ensino nos leva a pensar de uma maneira e esse diálogo, esse estudo que o teatro me trouxe faz com que eu saiba do que estou falando, e isso me fundamenta para as discussões que acontecem na escola onde estudo. E fora dela também: no curso de agroecologia que estou fazendo pelo Movimento, tem muita coisa que estudei pra fazer a peça que eu aplico lá e uso como argumento, o que me ajuda muito.*[70]

Enquanto isso, na Colômbia, o Espantapájaros aposta em proposta subjetiva, que restaure valores como alegria e solidariedade em uma comunidade que sofreu por anos com a violência e a crueldade imposta pelas bandas juvenis e os narcotraficantes. Para cumprir este objetivo, trabalha de uma maneira em que os temas políticos surjam de

---

[68] Revista Conjunto , La Habana, n. 136 - http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm

[69] Em 17 de abril de 1996, uma desastrosa operação da polícia militar do Pará, em Eldorado dos Carajás, sul do estado, matou 19 militantes do MST que realizavam uma manifestação reivindicando cestas básicas na rodovia PA-150. Outros militantes sem terra foram feridos e sofrem até hoje as consequências desses ferimentos sem receber nenhum tipo de indenização do Estado. O massacre teve repercussão em todo o mundo e fez do 17 de abril o Dia Internacional de Luta pela Terra. *Cf.* http://www.mst.org.br/mst/pagina.php?cd=3303

[70] Entrevista pessoal. Janeiro de 2009.

uma forma indireta, evitando bandeiras ideológicas, como ressalta a colombiana Sandra Oquendo:

> *Nós aqui não somos panfletários com relação à arte. Como este jovem começa a construir sua cidadania com todas as dimensões, nossas intervenções políticas são mais implícitas, estão ligadas ao cotidiano. Há diferenças de pensamento político e o lugar mais concreto para colocá-las é na construção da obra.*[71]

No entanto, no caso colombiano, o teatro também funciona como uma ferramenta pedagógica que conscientiza seus jovens. O teatro é, para os dois grupos, uma maneira de fazer com que sua juventude siga em seus territórios vivendo, trabalhando e produzindo conhecimento em suas comunidades, seja ela um bairro da periferia de uma grande cidade como Medellín ou um assentamento do interior de São Paulo.

Mesmo o Espantapájaros definindo seu cunho político como mais implícito, há a clareza de que foi o teatro que trouxe a intervenção mais direta na vida e no desenvolvimento das comunidades que integram o entorno da Corporação Cultural Nuestra Gente e também nos jovens artistas que produzem esse fazer artístico. Esse caráter implícito está mais no processo de elaboração das obras do que em seu resultado final.

Os dois grupos defendem a necessidade de transcender o trabalho teatral, ou seja, que seus integrantes possam ir além da pesquisa teatral com vistas de montar uma obra e apresentá-la. Seja em Medellín ou em Sarapuí, os integrantes dos grupos estão envolvidos em diversas outras atividades. Apesar dessa similaridade, distingue-se nos dois processos a forma como estas outras tarefas repercutem no trabalho teatral desenvolvido pelos grupos. O Espantapájaros está ligado institucionalmente a um espaço como a Corporação Cultural Nuestra Gente, que desde a sua criação, em 1987,

[71] Entrevista pessoal. Outubro de 2009.

tem um projeto artístico-pedagógico que pretende fortalecer o entendimento do poder da linguagem teatral para construir subjetividades e restaurar o desgastado tecido social comunitário. Pois como acredita Jorge Blandón:

> *La práctica artística y en particular la teatral es la que se hace con la gente que habita los barrios, en donde la comunidad tiene un interés por hacer que sus muchachos estén ocupados, que tengan una opción distinta a la esquina; allí se quiere que el arte sirva como elemento transformador de la realidad* [72].

Por isso, mesmo as atividades que não têm como resultado final um labor teatral, como a criação do PPP Joven, somente puderam surgir por conta do trabalho com o teatro.

A estrutura organizativa da Corporação Cultural Nuestra Gente permite que os jovens do grupo Espantapájaros possam seguir se dedicando ao teatro, se essa for a sua vontade, como aconteceu com Ángela Munhoz e Mónica Rojas, que estão prestes a se formar atrizes profissionais pela Universidade de Antioquia. Mesmo com o aperfeiçoamento profissional, elas seguem com o claro entendimento de que o conhecimento adquirido por elas em um espaço fora da comunidade deverá ser compartilhado e devolvido ao território da Comuna 2. As duas jovens citadas acima são o melhor exemplo dessa metodologia do Nuestra Gente, conforme conta Mónica:

> *Para mim, dividir o conhecimento é uma paixão. Quando saí do colégio dizia que queria ser professora, porque para mim as pessoas crescem à medida que têm a capacidade de confrontar seus saberes e conhecimentos. A permissão de saber que não sabe, de se permitir desaprender, que o outro tenha repercussão em si, essa confrontação de meus saberes me permite conhecer mais. E as crianças me dão a alegria que eu preciso para viver*[73].

O projeto cultural-artístico do Nuestra Gente se sobrepõe a qualquer objetivo político. Mesmo com seus integrantes desempenhando diversas atividades

---

[72] Red Colombiana de Teatro en Comunidad – Una Red que teje país desde la amistad. 2006: 129.
[73] Entrevista pessoal. Novembro de 2008.

simultaneamente, conseguem se dedicar ao teatro porque esta é a prioridade, ao contrário do MST.

O Movimento, em termos gerais, apesar de destacar que a arte, e nesse caso mais específico, o teatro, tem um papel importante dentro da sua estrutura de organização, na prática não valoriza o labor teatral de forma a estimulá-lo e fortalece-lo. Isso acontece porque há outros interesses que sempre são (e continuarão sendo) colocados como prioridade, como por exemplo as ocupações de terra e a infraestrutura para as famílias acampadas. Isso se justifica porque o MST é um movimento social-político e não cultural. Seu objetivo principal não é a construção de um projeto artístico como é o Nuestra Gente. Não pretendemos aqui mensurar o que é mais ou menos importante, o que é melhor ou pior, mas sim apontar as diferenças que fazem parte de projetos que em sua raiz têm o mesmo objetivo: utilizar o teatro como ferramenta formativa.

Se com o Filhos da Mãe... Terra foi a partir do trabalho político e da necessidade de formar politicamente que surgiu o trabalho teatral, no Espantapájaros foi o teatro em si o ponto de partida para a transformação pessoal desses jovens e o fortalecimento de sua relação com a comunidade em que vivem:

> *Cada proceso que se vive es una experiencia nueva en los distintos saberes de la creación, donde el gran motivo se revela en un proceso artístico y en donde el teatro se hace presente como el gran motor, el eje principal; además los participantes desde su motivación, su pasión, su sudor vital, hacen del sueño una realidad viviente en un montaje, donde la creatividad, imaginación y aptitudes se abren para darle paso, logrando así los objetivos que se han propuesto a lo largo del proyecto*[74].

Espantapájaros e Filhos da Mãe… Terra: duas faces de uma mesma moeda. A moeda é um teatro popular, produzido por jovens de segmentos sociais distintos, mas que têm em comum a marginalização diante da sociedade em geral e os contextos sociais em que nasceram. Foram essas realidades sociopolíticas que determinaram a

[74] Folder de divulgação do grupo Espantapájaros

criação de um movimento social que defende a reforma agrária, como o MST, e de um grupo cultural que pretende reestabelecer os laços de uma comunidade marcada pela violencia, como é o Nuestra Gente. Os dois grupos também se aproximam ao serem herdeiros de uma produção política cultural que vem desde os anos de 1960. No Brasil com a tentativa de grupos artísticos transferirem as técnicas teatrais a movimentos sociais (ação interrompida pela ditadura militar); e na Colombia, por ser a vanguarda do movimento que mudou para sempre os rumos do teatro na América Latina, o Nuevo Teatro Colombiano, que, por sua vez, disseminou por toda a região, inclusive o Brasil, seus valores e metodologias, como a criação coletiva, usada na concepção das obras teatrais dos dois grupos investigados nesta pesquisa.

Apesar de fazerem parte de uma mesma moeda, o trabalho desenvolvido pelo Espantapájaros e Filhos da Mãe… Terra possui também dois lados diferentes: uma cara e uma coroa. De um lado, o teatro comunitário do grupo colombiano, que aposta em uma linguagem subjetiva e que pertence a uma corporação que possui um projeto artístico, articulado com a comunidade em que vive. Nisso as atividades desenvolvidas pelos jovens, fora do âmbito do grupo, têm como objetivo claro intensificar esse desenvolvimento humano das pessoas que vivem nos bairros alcançados pelo Nuestra Gente. Do outro lado dessa simbólica moeda, está o Filhos da Mãe… Terra com seu teatro político, didático, direto, com forte influência brechtiana, mantido pela perseverança e vontade de seus artistas, que enfrentam as dificuldades internas para manter o trabalho do grupo. Pois ainda falta na estrutura interna geral do MST um maior apoio, um incentivo mais contundente para o fortalecimento do trabalho teatral que é, como mostrado nesta pesquisa, uma inquestionável e agradável maneira de conhecimento, uma ferramenta de formação mais direta que uma palestra de duas horas, por exemplo.

Mas as duas experiências se aproximam, estão juntas quando apostam no teatro como forma de estabelecer uma consciência social nos jovens envolvidos no processo; ou quando, ao final de suas apresentações, incentivam o debate entre artistas e público. A aproximação está também na ação de multiplicar o conhecimento adquirido em outros assentamentos, acampamentos ou com as crianças que formam o *semillero* teatral.

Considerações Finais

Diversos autores já escreveram sobre o potencial da arte como meio de conhecimento e de transformação social. Esta pesquisa reitera o entendimento de que os processos artísticos se mostram extremamente eficazes na construção de outras realidades, de conscientização social e de protagonismo dos envolvidos no trabalho.

As experiências do Espantapájaros, na Colômbia, e do Filhos da Mãe... Terra, no Brasil, comprovam as múltiplas facetas que o teatro pode adquirir. Elas mostram que não existe apenas um teatro, mas vários, e que é no convívio, no encontro e na ação coletiva trazida por ele, que está a essência de sua capacidade de transformação, de aprendizado e de paixão pelo fazer teatral.

O Filhos... começou de uma maneira despretensiosa, na medida em que nasceu para rearticular os jovens do assentamento, e que, com o tempo, foi ganhando força, organização e inserção no MST. Ao passo que o Espantapájaros foi criado dentro de um projeto artístico comunitário do Nuestra Gente, com a idéia, desde o início, de formar atores e atrizes dentro da comunidade para potencializar seu desenvolvimento humano. Apesar de nascerem com propostas distintas, os dois grupos se unem no fato de que o contexto social, político e econômico, no Brasil e na Colômbia, foi fundamental para a sua formação. Os grupos se unem também quando realizam, depois de suas obras, debates para que o público conheça mais sobre a peça apresentada, as questões que ela problematiza e a realidade dos jovens e das comunidades das quais ela fala.

Representantes de um teatro comunitário, de um teatro político, as duas experiências possuem características muito próprias, assim que as referências bibliográficas existentes sobre o tema se constituíram, nesta pesquisa, um ponto de partida, um início de caminho a ser seguido, pois tanto o Filhos da Mãe...Terra, como o Espantapajaros, cada qual a sua maneira, podem representar os valores imbuídos nas definições teóricas que definem o teatro em comunidade. O mesmo acontece com relação ao teatro político: ele está mais próximo do Filhos..., por conta de seu caráter ideológico e didático, do que do Espantapájaros. Porém, o teatro popular de essência política também pode tratar de outros temas mais subjetivos, como é o caso das duas obras do grupo de jovens colombianos. A especificidade das duas experiências ainda não encontra lugar nas definições acadêmicas, por isso o esforço e a intenção desta investigação em colaborar com o aumento dos estudos sobre o tema.

Na pesquisa, mostrei que os integrantes dos grupos do Brasil e da Colômbia desempenham diversas atividades simultâneas ao fazer teatral, cada qual inserida nos objetivos das organizações às quais pertencem (MST e Nuestra Gente). No entanto, o impacto que estas atividades têm no cotidiano do trabalho teatral dos grupos é diferente. Se com o Espantapájaros as atividades potencializam o desenvolvimento teatral na comunidade, com o Filhos da Mãe...Terra estas tarefas dificultam o fazer teatral, juntamente com os problemas financeiros. No entanto, é inegável o potencial pedagógico que o teatro pode trazer para o Movimento, tanto para os jovens que o produzem como para aqueles que o assistem, sejam militantes ou não do MST. Assim, que é extremamente importante que haja um incentivo maior por parte do MST à sobrevivência de seus grupos de teatro e, em mais específico, o Filhos da Mãe...Terra.

Como brasileira inserida em ações de movimentos culturais e políticos, os problemas e contextos vividos em meu país já me são conhecidos. No entanto, apesar de

minha proximidade com o MST, a pesquisa me trouxe um novo olhar sobre ele; me trouxe também o conhecer a fundo a realidade de um país tão complexo e encantador como a Colômbia. Ter a oportunidade de dar minha modesta colaboração para tirar o véu de ignorância que encobre a América Latina foi, ao mesmo tempo, desafiador e apaixonante. Essa possibilidade me foi dada pelo Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM-USP), cuja iniciativa valoriza a importância de conhecermos mais nosso continente, saber o que nos une, o que nos diferencia, as experiências que estão acontecendo e que podem se ajudar mutuamente, promovendo um diálogo que tem como principal objetivo promover a integração latino-americana em seus mais variados aspectos. E também pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que me concedeu uma bolsa de estudo e acreditou na importância de investigar processos artísticos alinhados a questões sociais e políticas.

No processo de elaboração desta investigação, não construí apenas uma pesquisa acadêmica. Construí também a mim mesma. A proximidade com os grupos, a imersão em sua realidade e a construção de um vínculo afetuoso fizeram também com que eu me transformasse e me aproximasse de uma maneira definitiva de Nuestra América. Tenho a certeza de que o processo artístico é uma potencial ferramenta de transformação social e de que arte e política (no sentido estrito da palavra) devem conviver e interagir para juntas alterarem a realidade de um continente tão explorado e tão rico em todas as dimensões que a palavra riqueza pode indicar.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Izaías. Teatro *de Arena – uma estética de resistência.* São Paulo: Boitempo Editorial. 2004.

ARTURO, Julian. *Pobladores Urbanos – en busca de identidad.* Bogotá: TM Editores, 2001.

BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARON, Dan. *Alfabetização Cultural: a luta íntima por uma nova humanidade.* São Paulo: Alfarrábio, 2004.

BIDEGAIN, Marcela. *Teatro comunitário: resistência y transformación social*. Buenos Aires: Biblioteca de Historia del Teatro Continental, 2007

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

_____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.Vol. 5

BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Juegos para actores y no actores.* Barcelona: Artes Escénicas, 2001

BUENAVENTURA, Enrique. *Teatro y Cultura in Materiales para uma historia del Teatro em Colombia.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1996.

CARBONARI, Marília. *Teatro Épico na América Latina*: *Estudo comparativo da dramaturgia das peças Preguntas Inutiles, de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia) e O Nome do Sujeito de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil).* Dissertação de mestrado. São Paulo: Prolam – USP, 2006.

CASTRO - POZO, Tristán. *O sistema de atuação Curinga do Teatro do Oprimido e sua participação no Movimento Anti-globalização.* Tese de doutorado. São Paulo: Prolam – USP, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o Direito à Cultura. São Paulo*: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da Arte – teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *As culturas populares do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas Híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Cidade del México: Grijalbo, 1990.

CARVALHO, Sérgio (org.). *Atuação Crítica – entrevistas da Vintém e outras conversas.* São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão.* São Paulo: Expressão Popular, 2009.

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

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo.* São Paulo: Editora Globo, 1997

FARIA, Hamilton (org.). *Desenvolver-se com Arte*. São Paulo: Polis, 1999.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona: Editora Península, 1972

_____. *Intelectuais e a organização da cultura.* Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

JARAMILLO, María Mercedes. *Nuevo Teatro Colombiano: Arte y Política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.

JINKINGS, Ivana e SADER, Emir (coords.*). Enciclopédia Contemporânea da América Latina e Caribe.* São Paulo: Boitempo, 2006.

KAGAN, Moisés. *A arte no sistema da atividade humana* in *Arte e Cultura da América Latina. Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte* (CESA), Volume XI – 2/2004

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro Popular: uma experiência.* Rio de Janeiro: F. Alves, 1975.

LUKÁCS, George. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MIGLIOLI NETO, João. *Economia Global e a Americanização da Cultura Latino-Americana* in: *Arte e Cultura da América Latina. Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte* (CESA), Volume XIV – 2/2005.

MORIN, Edgar. *A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

MORISSAWA, Mitsue. *A história da luta pela terra e o MST*. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

NARANJO, Guillermo H. Piedrahíta. *La produccion teatral en el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano*. Cali: Taller Gráfico, 1996.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. *Tentando definir o teatro na comunidade in Pedagogia do Teatro & Teatro e Educação.*

OSPINA, William. *La Decadencia de los Dragones*. Bogotá: Editorial Nomos, 2002

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIANCA, Marina. *El teatro de Nuestra América: un proyecto continental 1959-1989*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatura, 1990.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Madrid: Editorial Ayuso, 1976.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006

ROUQUIÈ, Alain. *O extremo ocidente - introdução à América Latina*. São Paulo: Editora Edusp, 1992.

SALAZAR, Alonso. *No nacimos pa'semilla – La cultura de lãs bandas juveniles em Medellín.* Bogotá: Planeta, 2002.

_____. *La Parábola de Pablo – Auge e caída de un gran capo del narcotráfico*.Bogotá. Planeta, 2001

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico.* São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Fátima Antunes da. *A imagem poética do Nuevo Teatro Latino-Americano: o caso do TEC e La Candelária.* Tese de doutorado. São Paulo: PROLAM – USP, 2007.

STEDILE, João Pedro, e MANÇANO, Bernardo. *Brava Gente.* São Paulo: Perseu Abramo, 1999.

TOBON, William Ramirez. *Estado, Violencia y Democracia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colômbia. Tercer Mundo Editores, 1990.

VILLA, Sandra Patrícia Valoyes. *El teatro como parte en la solución de conflictos en el barrio Santa Cruz: Experiencia de la Corporación Cultural Nuestra Gente*. Trabajo de maestria. Medellín: Departamento de Periodismo de la Universidad de Antioquia.

VELASCO, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano y la colonización cultural*. Santafe de Bogotá: Edit. Memoria, 1987.

Artigos de revistas

MAGIOLO, Luciana. *As marcas de um novo teatro* in Revista Camarim. São Paulo. 2006

DUBATTI, Jorge. *Cultura Teatral y Convívio* in Revista Conjunto n. 146. La Havana.

Publicações MST e Nuestra Gente

Caderno das Artes – 1. Teatro: s/d

Diez Años Construyendo Artistas para La Vida: s/d

Ensaios sobre Arte e Cultura na Formação – Caderno das Artes: Rede Cultural da Terra: s/d

Materiales Pedagógicos – Proyecto Construyendo Artistas para la Vida – Ministério de la Cultura. Mayo. 2001.

Memórias: Encuentro Nacional de Teatro Joven. s/d

Plan de Desarrollo Local Santa Cruz – Comuna 2 – Un Mapa Abierto a lãs Propuestas de Vida de la Gente: 2007 -2019

Red Colombiana de Teatro em Comunidad – Uma Red que Teje Pais desde la Amistad. 2006

Teatro e Transformação Social: Vol. 1 – Teatro Fórum e Agitprop. 2007

ANEXOS

Entrevistas

Erisvaldo da Silva – Filhos da Mãe... Terra – 21 anos

Como surgiu sua vontade de fazer teatro no assentamento Carlos Lamarca?

Eu participava de um grupo de jovens que se reunia todos os finais de semana, o JUPI (Jovens Unidos pela Igualdade). Lá discutíamos temas divididos em grupos, onde cada um montava uma pequena cena. De lá pra cá comecei a participar e a gostar de fazer esse tipo de trabalho: pegar um texto, montar uma peça, apresentar uma cena onde é possível passar para as pessoas de uma maneira mais fácil, os assuntos que queremos falar. Eu não imaginava que a gente ia ter um grupo de teatro aqui no assentamento, isso não passava pela minha cabeça. Começamos com isso porque a juventude estava muito dispersa e queríamos reunir esses jovens. No começo, confesso que não gostei muito da idéia, ficava com vergonha e não me imaginava fazendo teatro. No início achei a maior viagem, pensava que não ia fazer porque não era a minha cara, não vai virar. Daí, pensamos em achar outra coisa pra fazer, como a dança, mas logo mudamos de ideia. Então resolvemos partir mesmo para o teatro. O Douglas Estevam veio pra cá, começamos com as oficinas, se passaram seis meses, um ano, e eu fui gostando e pensando: vamos ver até onde esse grupo vai e estamos firmes até hoje.

Então, nesse caminho, você foi descobrindo o teatro?

Quando começamos com as oficinas, primeiro me interessei pelos exercícios: as brincadeiras, os jogos, os exercícios de corpo, de fala, o raciocínio, a concentração. Porque eu achava que o teatro era assim: chegar e estudar o texto. Claro que isso é essencial, mas eu pensava que era só isso, assim que eu pensava que o teatro era chato, que não era a minha praia. Mas percebi que há todo um processo, tem exercícios que fazem você diminuir a vergonha, se liberar mais para atuação, tem que estudar, fazer exercícios de como agir com público. Me interessei primeiro por isso e depois pelo grupo em si, porque sempre gostei de participar das atividades dentro do assentamento e do movimento também. Resolvi entrar no teatro por acaso e comecei a pegar gosto por ele, a fazer improviso, todo mundo junto, fazendo correria. Tem a hora do estresse quando ficamos nervosos, mas quando vejo o trabalho pronto, é muito bom.

Hoje então se pode dizer que o teatro te conquistou?

Sim, com certeza. Nesses cinco anos, quase seis que estamos com o grupo, tive a oportunidade de sair do assentamento, de trabalhar em outros lugares, mas não quis ir para não deixar de fazer teatro com o grupo. Não era possível fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Claro que não quero sair do assentamento por várias razões, mas a principal delas é o teatro.

Como foi para você o processo de pesquisa das peças que o grupo montou? De alguma forma isso mudou sua visão de mundo?

Esse é um dos motivos pelos quais o teatro me conquistou. Quando começamos, ficamos com o Douglas vindo no assentamento mensalmente durante um ano. A cada mês tínhamos uma tarefa: a de apresentar pequenas cenas. Ficamos um ano nisso.

Quando vimos que estava dando certo, pensamos que já era a hora de montar uma peça. Nesse processo começamos a pesquisar jornal, revista, a estudar textos, um monte de coisas e foi aí que eu comecei a crescer mentalmente; comecei a ver as discussões do movimento de uma forma mais crítica; a analisar mais as atividades de que participava. Antes eu ia, via, escrevia e entendia, mas depois do teatro que eu percebi que a realidade é dura mesmo e passei a compreender mais profundamente, me interessando mais. Foi daí que o teatro me conquistou para sempre. Fazendo teatro eu vou estudar e aprender as coisas de uma forma mais interessante, mais divertida. Se fosse ter uma palestra com o tema que nossa peça apresenta ia durar muito tempo e ia ficar muito chato. O obra, em 40 minutos, fala do assunto de uma forma divertida e séria ao mesmo tempo, tornando mais simples de se entender o tema que a gente aborda. Isso me deixou com uma visão mais crítica e aqui começa a entrar o Erisvaldo militante, que começa a participar das atividades do MST e ter uma visão mais crítica. Eu consigo ter mais clareza e argumentos para entrar em um debate e discutir. Para mim, essa parte é o essencial de se fazer teatro.

Se o MST te desse uma estrutura você gostaria de se profissionalizar como ator? Ou esse trabalho para você é somente enquanto inserido na proposta do Movimento?

Para falar a verdade não sei se gostaria de ser um ator profissional porque o teatro para mim é mais uma ferramenta dentro do Movimento; ele é um instrumento para se discutir política. Eu uso o teatro inserido nesse processo como um militante. Se fosse para investir não queria não. Na verdade nunca pensei nisso, mas acho que não. Tudo está muito ligado ao MST.

Neste sentido, o que é o teatro para o MST em sua opinião?

Acho que é uma das principais ferramentas que se pode usar dentro do MST. Muita gente não gosta de chegar num curso ou encontro e ficar duas, três, quatro horas sentado vendo uma palestra para entender um determinado tema. O teatro torna o estudo muito mais fácil. Além do mais, apresentar uma peça, estar no placo, sentir que as pessoas estão gostando do que você está fazendo é muito legal: as pessoas te vendo, te aplaudindo. E você Cristiane, que está me entrevistando agora para um trabalho de pesquisa, tudo isso é bacana, gratificante. Eu vejo o teatro assim no Movimento. Na minha opinião, é uma coisa que nunca deveria ser descartada dentro da organização do MST. É algo novo, que está começando agora no interior do Movimento, que está sendo construído, mas que nunca deverá ser descartado, por isso acho que o Movimento deveria investir mais no teatro.

Você acha que ainda é pouca a atenção que o MST dá para o teatro?

Acho que a atenção ainda é fraca. O teatro está inserido no Setor de Cultura e isso dentro dos assentamentos ainda é muito fraco. Tenho a impressão de que as pessoas ainda não se interessam. Quer dizer, gente interessada em fazer teatro existe, mas os projetos feitos do Movimento são poucos na área de cultura. Pelo menos eu não os vejo. A gente aqui com o Filhos da Mãe... Terra temos cinco anos e nunca foi feito um projeto que pudesse nos apoiar e sempre é um trampo para a gente conseguir dinheiro. Estamos fazendo oficinas em outras regionais do Movimento, mas são elas que fazem o projeto e bancam nossa ida para ir até lá. Mas essa questão da cultura é fraca. Por exemplo, é difícil você chegar na Secretaria Nacional e tentar agendar um carro ou uma van pra ir dar a oficina em Ribeirão Preto, por exemplo. É difícil eles liberarem o carro, por mais que ele fique parado o final de semana. Eu já tentei e nunca consegui. Quem

libera o carro é a secretaria estadual, que já nos deu transporte para apresentação e oficinas. Mas a Secretaria Nacional não coloca isso como prioridade pra isso.

Por que você acha que isso acontece?

Eu não entendo a razão disso acontecer, porque quando vamos nos apresentar em alguma atividade do Movimento, recebemos elogios, parabéns, nos falam que o teatro deve ser priorizado no MST por ser uma maneira de envolver e articular a juventude. Se fala muito, mas na hora da prática é totalmente diferente e eu não entendo isso. Falta um incentivo maior para o teatro. Nós do grupos temos um fundo que está destinado a bancar o transporte para a Kadine Teixeira vir continuar o trabalho de formação teatral. Mas esse dinheiro está acabando. Não sabemos até quando ela vai conseguir fazer essa atividade conosco porque não temos um projeto que garanta, em termos financeiros, a vinda dela para o assentamento. Eu não vejo dentro do Movimento essa discussão de como viabilizar a sustentabilidade financeira dos grupos de teatro. Na verdade, o que temos de apoio vem da secretaria estadual, que nos disponibiliza o carro, se ele estiver desocupado, para que possamos ir até as oficinas. Já a nacional nunca fez isso e nem sei se um dia fará. A gente quando vai dar oficina em Ribeirão Preto, temos em torno de 30 pessoas participando da atividade. O dinheiro que se gasta para duas pessoas irem de ônibus é o mesmo que se gastaria em um carro onde podem ir cinco, ou seja, cinco pessoas é bem melhor de trabalhar na oficina com um grupo grande como o de Ribeirão. Se tivesse um projeto que disponibilizasse um carro para gente dar oficinas, seria ótimo. Mesmo porque vamos começar o trabalho das oficinas também em cidades como Promissão e Campinas e em outras regionais que precisarem desse trabalho a gente vai contribuir.

Fala um pouco desse projeto das oficinas nas regionais.

Começamos a dar essas oficinas porque o pessoal da regional de Ribeirão Preto, Campinas e Promissão nos assistiram, gostaram e nos convidaram a multiplicar nosso conhecimento nas oficinas. Por hora, estamos dando oficina apenas em Ribeirão. Os coordenadores de lá, tiveram essa idéia por acreditarem que o teatro é uma cultura que deve crescer dentro do Movimento. Lá eles dão valor ao trabalho teatral. A gente vai lá uma vez por mês dentro num processo em que multiplicamos o conhecimento que acumulamos nesses cinco anos: exercícios corporais, de voz, de improviso de texto, encenação. A gente quer expandir dentro do movimento o trabalho teatral, mas por enquanto, essa é uma iniciativa das regionais. O teatro é até uma forma de segurar a juventude no assentamento: se eles estão lá, envolvidos em uma atividade de que gostam, não vão sentir vontade de ir para cidade e não tem porque sair do assentamento. Eu vejo assim. Como no meu assentamento: se não fosse ter uma atividade com os jovens e não tivesse fazendo nada, não estaria mais aqui. O teatro me ajudou a ficar no assentamento e acredito que outros jovens também. Participo de várias atividades do MST, mas não troco o teatro por nada. Quero continuar trabalhando com o teatro inserido neste contexto do MST. Além do mais, é muito prazeroso participar dessas oficinas. É muito legal poder multiplicar e ver o pessoal interessado e fazendo uma coisa que eu já fiz.

E para o futuro, além das oficinas, quais são as perspectivas para o grupo?

Tem uma vontade muito grande do grupo em continuar. Mas por exemplo, a Edna Silva está saindo do grupo porque morar e trabalhar em Campinas. Ela teve uma participação fundamental no grupo foi uma das pessoas mais atuantes e agora a gente tem que pensar em como vamos fazer com essa saída: se iremos substituí-la ou montar outra peça. Mas

ainda não discutimos isso, porque estamos agora nesse processo de oficina. O grupo não parou, apenas diminuiu suas apresentações mas segue em atividade na perspectiva de multiplicar seu conhecimento seguindo a proposta da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré. O grupo não é profissional e nem pretende sê-lo. O que sentimos é a necessidade de passar para as pessoas a realidade que vivemos no MST. Não somos um grupo profissional, mas temos a capacidade de fazer um teatro de qualidade. Já nos tornamos uma referência para outros grupos. No Movimento quando se fala em teatro, já se pensa no Filhos da Mãe... Terra e nem imaginávamos que isso poderia acontecer.

Monica Rojas – atriz do grupo Espantapájaros e de Nuestra Gente

21 anos

Como você chegou a Nuestra Gente e começou passou a fazer teatro?

Tinha por volta de 15 anos quando cheguei ao Nuestra Gente. Participava de um grupo de televisão comunitária quando nos convidaram a fazer um curso de teatro. Nesta época, Nuestra Gente estava fazendo a convocatória, reunindo jovens para criar o Espantapajaros. Comecei a assistir as aulas e a convidar amigos de outro grupo comunitário do qual participava que se chamava AGAPE. Assim, com todos estes amigos que cresceram juntos, no mesmo bairro, montamos o grupo e apresentamos a primeira parte de La Zapatera Prodigiosa, de Garcia Lorca. No final deste mesmo ano, apresentamos a peça completa. Foi a primeira vez que atuei em um palco e o mais engraçado é que nunca gostei de teatro. Curiosamente, na seqüência, comecei a estudar

teatro na Universidade de Antioquia[75]. Optar pelo teatro é uma decisão muito difícil para os jovens desta cidade. Eu sou uma exceção porque tive o apoio de minha família e das pessoas que me cercam, que em nenhum momento me censuraram. No entanto, temos companheiros e companheiras que queriam estudar teatro, mas que tiveram que estar em outra profissão, muito pela negação da família e pela pressão econômica por parte dos pais, que dizem que não iram sustentá-los para que eles fizessem teatro. Dos que integram o Espantapajaros, três (incluindo eu) estão na universidade. Mas todos queriam estudar, porque tínhamos no grupo e no teatro, um projeto de vida e pensávamos o grupo daqui a 20 anos, totalmente estruturado, com um espaço na comunidade, sonhos de jovens. Dos três que foram se aperfeiçoar, Peche (Jhon Muñoz, um dos atores do grupo) saiu no terceiro semestre, porque se casou e precisava trabalhar. Ficamos eu e Ângela Muñoz e já estamos prestes a terminar a faculdade. Foi a partir do trabalho com o Espantapájaros que decidimos fazer do teatro um projeto de vida.

O Espantapajaros, integra a Corporação Cultural Nuestra Gente que tem como lema formar Artistas para a Vida. Que vida é essa?

O Nuestra Gente forma artistas, seres humanos com alegria, com entrega, apaixonados pelo que fazem, conscientes, que se emocionam, que sabem o porquê do que fazem, que se comovem. Acredito que em uma sociedade como a nossa, criar um ser social novo é muito difícil, eu diria que quase impossível. O capitalismo não nos permite isso. Mas há uma coisa que este projeto nos dá: a capacidade de sonhar e de se dar conta que o dinheiro não move tudo e não nos dá tudo o que precisamos. Aqui em Medellín, há

[75] A Universidade de Antioquia, localizada em Medellín é uma das principais referências acadêmicas em toda a Colômbia.

pessoas que precisam despertar para a possibilidade de uma outra realidade, alternativa a essa que vivemos. Nosso jovens precisam saber que há outras possibilidades de vida.

Todos nós de Espantapájaros viemos de uma situação social muito complicada, como é comum a todos os jovens que vivem nas periferias colombianas. Todos somos de famílias desestruturadas. Nenhuma é formada por pai e mãe e todas são muito problemáticas. Todos éramos muito rebeldes porque já estávamos sempre nos sentindo marginalizados, excluídos, tidos como inúteis e loucos. Então, cansados de sermos tratados assim, respondíamos com rebeldia. No grupo nos encontramos e compartilhamos nossos sentimentos.

Conte um pouco sobre a trajetória do Espantapajaros desde a sua criação.

O grupo Espantapájaros surge por uma iniciativa de Nuestra Gente em 1996. Primeiramente era chamado de Teatro del Puente e depois se converte em Espantapájaros. Quando começamos a montagem de *La Zapatera Prodigiosa*, éramos em torno de 26 jovens. Havia cenas em perna de pau e o cenário era embaixo da ponte com as casas que ficavam ao lado. As paredes do teatro eram as casas. Assim que nessa montagem criamos um cenário real. Os personagens saiam dessas casas o que fez com que a obra ficasse uma coisa muito bonita, com a participação de toda a comunidade. Depois montamos *Sussurros*, que nasce de um processo de desenvolvimento humano que é promovido no Nuestra Gente. Os psicólogos da Corporação fazem um acompanhamento aos grupos de jovens por meio de oficinas, vivências, conversas e orientação profissional. Durante o trabalho intergeracional, ocorre aos psicólogos que os filhos (nós) fizessem uma representação das coisas que não gostavam em nossos pais. Críticas que sempre queríamos dizer, mas que não tínhamos coragem. Nós então

criamos essa representação e o diretor viu um grande potencial e escreveu um texto que foi sendo reelaborado a partir de diálogos com os jovens. Foi uma obra muito minimalista, mas onde nos divertíamos muito. Foi a peça que mais apresentamos. Na seqüência, montamos *Nadie Hablará de Nosotras*, que trata da problemática da mulher, seus pensamentos, crenças e sentimentos que na maior parte das vezes é escondido. Nessa época, o grupo era essencialmente feminino (o único homem ficou na iluminação). Para criar este espetáculo, procuramos fragmentos de textos de obras de outros dramaturgos, como Rodrigo Garcia e Enrique Buenaventura. Essa peça falava da mulher, mas também dizia respeito a nós ao retratar o que nos estava acontecendo, de estar na universidade, ocupando outros espaços, apesar do preconceito. Depois chega ao grupo o diretor Raul Avalos, que propõe a montagem de *La Isla*, que é originalmente um conto infantil sobre a xenofobia. Nós mudamos o texto para que ele tratasse mais do medo que sentimos do desconhecido. Para nós colombianos, o sentimento da xenofobia não é muito próximo, mas é próximo o sentimento de disputa entre as bandas juvenis do outro bairro, que podem querer te matar, te maltratar. A partir disso criamos uma obra em que seres primitivos por medo do outro ser diferente que chega à ilha, o elimina, o joga ao mar, o maltrata. Foi uma criação coletiva a partir do conto. Depois criamos *Dinosaurius* que é uma homenagem aos desaparecidos deste país e que também é uma criação coletiva. A proposta também chega com nosso diretor Raul. Começamos então um processo de pesquisa de quantas pessoas desaparecidas havia em Colômbia. Foi uma investigação muito rica porque nos demos conta de nossa própria realidade. Realizamos entrevistas com as famílias de desaparecidos com as Mães da Candelária (mulheres que, todas as semanas, ocupam as ruas do bairro de mesmo nome, em Bogotá, para exigir explicações sobre o paradeiro de seus filhos); pesquisamos sobre as Mães da Praça de Maio (grupos de mulheres que também exigem que o governo argentino dê o paradeiro

de seus filhos desaparecidos durante a ditadura militar no país). Mesmo vivendo em uma democracia, na Colômbia há muita gente que não se sabe onde está e o que aconteceu com elas. Nunca montamos uma obra sem um objetivo. Sempre temos muito claro que a peça precisa ter uma mensagem social, de promover a reflexão. Nossas obras precisam ter esse caráter.

Você destacou que todas as obras têm um sentido social e que a maior parte delas são resultado de criação coletiva. Como esse processo repercutiu em você, o que ele causou em você?

Há uma coisa que temos muito claro em Nuestra Gente e em Espantapájaros é que o ator e a atriz só podem incidir no espectador a medida que a obra lhe fale algo. Se você como artista pensa o teatro na linha da arte pela arte, o espectador pode admirar a beleza da obra, mas não vai pensar sobre ela. Se o obra gerou uma reflexão no espectador, que dirá no ator. Por isso o teatro é uma ferramenta pedagógica e metodológica que constrói politicamente reflexão e argumentação. Não é somente aprender as técnicas teatrais, mas sim enfrentar a realidade, criticá-la e transformá-la. Em Colômbia temos mais de 60 mil pessoas desaparecidas. Saber disso me fez questionar essa situação. Em nenhum momento, a televisão me disse que havia tanta gente desaparecida no país. Quem some com estas pessoas são na maior parte o exército e a TV me diz que os culpados de tudo são os guerrilheiros porque quando na verdade esta é uma prática do exército. Então, o ator deve despertar, se dar conta da realidade. Se isso for construído no ator, certamente também irá repercutir no espectador. Como atriz o processo de pesquisa foi e é inigualável. Um processo de crescimento, de aprendizado, de diversão, de alegrias, tristezas, de se dar conta do que acontece em nosso país. É como um despertar. E segue sendo assim. Cada vez que monto uma obra há algo que descubro.

Em Nuestra Gente a proposta é que todos desenvolvam atividades que possam ir além do teatro. Como é isso para você?

Eu começo com Espantapajaros, dele vou a universidade e de lá vou a Nuestra Gente. Fui a universidade com um único desejo: o de poder replicar e expandir meu conhecimento. Meu projeto de vida começou aqui e meu horizonte na universidade era estar aqui, com a comunidade. No ano passado dei aulas na Casa Amarela e colaborei em um projeto que se chama Formador de Formadores e também no Animadores Juvenis, que eram os jovens que apoiavam as atividades com as crianças. O Formador de Formadores é para aqueles que querem ensinar teatro. Com ele passei a dar aula e assistência de direção por dois anos com a professora Alba Irene (uma das fundadoras do Nuestra Gente). Para mim esse foi um processo intenso de aprendizagem. Uma coisa é atuar no palco, outra é ensinar alguém a como atuar. Além disso, hoje sou atriz não somente de Espantapajaros, mas também do elenco de Nuestra Gente. Para mim, dividir o conhecimento é uma paixão. Quando saí do colégio dizia que queria ser professora, porque para mim as pessoas crescem à medida que tem a capacidade de confrontar seus saberes e conhecimentos. A permissão de saber que não sabe, de se permitir desaprender, que o outro tenha repercussão em si, essa confrontação de meus saberes me permite conhecer mais. E as crianças me dão a alegria que eu preciso para viver

Sobre os dois grupos Filhos da Mãe... Terra e Espantapájaros. Cada qual com os seus grupos constrói sua identidade, mas tem uma mesma raiz: o teatro comprometido com uma comunidade, um projeto político. Neste sentido, vocês em Colômbia, Medellín, Santa Cruz que identidade é possível de ser construída aqui?

Quando começamos a trabalhar no Espantapájaros, já havia no grupo um sentido de pertencimento muito perdido, porque o espaço era um lixão onde todo mundo jogava lixo. Quando começamos a trabalhar lá, o espaço se converteu em um teatro porque todas as pessoas perceberam que estávamos indo lá ensaiar. As pessoas que vivem perto começaram a limpar e cuidar do espaço. Daí nasce um sentimento de pertencimento com o lugar. As pessoas que jogavam lixo começam a perceber que lá existe atividade e o lixo se acabou. Este tipo de processo gera apropriação do espaço por parte dos jovens. Nós realmente não estivemos muito perto daqui da Casa Amarela em termos físicos porque concentramos as atividades no bairro do Guadalupe, mas o núcleo gerou um processo de cuidado do espaço, igual penso que em cada um, gera um sentido de identidade com a comunidade à medida que trabalha com ela. Nós temos em Espantapájaros é o único que tem um processo tão forte com a comunidade, para nós isso sempre foi muito claro e isso que nos gerou uma identidade de se querer fazer algo pela comunidade, pela gente. Os jovens creio que no nível de família de amigos geram também esse sentido de despertar de pertencer. Esse é um objetivo muito bonito que se consegue através de todos estes processos intergeracionais, desenvolvidos pelo Nuestra Gente.

Maria Aparecida Silva – atriz do Filhos da Mãe... Terra. 25 anos

Como você se interessou pelo teatro estando inserida no MST?

Esse interesse foi coletivo, porque a iniciativa de trabalhar com o teatro nasceu como uma forma de rearticular a juventude do assentamento. Quando começamos, só tínhamos essa perspectiva. Depois que percebemos a força do teatro. Inicialmente

queríamos reorganizar os jovens na fase de pré-assentamento, quando ainda estávamos acampados. Nessa época, tínhamos um grupo de jovens, o JUPI (Jovens Unidos Lutando por Igualdade), onde eram trabalhados assuntos como violência, periferia, gênero. Um tema gerava sub-temas e neles a gente se dividia e montavámos pequenas cenas; depois nos reuníamos e as apresentávamos uns pros outros. Depois das apresentações, percebíamos que as pessoas participavam mais: tanto quem fazia, quanto quem assistia. Também tínhamos outras dinâmicas, como montar debates divididos em grupos a favor e contra, o que de certa forma, também era tipo de encenação. Foi quando tivemos a fase de pré-assentamento, com a divisão dos lotes individuais, o que fez com que o grupo se afastasse, porque esses lotes eram distantes uns dos outros. Percebemos que as pessoas não participavam mais por causa da distância. Começamos então a pensar em várias possibilidades, como a dança, mas no fim optamos pelo teatro, mas só com o objetivo de rearticular a juventude. Quando decidimos, nos demos conta que não sabíamos nada de teatro, sequer tínhamos visto uma peça teatral. Foi quando a Magda Gebrim, uma psicóloga que desenvolveu alguns trabalhos aqui no assentamento como a montagem da biblioteca, sugeriu que nos aproximássemos da Companhia do Latão e fez a ponte com o grupo para que alguém viesse até o assentamento para realizar as oficinas. A Rosa Silva, que na época era dirigente na regional, também conversou com o pessoal do MST Estadual sobre a possibilidade de alguém nos passar as técnicas de Teatro do Oprimido. Tínhamos duas possibilidades, mas as pessoas que estavam envolvidas com o Teatro do Oprimido não tinham disponibilidade para vir até o assentamento. Nesse período já havia acontecido a oficina com o Centro do Teatro do Oprimido (CTO) no Rio de Janeiro. Nosso trabalho foi paralelo à formação da Brigada, porque ele tinha outro objetivo. Mas voltando a formação do grupo, a Magda falou com o pessoal da Cia do Latão e o Douglas Estevam, que contribuía com o grupo, se

disponibilizou a vir para o assentamento. Com o Douglas disponível para fazer o trabalho, surgiu um outro problema: viabilizar, em termos de dinheiro, a vinda dele para o assentamento. Começamos uma busca de recursos, projetos e de novo a Magda nos ajudou. O Sindicato dos Psicólogos aceitou bancar, por um ano, a vinda dele pra cá, com 200 reais mensais. Depois de um ano, eles resolveram seguir com o patrocínio e ficaram quase dois anos bancando esse trabalho. Foi assim que começou: o Douglas vinha uma vez por mês, nesse intervalo ele deixava tarefas para montarmos as cenas e improvisações, que depois a gente iria mostrar no mês seguinte e também ao restante do grupo.

Como surgiu a compreensão de que o teatro poderia ir além do que apenas rearticular a juventude no assentamento?

Foi no decorrer do processo de trabalho. Percebemos que o teatro não ia dar conta de rearticular a juventude porque muita gente era muito tímida, muito fechada. Depois surgiram outras atividades no assentamento como as aulas de violão. A gente pensava que a juventude não queria nada com nada, mas percebemos que nem todo mundo tinha a sintonia com o teatro. A compreensão do teatro como instrumento de ação política como definimos hoje, foi no decorrer do processo. Quando o Douglas começou o trabalho muita gente no assentamento não acreditou que seria possível. Lembro que tinha gente no grupo que queria mostrar para o assentamento que o grupo ia sim dar certo, como se fosse uma questão de honra. Mas com o tempo vimos que era muito mais, que as pessoas se davam conta de questões vendo a peça; que com o teatro a pessoa entendia um assunto muito mais do que se estivesse vendo uma palestra de duas horas. Durante um seminário de comunicação e cultura em 2005 o grupo a Mais Valia vai Acabar, apresentou a peça de mesmo nome do Vianinha, e depois da apresentação

um rapaz pediu a palavra e disse que estava há tanto tempo tentando entender o que era a mais valia e com uma obra teatral ele consegui aprender. Daí pensei que era isso que a gente devia fazer. E começamos a apresentar em vários lugares, igrejas, sindicatos, acampamentos, universidades, centros de formação, encontros estaduais e vimos que depois as pessoas tinham um diálogo maior pra tratar de temas abordados na peça e também do Movimento em geral. Quando nos apresentamos na Mostra de Teatro Latino-americana, em 2006 teve gente que nos perguntou se íamos nos apropriar mais da técnica para apresentar em outros teatros e também que estávamos conseguindo dar nosso recado usando o teatro. Foi a partir daí que a gente começou a pensar um pouco mais nessa linguagem como ferramenta de discussão.

E para vocês? Como foi o processo de pesquisa para os integrantes do grupo?

Quando a gente pegou o texto do Brecht pra montar Posseiros e Fazendeiros, preparávamos os improvisos para o Douglas a partir matérias de jornal sobre o MST. Então já tinha uma coisa ligada a nossa experiência e a nossa realidade de vida, isso porque já vislumbrávamos a idéia de apresentar fora do assentamento. Começamos a estudar diversos assuntos e isso nos ajudou a ter um olhar crítico com relação aos meios de comunicação. E também sobre questão agrária, história do Brasil. Quando montamos Posseiros e Fazendeiros falando sobre agronegócio e mídia, nos questionamos se a gente mesmo estava entendendo o que falávamos. Algumas pessoas entendiam mais ou menos. Então, decidimos estudar a nossa própria peça. Foi um processo de estudo tremendo e foi com ele que percebemos o teatro também como instrumento de formação no interior do grupo. Não era simplesmente montar uma cena, precisava antes um estudo, um debate, para compreender realmente o que aquilo significava. Quando a Bia (a integrante mais jovem do grupo, que quando entrou tinha nove anos) nos contou que

conseguia ter um nível de entendimento maior que as crianças da mesma idade, foi o que resumiu o que estávamos fazendo no grupo. A gente até brinca que se soubéssemos que fazer teatro dava tanto trabalho nem tínhamos começado (risos).

Você falou do processo de estudo e pesquisa. As duas peças montadas pelo grupo são adaptações de textos já existentes, mas como foi a montagem coletiva dessas obras?

Do texto original do Brecht restou pouquíssimo no Posseiros e Fazendeiros. Ficamos com a estrutura, o esqueleto e o estilo do teatro épico. Quando tivemos acesso ao texto original, o achamos meio sem graça, chato, porém topamos estudá-lo para ver se daria certo. Começamos então a tentar fazer analogias, aproximações, interpretações. Por exemplo, em uma cena do texto original do Horácios e Curiácios, a Batalha dos Arqueiros, os dois: horácio e curiácio está, cada um, do lado montanhas opostas; o sol quando nasce privilegia um deles, ofuscando o outro; quando o sol atinge o meio dia no céu, clareia os dois de uma mesma maneira; mas quando o sol vai se pondo clareia aquele que antes ofuscava. Nessa cena, fizemos uma analogia do sol com a sociedade brasileira, que às vezes pode estar do nosso lado e outras vezes não, dependendo do tipo de informação a qual tem. Então começamos a substituir os personagens, transferindo-os para a nossa realidade, encarnando aquele texto que no começo achamos que não tinha nada a ver com a gente. Foi nesse processo que fomos montando as cenas, dando corpo a peça, em um trabalho que sempre foi coletivo. Todo mundo, sugeria, criticava e o Douglas de posse de uma visão mais ampla, coordenava o trabalho. Com relação ao final, decidimos não dar um desfecho alegre para a peça: só vamos colocar isso quando acontecer a reforma agrária.

E essa influência do Brecht e do teatro épico, veio desta proximidade com a Companhia do Latão?

Quando digo que não sabíamos nada de teatro estou falando a verdade. Nem tínhamos consciência dessas diferenças. Do Brecht só conhecíamos as poesias. O trabalho que o Douglas desenvolvia com a Cia do Latão nos influenciou muito. Por isso começamos direto com o Brecht, pois o Latão é brechtiano e também porque este tipo de teatro tem tudo a ver com o nosso trabalho. Fomos percebendo isso a medida que fomos trabalhando e pesquisando. Certos temas a gente não ia conseguiria tratar no Teatro do Oprimido. Algumas coisas do Teatro Fórum, uma das técnicas do Teatro do Oprimido não dava conta de explicar questões relacionadas a classe trabalhadora, por exemplo; e só percebemos isso fazendo teatro épico. Depois fomos estudando o que significavam esses gêneros teatrais e fazendo comparação com o que estávamos acostumados a ver, como a novela que tem uma estrutura totalmente dramática. O Brecht para nós, surgiu muito pela influência do Douglas e da Cia do Latão. E ainda hoje somos muito próximos. O último trabalho que fizemos foi o prólogo do Circulo de Giz Caucasiano. A gente também não conhecia essa peça do Brecht e foi muito legal, porque unimos a discussão atual com que o que se fala na obra. Antes disso, já tínhamos outras parcerias, como apresentações do grupo e oficinas, como a que foi realizada para montarmos a peça História do Brasil, apresentada durante a Marcha Nacional de 2005 e que reuniu 200 militantes de grupos de teatro do MST de todo o país. A Brigada dividiu os grupos por regiões e temas. O sudeste ficou com a Justiça e o Latão nos deu uma oficina de 10 dias. Mas essas contribuições não são unilaterais, porque sempre há uma troca no decorrer do processo. Não é um intercâmbio de técnicas, mas de vivências.

E como o grupo está hoje em relação a continuidade dos trabalhos?

A Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré surgiu na perspectiva de formar multiplicadores nos assentamentos e acampamentos. Assim houve um período de formação de formadores. O nosso grupo começou em outra situação, que foi essa de agrupar os jovens, montar cenas, pesquisar, apresentar. Mas agora nesse momento, em 2009, o Filhos da Mãe...Terra se encontra com essa proposta da Brigada que é realizar oficinas e tentar multiplicar o que aprendemos nesses cinco anos. Estamos fazendo oficinas em Ribeirão Preto, em encontro de jovens do Movimento e de outras organizações. Paralelamente, estamos tentando continuar com os trabalhos de oficinas no interior do grupo. Temos ainda dificuldades como a questão da dramaturgia, do corpo, dos personagens. Com a vinda da atriz Kadine Teixeira, queremos avançar nesse ponto, nos aprimorar. A questão é que estamos enfrentando um problema antigo: dinheiro para viabilizar a vinda dela para o assentamento.

Mas o Movimento não fornece nenhum tipo de ajuda financeira pra isso?

A Secretaria Estadual já nos ajudou em alguns momentos, como quando o Douglas precisava vir ao assentamento mais de uma vez por mês, por ocasião da montagem do espetáculo para a Marcha Nacional. É que agora estamos em uma crise geral, não temos dinheiro para nada, mesmo porque há outras prioridades. Mas tentamos saídas alternativas, por exemplo o que está bancando a vinda da Kadine para o assentamento é um fundo que o grupo conseguiu com apresentações, como com a apresentação no Encontro de Teatro organizado pelo Pombas Urbanas em setembro de 2008. A gente não divide o dinheiro, ele fica para o grupo. Porém essa reserva está acabando e agora pensamos em como resolver essa questão financeira.

Então há uma vontade do grupo de se aprimorar em termos das técnicas teatrais?

Sim, temos essa vontade. Mas temos dificuldades também. Por exemplo, além do trabalho teatral, todos do grupo têm outras tarefas como a produção no assentamento e o de militância dentro do MST. Por exemplo, a Geraldinha Silva está fazendo um curso de agronomia: ela fica dois meses fora do assentamento. Quando ela voltar será a Bruna Silva que irá sair para participar do curso de agroecologia. Tinha uma época que eu também ficava fora por causa do curso de comunicação.

Mas você gostaria de ser atriz? Se pudesse se dedicar apenas ao teatro, tendo um incentivo para isso, você o faria?

Eu tenho vontade de ser atriz dentro do Movimento porque isso me dá outra perspectiva. Não é pegar qualquer papel e fazer por fazer. É pegar um papel, discuti-lo, construí-lo, estudá-lo, pesquisá-lo e aí sim, fazê-lo. A minha intenção é seguir trabalhando com o teatro porque aprendi a gostar dele. Mas a minha perspectiva é fazer isso dentro do MST porque tem essa característica de mais do que um projeto artístico, ser um projeto político. Tenho vontade de juntar arte com política, fazer ao mesmo tempo.

Você acredita que o Movimento está pensando nisso?

Está começando a pensar. Aqui em São Paulo, o teatro era visto apenas como lazer. Quando começamos a apresentar em universidades, sindicatos, encontros e as pessoas compreenderam que o teatro poderia ser uma ferramenta de discussão tanto interna quanto externa foi que essa discussão ganhou espaço. A partir daí, se começou a discutir arte, teatro e cultura no MST de SP. Cresceu o entendimento de que cultura e política

precisam caminhar juntas. Nossa peça discute agronegócio: isso não é política? Tem lazer, tem humor, mas o teatro torna mais fácil a discussão de certos temas. É que algumas pessoas têm um discurso separatista. O que o coletivo de cultura e comunicação que é fortalecer a compreensão de que isso não se discute separadamente.

Esse entendimento está ganhando espaço?

Sim, por mais que ainda tenha dificuldades, a discussão sobre o importante papel do teatro está ganhando corpo dentro do Movimento. Estamos começando a refletir mais sobre agitprop, cultura e comunicação, mas quando vem questões financeiras, esbarramos nisso. Quando a gente ia se apresentar em sindicatos, universidades eram eles mesmos que bancavam a nossa ida. O Movimento entrava com, vamos dizer assim, a força de trabalho dos atores e atrizes e só. Então, se pensarmos no todo, a prioridade será sempre a ocupação de terras e não a montagem de grupos teatrais. Não quero entrar em uma discussão do que é mais ou menos importante, porque é prioridade de projeto. Mas acho que estamos conseguindo conquistar mais espaços de discussão dentro do MST. O Coletivo de Cultura era algo superficial e agora não, a discussão está se fortalecendo.

O que é o teatro para o MST na sua opinião?

Pela experiência que eu tenho com o grupo, o teatro se torna uma das ferramentas de luta do MST. Uma vez fomos apresentar em um espaço da Esalq (Escola de Agronomia da USP) e em dado algum momento vimos que muita gente saiu no meio da peça; no final descobrimos que eram estudantes da Esalq. Olha que maravilha isso: se a gente está incomodando tanto assim, significa que estamos fazendo uma coisa bacana, que estamos provocando. Então é muito mais que uma ferramenta de luta, é uma forma de

diálogo com a sociedade e também com a sociedade organizada, ou seja, outros movimentos, sindicatos, associações estudantis, etc. Para mim, definir o teatro no movimento é um instrumento real de enfrentamento no sentido de que também estudamos para ter elementos de discussão, de diálogo, de porrada, no bom sentido, porrada intelectual.

Sandra Oquendo – do grupo Espantapajaros

Aos 28 anos, trabalha em Nuestra Gente e em uma instituição que se chama Fundação Rato de Biblioteca, que promove atividades de incentivo à leitura.

O lema do Nuestra Gente é construir artistas para a vida. Mas que vida seria essa?

Faço parte do Nuestra Gente há seis anos e para responder esta pergunta tenho que antes falar um pouco de minha vida. Meu primeiro momento na Corporação foi como integrante do Espantapájaros. A formação artística que acompanhou todo o processo de formação do grupo tinha também o objetivo de articular arte e desenvolvimento humano, este entendido como uma necessidade básica para fortalecer a qualidade de vida a partir do afeto, do amor e da alegria. Nós aqui em Nuestra Gente acreditamos que a qualidade de vida tem que estar acompanhada não apenas de necessidades básicas como comida, moradia e educação, mas também de alegria e felicidade, de ter um projeto de vida, oportunidades para satisfazê-las, ter amigos e atuar em coletivo. Cheguei a Nuestra Gente com o interesse de me formar, aprender e vivenciar. A partir daí, foram chegando outras tarefas e propósitos alinhados os objetivos da Corporação. Temos o entendimento de que somos artistas, mas que também temos responsabilidade

social. Construir artistas para a vida é isso: somos seres sensíveis, capazes e sonhadores por estarmos próximos a arte. Mas não ficamos apenas no palco, o transcendemos, porque nosso palco de atuação também é a família, a sociedade, onde nós também nos alimentamos. Somos artistas que exercem sua cidadania e este é um segundo momento que tem o projeto Nuestra Gente, porque articulamos todos os grupos de teatro, dança e música sempre com ênfase no desenvolvimento humano e no exercício da cidadania. O projeto é isso: converter artistas em cidadãos.

Estes artistas cidadãos, como você definiu, adquirem este caráter a partir do trabalho teatral?

Sim. A idéia é que estas ações comunitárias e políticas não sejam feitas apenas aqui na sede do Nuestra Gente, mas também que os jovens e grupos comecem a expandir os espaços para desenvolverem seus trabalhos. Assim como o Espantapajaros, que desenvolveu o processo de criação do Espantapajaritos, a partir do bairro de Guadalupe e que foi se adaptando às necessidades das crianças que eram muito pequenas quando tudo começou.

Conte um pouco sobre como foi o processo de formação do Espantapajaritos?

O projeto Construindo Artistas para a Vida tem três eixos centrais: formação artística, desenvolvimento humano e componente organizacional, este último tem como objetivo transferir a experiência organizativa do Nuestra Gente de maneira mais refinada e detalhada às organizações e grupos de jovens. Dentro desse terceiro eixo começamos a fazer planos de ações, quando chegou um sociólogo que nos acompanhou para nos orientar a como realizá-los. O que significa, não apenas escrever um projeto ou cronograma, mas articular o trabalho de maneira a termos claro nosso objetivo com a

comunidade. Então contamos à ele que nossos bairros tinham muitas crianças que ficam muito tempo sozinhas nas ruas, porque seus pais trabalham fora e que quando nos apresentamos, elas eram a maior parte do público e que, por isso, muitas delas se tornaram próximas a nós. Por causa desse interesse das crianças, chegamos à conclusão de que era necessário criarmos uma espécie de um celeiro, um semillero (um tipo de espaço de formação). Fizemos isso em várias etapas, o que nos possibilitou criarmos melhor o plano de ação, com mais cuidado, de maneira a termos atividades recreativas que giravam em torno do teatro. Para as crianças eram jogos e brincadeiras, mas em cada uma delas desenvolvíamos atividades de expressão corporal, de canto e mímica. Isso fortaleceu o interesse delas em participar do processo e propiciou o fortalecimento do grupo. As crianças que estão tem o compromisso e o interesse de participar desta experiência. No começo quem acompanhava era Mônica Rojas, época em que foi montada a obra *La arból de los sombreros*. Depois ela passa a se dedicar a outras tarefas, pois esse trabalho exige um compromisso muito grande. Assim que no próximo ano, Ângela Munhoz assume a coordenação, mantendo-a até hoje. O nome também mudou para Espantaritos. Essa mudança ocorreu para deixarmos claro que esse grupo não é a versão pequena dos grandes, mas sim um outro grupo que acompanha Espantapajaros e o qual também acompanhamos. Nós nos enxergamos nele e podemos ser também seu espelho. No começo do Espantaritos aconteceu algo muito interessante: cada um de Espantapajaros colaborou de diversas maneiras: na direção, no aquecimento, na técnica vocal, dramaturgia e assim por diante. Cada um deu sua contribuição neste primeiro momento de construção do semillero. Atualmente Ângela assumiu a coordenação por inteiro, desde o acompanhamento teatral, até a criação e direção das obras. Há três anos temos este projeto, que conta com 15 crianças que estão crescendo dentro do grupo em todos os sentidos.

Na sua opinião, como este trabalho desenvolvido por Nuestra Gente e Espantapájaros ajuda no desenvolvimento comunitário?

Eu sinto que é preciso refletir sobre os sujeitos que passam por uma transformação a partir deste trabalho. Nossa proposta tem início na pele, no sentimento para estimular uma reflexão a partir do senso crítico, que é o que eu digo de deixar o espectador em crise, porque os meios de comunicação muitas vezes omitem, mentem e manipulam. Frente a isso, fazemos reflexões como as que são geradas depois das obras nos debates que propomos. Nossas obras ajudam a entender o que realmente acontece em nosso país e comunidade. Isso cria uma identidade crítica, ou melhor, espectadores críticos que também é nossa aposta. Neste caminho, queremos que seja formada uma identidade que reflita o que realmente somos, porque em nenhum momento nossas obras tratam de assuntos que não nos dizem respeito. Não vamos dizer que Colômbia é paixão, que aqui tudo é belo e maravilhoso, quando na verdade nosso país é campeão em violação de direitos humanos. É preciso que tenhamos consciência sobre o que nos acontece. Precisamos construir a identidade do que somos e somos uma comunidade que por dificuldades econômicas, falta de instrução de nossos pais, por um contexto que não nos propiciou uma convivência, levou a reações sociais como a violência, o isolamento e a falta de solidariedade. Então a nossa proposta artística traz também a construção de uma outra realidade possível. O que nós queremos instaurar no pensamento das pessoas é a paz e a convivência e a arte permite isso: intensificar a sensibilidade nas pessoas. Nestes territórios muita gente quer conquistar um trabalho e sair da comunidade, porque morar aqui não é muito bem visto. Porém, nossa missão é dizer que o que necessitamos não é que as pessoas deixem seu bairro, mas que se profissionalizem e possam colaborar para o seu desenvolvimento. Os jovens precisam se apropriar de seu projeto de vida. E ele

não está do outro lado da ponte, mas aqui na comunidade que os viu nascer, que os conhece e com as pessoas que fazem parte de sua vida. Nós também começamos a contribuir para a história. Sinto que a construção da identidade não é feita de uma maneira direta, mas sim de forma subjetiva sendo tecida com o tempo. Há uma coisa muito importante em Nuestra Gente que é o direito de exercer o político sem ser de uma forma direta ou panfletária. Aqui se propõe o exercício de uma cidadania entendida como a possibilidade de se relacionar com o outro, de exercer direitos e deveres, construindo coletivamente um lugar muito melhor pra todos. *Não somos panfletários com relação a arte. Nossas intervenções políticas são implícitas, estão ligadas ao cotidiano.*

A arte pode ser uma saída para a falta de ação política? Ou melhor, a arte pode ser uma ideologia?

Eu acredito que a arte se mostra para nós como um meio que possibilita diversas outras coisas. Este ano em Nuestra Gente começamos um projeto que incentiva e orienta a juventude a participar dos processos políticos da cidade. É o PPP Joven (Presupuesto Participativo Joven) que é desenvolvido com lideranças estudantis, os jovens artistas e gestores culturais. Com estes grupos fazemos uma explicação de como pode ser a participação de cada um no processo de construção do orçamento participativo, além de fazer com eles conheçam o plano de desenvolvimento local da comuna 2, de Medellín e outras diretrizes de políticas públicas que existem para os jovens. A proposta do PPP Jovem é que eles, de posse destas informações, possam propor idéias de projetos e programas para a juventude.

Foi a partir do teatro que você começou a desenvolver nestes outros trabalhos com a comunidade?

É muito importante, dentro do desenvolvimento individual, ser um sujeito que participa ativamente das questões de sua comunidade. Através de minha experiência teatral pude desenvolver minha oralidade e expressão corporal. Isso me facilitou o diálogo com o outro. Estes dias um menino me perguntou se minha cordialidade e disposição para o dialogar fazia parte do meu trabalho ou se era uma atitude de vida. Respondi que faz parte de minha personalidade e de minha vida, mas que isso se fortaleceu com a experiência teatral. Claro que isso não significa que estou atuando todo o tempo, mas o compartir com o outro ganhou força através do trabalho que fiz no teatro. Quando se constrói um personagem também estamos construindo a nós mesmos. No social e no político, o teatro tem sido muito importante pela reflexão que fazemos a partir do processo de elaboração das obras. Não somos bonecos que se movem pelos outros, mas sujeitos que colocam suas idéias e propostas. Em La Isla, que fala de radicalismo, de autoritarismo e de tratar mal aquele que é diferente, pude compreender a condição da mulher, dos latinoamericanos. Sinto que a construção e a definição das obras das quais participei me permitiram fazer ter pensamentos mais diretos e pontuais no momento de assumir uma posição política clara.

Então estes processos te ajudaram a formar sua consciência?

O método da criação coletiva que surge com grupos como o Teatro Experimental de Cali (TEC) e La Candelária permite que todos participem do processo de criação de uma obra. Quando decidimos fazer La Isla, trabalhamos vários autores que falavam da segunda guerra mundial, vimos muitos filmes sobre isso, lemos também sobre a

situação atual da Colômbia e como está a situação de discriminação que vemos aqui. A criação coletiva permite muitas coisas, como que os atores e atrizes sintam na pele o que estão representando. Às vezes assistimos a grandes produções, montagens grandiosas, mas que não tem o envolvimento real dos artistas. Santiago Garcia e Enrique Buenaventura criam a proposta de criação coletiva para que haja uma reflexão com os atores e atrizes, estimulando sua opinião e sua postura crítica para, a partir daí, fazer improvisações até chegar a obra onde todos participaram. Isso é muito importante nesse caminho de que os atores não sejam bonecos e que se convertam em uma proposta ativa. Por essa razão valorizo muito a criação coletiva.

Todas as obras de Espantapajaros seguem esse método. É uma aposta do grupo, pois permite que haja uma integração entre todos, quebrando a idéia de é o diretor que domina todo o conhecimento. Isso também se articula com os métodos de Augusto Boal. São técnicas que fazem com que as pessoas que fazem teatro não sejam meros técnicos, mas que também tenham uma ação política mais efetiva e concreta.

Filhos da Mãe... Terra

Formado em 2003 no assentamento Carlos Lamarca, no município de Sarapuí, São Paulo, o grupo teatral Filhos da Mãe... Terra faz parte do Coletivo de Cultura do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST. O Coletivo, que conta hoje com aproximadamente 35 grupos de teatro sediados em assentamentos e acampamentos do MST em todo o país, se organizam para fins de formação, estudos e intervenções, numa brigada nacional chamada Patativa do Assaré, constituída em 2001, quando do início do processo de formação com Augusto Boal e o Centro de Teatro do Oprimido.

Posseiros e Fazendeiros, o primeiro trabalho do grupo, estreou em outubro de 2004 como resultado de pesquisas sobre a estrutura agrária bra sileira e a partir do estudo de técnicas, dramaturgia e teoria do teatro épico, principalmente da produção do dramaturgo Bertolt Brecht.

Em 2005, a Brigada Patativa do Assaré organizou a representação de um Teatro Procissão com a atuação de 270 camponeses do MST de todo o Brasil na chegada da Marcha Nacional pela Reforma Agrária, em Brasília, que contou com a participação de 15.000 militantes. Com o tema da História da Luta pela Terra no Brasil, dividida em "estações", num total de 5, as cenas eram preparadas por cada região do país e a estação abordando o tema da violência no campo foi organizada pela região sudeste sob coordenação do grupo Filhos da Mãe... Terra. Com dramaturgia de Sérgio de Carvalho, a estação intitulada A Farsa da Justiça Burguesa foi o segundo trabalho do grupo.

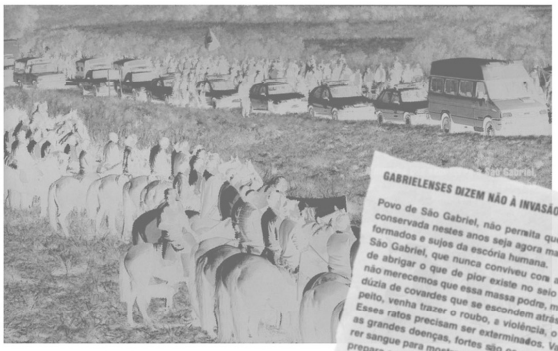
Ainda em 2005 o grupo recebeu o convite para participar da Mostra de Dramaturgia Latino-Americana, organizada no Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Nesta ocasião foi apresentada a leitura da peça Por estes santos latifúndios, do dramaturgo colombiano Guillerme Maldonado Perez. O texto, que trata dos conflitos por terra na Colômbia envolvendo indígenas e camponeses, foi premiado pela Casa das Américas de Cuba em 1975. Apresentada novamente em janeiro de 2006, esta leitura faz parte do repertório do grupo como sua terceira produção.

Integrantes: Beatriz, Bruna, Carol, Douglas, Edna, Erisvaldo, Geralda, Jonathan, Maria, Pedra, Rosa e Sandra.

"Não se justifica num país, por maior que seja, ter alguém com 30 mil alqueires de terra! Dois milhões de hectares de terra! Isso não tem justificativa em lugar nenhum do mundo! Só no Brasil. Porque temos um presidente covarde, que fica na dependência de contemplar uma bancada ruralista a troco de alguns votos."

Luiz Inácio Lula da Silva
Revista Caros Amigos, novembro de 2000

Jornal Terra Livre



GABRIELENSES DIZEM NÃO À INVASÃO E A SEUS APOIADORES

Povo de São Gabriel, não permita que sua cidade tão bem conservada nestes anos seja agora maculada pelos pés deformados e sujos da escória humana.

São Gabriel, que nunca conviveu com a miséria, terá agora de abrigar o que de pior existe no seio da sociedade. Nós não merecemos que essa massa podre, manipulada por meia dúzia de covardes que se escondem atrás de estrelinhas no peito, venha trazer o roubo, a violência, o estupro, a morte. Esses ratos precisam ser exterminados. Vai doer, mas, para as grandes doenças, fortes são os remédios. É preciso correr sangue para mostrarmos nossa bravura. Se queres a paz, prepara a guerra, só assim daremos exemplo ao mundo que em São Gabriel não há lugar para desocupados. Aqui é lugar de povo ordeiro, trabalhador e produtivo. Nossa cidade é de oportunidades para quem quer produzir e não há oportunidades para bêbados, ralé, vagabundos e mendigos de aluguel. Se tu, gabrielense amigo, possuis um avião agrícola, pulveriza à noite 100 litros de gasolina em vôo rasante sobre o acampamento de lona dos ratos. Sempre haverá uma vela acesa para terminar o serviço e liquidar com todos eles. Se tu, gabrielense amigo, és proprietário de terras ao lado do acampamento, usa qualquer remédio de banhar gado na água que eles usam para beber, rato envenenado bebe mais água ainda.

Se tu, gabrielense amigo, possuis uma arma de caça calibre 22, atira de dentro do carro costra o acampamento, o mais longe possível. A bala atinge o alvo mesmo a 1.200 metros de distância.

FIM AOS RATOS. VIVA O POVO GABRIELENSE

Esses ratos precisam ser exterminados. Vai doer, mas, para as grandes doenças, fortes são os remédios. É preciso correr sangue para mostrarmos nossa bravura. Se queres a paz, prepara a guerra, só assim daremos exemplo ao mundo que em São Gabriel não há lugar para desocupados. Aqui é lugar de povo ordeiro, trabalhador e produtivo. Nossa cidade é de

Em maio de 2003, o presidente da República decreta como sendo área de interesse social para fins de reforma agrária, com 13.200 hectares, o complexo Southall. Após a decisão, o proprietário recorre no Supremo Tribunal Federal e a Ministra Ellen Gracie suspende a desapropriação no início de junho.

No dia 10 desse mesmo mês, 800 trabalhadores rurais sem terra iniciam uma marcha, partindo do acampamento de Pântano Grande, em direção à São Gabriel. Eles reivindicam a área, que já em 2000 foi comprovada como sendo improdutiva pelo INCRA, que se apoiava em medida de segurança e proteção policial.

Durante a marcha, o prefeito do município de São Gabriel se prepara, declarando que os trabalhadores "não serão bem-vindos" e pede interdito proibitório de todas as vias públicas.

Uma semana depois, um panfleto anônimo é distribuido na cidade, incentivando o assassinato dos trabalhadores sem terra.

Posseiros e Fazendeiros

Primeira montagem do grupo Filhos da Mãe... Terra, Posseiros e Fazendeiros parte do roteiro da peça didática Horácios e Curiácios, de Bertolt Brecht. Escrito coletivamente pelo grupo, o texto foi elaborado a partir do estudo e análise da estrutra agrária brasileira e suas formas de representação pela grande imprensa. Foram os próprios materiais da pesquisa que se constituiram na base do texto da montagem, que procura evidenciar as contradições que se ocultam no discurso hegemônico sobre a mordernização da produção agrícola brasileira, chamada agronegócio, e a concepção de que a reforma agrária baseada na desconcentração da propriedade fundiária se tornou ineficiente.

Segundo a Delegacia Regional do Trabalho, só em 2005, no estado de São Paulo, foram alarmantes 416 mortes de trabalhadores, relacionadas com o corte da cana-de-açúcar. Mesmo assim, parece que vivemos uma fantasia, numa bolha, pois os usineiros e o governo enxergam inúmeros benefícios para o povo e os anunciam aos quatro cantos, tentando convencer a população de que serão inúmeros os benefícios (na realidade, para quem serão?) do plantio da cana e do aumento na exportação do álcool - que branco aos olhos leva incutido o vermelho, o sangue e a vida destes trabalhadores brasileiros.

Roberto Galvão Faleiros Junior
Correio da Cidadania - 02/04/2007

FOLHA DE S.PAULO sábado, 8 de maio de 2004

NÃO

Reinventar a reforma agrária

XICO GRAZIANO

O DISTRIBUTIVISMO agrário encerrou seu ciclo. Tornou-se uma proposta distante de sua época, uma idéia fora do lugar. Formulado há 40 anos, o modelo de reforma agrária do Brasil está, claramente, superado. Por quê? Porque no passado, há 50 anos, imperava a terra ociosa, os famosos latifúndios dos coronéis do sertão ou das oligarquias da capital. O país era eminentemente rural e a tecnologia de produção incipiente. A mecanização das lavouras se iniciou só na década de 70.

Naquela época, bastava vontade de trabalhar e uma boa enxada para prosperar no campo. Os mercados eram predominantemente locais, as agroindústrias pequenas. Mandava o armazém e as mercadorias se vendiam a granel. Hoje tudo mudou. Surgiram as redes de supermercados e suas gôndolas, que atendem a donas-de-casa exigentes, atrás de padronização e qualidade. A sofisticação da elite se incorporou na classe popular. Consumidores seletivos direcionam os canais de comercialização agrícola. Metrópoles são abastecidas ao mesmo tempo em que o país assume a liderança mundial nas exportações do agronegócio. Isso só é possível porque a agropecuária se modernizou.

Nesse fabuloso e rápido processo, os latifúndios se transformaram em empresas rurais. A terra, antes ociosa, agora bate recordes de produtividade. Açúcar, café, fumo, soja, carne bovina, frango, suco de laranja, papel e celulose —em vários setores os concorrentes internacionais tomam-por-trás do calipira nacional. Gente simples, porém capaz, domina a tecnologia da ponta-até show de competência na lide rural.—

Cadê o sem-terra? Mudou para a cidade. Expulso pela mecanização ou mandado embora devido ao temor da legislação trabalhista, o trabalhador rural se refugiou no emprego, primeiro, da construção civil. Atraído pela indústria, buscou qualidade na vida urbana. Assim se inverteu a pirâmide populacional do país. Nas regiões de agricultura desenvolvida, em todas elas, inexiste desemprego. Pelo contrário, há escassez de mão-de-obra, desde colhedores de laranja em São Paulo até tratoristas na Bahia. Goste-se ou não, o Brasil cresceu, urbanizou-se e virou potência agrícola mundial sem necessitar da reforma agrária. A tese histórica afirmava que, sem eliminar o latifúndio, não haveria progresso no campo. Era verdade. Quem, entretanto, realizou a façanha não foi a esquerda, mas o capitalismo.

A distribuição contínua concentrada, porém a terra está produtiva. Melhor ainda, gerando milhões de empregos, dentro das fazendas e nas cidades, nas cadeias produtivas que dela se originam. Sem o pasto do boi não haveria tantas churrascarias nem seus garçons. Do algodão no Mato Grosso se originam as vendedoras de jeans do shopping center carioca.

O que restou para o distributivismo da terra? Infelizmente, a desilusão urbana, provocada pelo tremendo desemprego. Tendo perdido seu significado produtivo, propõe-se a reforma agrária como válvula de escape das tensões urbanas. Assim, o MST, que nasceu movimento social, transformou-se em fábrica de sem-terra, marca registrada de sua rígida e fortíssima organização.

Gente boa, miserável, mistura-se aos oportunistas e malandros para ganhar um lote nos assentamentos. Iludidos com promessas de futuro fácil, massas são manipuladas e treinadas para invadir fazendas e erguer lonas pretas. A classe média se apieda, enquanto a burguesia, assustada com a marginalidade, apóia veladamente: faça o favor de seguir para bem longe daqui! Assim, a favela mudou de lugar —dos barracos na periferia para os acampamentos rurais.

Imaginar que um pobre alienado, sem aptidão nem cultura adequada, possa se tornar um agricultor de sucesso no mundo da tecnologia e dos mercados competitivos significa raciocinar com o absurdo. Para alguns, a ideologia explica; para outros, impera a ingenuidade.

Abstraindo os picaretas da reforma agrária, que engrossam as invasões tencionando realizar um pequeno negócio imobiliário, os demais, bem-intencionados, dificilmente sobreviverão na lide rural. Eles não têm preparo suficiente para enfrentar as barreiras impostas pela moderna forma de produzir no campo. Basta ver o fracasso dos assentamentos dos últimos 15 anos.

A maior prova da dificuldade em se manter agricultor no mundo atual está nos 4,5 milhões de pequenos e médios produtores rurais, que lutam para sobreviver. Peguem o alerta da França: sem 2 milhões de agricultores reduziram-se, em meio século, a somente 500 mil. Mesmo com tanto protecionismo.

Aqui reside o fulcro da questão agrária recente: nos trabalhadores "com terra", esses milhões de agricultores tradicionais, netos, bisnetos, descendentes dos camponeses de outrora. Eles não invadem nada nem criam confusão. Querem prosperar, isso sim. E estão esquecidos, porque são pacíficos.

É um tremendo equívoco querer realizar, no presente, a reforma agrária que não foi esquecida no passado. Quem quer mesmo enfrentar a miséria, que troque a receita velha pelo remédio novo. A tarefa cabe à esquerda. Há que reinventar a reforma agrária no Brasil.

Francisco Graziano Neto, o **Xico Graziano**, 51, engenheiro agrônomo, é consultor de empresas e presidente da ONG AgroBrasil. Foi presidente do Incra (1995) e secretário da Agricultura do Estado de São Paulo (1996-98).