

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Estrutura de sentimento no teatro documentário e no teatro de *agitprop*: experiências no Brasil e na Argentina

Ernesto Gomes Valença

Para citar este artigo:

VALENÇA, Ernesto Gomes. Estrutura de sentimento no teatro documentário e no teatro de *agitprop*: experiências no Brasil e na Argentina. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0204

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Estrutura de sentimento no teatro documentário e no teatro de *agitprop*: experiências no Brasil e na Argentina¹

Ernesto Gomes Valença²

Resumo

Este artigo aborda duas experiências teatrais – uma que pode ser entendida como teatro de agitação e propaganda (*agitprop*), vinculado ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no Brasil, e outra vinculada ao teatro documentário realizado no Museo-Taller Ferrowhite, na cidade argentina de Bahía Blanca – a partir da categoria de estrutura de sentimento, criada pelo teórico marxista e crítico teatral Raymond Williams. Por meio dessa categoria, buscou-se analisar como a encenação, quando realizada em contextos circunscritos ou com segmentos sociais específicos, pode ser entendida como um mecanismo de estruturação de sentimentos comunitários, dando origem a manifestações culturais contra hegemônicas.

Palavras-chave: Teatro Documentário. Teatro de *Agitprop*. Raymond Williams. Estrutura de sentimento. Encenação.

Structure of feeling in documentary theater and *agitprop* theater: experiences in Brazil and Argentina

Abstract

This article approaches two theatrical experiences –one that can be theater of agitation and propaganda (*agitprop*) linked to the Landless Rural Workers Movement (MST), in Brazil, and a Documentary Theater carried out by the Ferrowhite Museum-Workshop, in the Argentine city of Bahía Blanca – from the category of structure of feelings, created by the Marxist theorist and theater critic Raymond Williams. Through this category, it is sought that staging, when performed in circumscribed contexts or with specific social segments, can be understood as a mechanism for structuring community feelings, giving rise to counter-hegemonic cultural manifestations.

Keywords: Documentary Theater. *Agitprop* Theater. Raymond Williams. Structure of feeling. Staging.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Dinorá de Castro Gomes. Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília (2016) - Educação Ambiental e Educação do Campo. Mestrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2006) - Instituições e Políticas Educacionais. Graduação em Licenciatura Plena em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Goiás (UFG) (1985). Professora aposentada pela Rede Municipal de Educação de Goiânia (2009).  gomes.diza@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/6720400277214534>

² Doutor em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade de Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrado pela mesma instituição. Graduação em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor de Pedagogia do Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais.

 ernestovalenca@ufop.edu.br

 <http://lattes.cnpq.br/0934583574013716>

 <https://orcid.org/0000-0001-5419-9383>



Estructuras del sentir en el teatro documental y el teatro de *agitprop*: experiencias en Brasil y Argentina

Resumen

Este artículo se acerca a dos experiencias teatrales –una que puede pensarse en la línea del teatro de agitación y propaganda (*agitprop*) vinculada al Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST), en Brasil, y otra ligada al teatro documental realizada en el Museo-Taller Ferrowhite, en la ciudad argentina de Bahía Blanca– desde la categoría de estructura del sentir, creada por el teórico y crítico de teatro marxista Raymond Williams. A través de esta categoría, se buscó analizar cómo la puesta en escena, cuando se realiza en contextos circunscritos o con segmentos sociales específicos, puede ser entendida como un mecanismo de estructuración de sentimientos comunitarios, dando lugar a manifestaciones culturales contrahegemónicas.

Palabras clave: Teatro Documental. Teatro de Agitprop. Raymond Williams. Estructura del sentir. Puesta en escena.

Prólogo³

O objetivo deste artigo é sistematizar algumas reflexões sobre a relação entre estrutura de sentimento – categoria de análise cultural ligada ao marxismo, que aqui nos propomos revisitar e encarar como um valioso instrumento conceitual para a análise teatral – e certas formas teatrais que surgem ou se desenvolvem em setores sociais não centrais da produção cultural contemporânea. Mais especificamente, como exemplos, serão mencionados, brevemente, o teatro de *agítprop* realizado pelo MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – no Brasil e a experiência de teatro documental realizada pelo Museo-Taller Ferrowhite, na cidade de Bahía Blanca, na Argentina.

A categoria de análise de estrutura de sentimento, criada pelo teórico e crítico cultural Raymond Williams e ampliada por diversos outros estudiosos, tem por característica abordar as realizações artísticas não como obras isoladas, mas como práticas sociais. Dessa forma, costuma ser utilizada para agrupar elementos mais gerais ou totalizantes da cultura, algo como estabelecer as "linhas principais" de um momento histórico, o que é sem dúvida uma de suas vantagens.

Neste artigo, essa categoria é mobilizada para abordar criações artísticas localizadas e vinculadas a comunidades específicas, à margem de campos teatrais centrais ou célebres. Nesse sentido, embora em muitos casos não expressem necessariamente transformações amplas no sentimento geral da sociedade, dão conta de variações em percepções coletivas mais pontuais ou localizadas. Fica assim evidente que a categoria de estrutura de sentimento pode ser utilizada para identificar formas culturais emergentes (alternativas ou opostas à cultura hegemônica) também em situações em que o alcance dessas manifestações é limitado ou circunscrito a comunidades e segmentos sociais específicos.

Iniciaremos revisando alguns conceitos importantes da tradição de análise

³ Este artigo é um dos resultados de uma pesquisa de pós-doutorado realizada no âmbito do Programa de Posdoctorado da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA), sob a orientação da Profa. Dra. Pamela Brownell, dentro do Projeto de Pesquisa "Política, memoria y experimentación estética y documental en las representaciones teatrales y performáticas argentinas de los 60 a la actualidad", dirigido pela Profa. Dra. Beatriz Trastoy.



cultural de base marxista, para em seguida abordar conceitos-chave de Raymond Williams, expostos em diversos textos de diferentes épocas, que dialogam com essa tradição. O objetivo é restabelecer o vínculo entre estrutura de sentimento e o conjunto das noções marxistas de análise cultural, sistematizando algumas ideias sobre essa categoria e seus possíveis usos para pensar experiências teatrais.

Parte 1 - Revisitando um conceito-chave Hegemonia: força espiritual dominante

Hegemonia é um dos conceitos mais analisados e desenvolvidos do pensamento marxista, cuja principal referência é a obra de Antonio Gramsci. Vários outros estudiosos ajudaram a desenvolvê-lo e Raymond Williams foi certamente um dos mais proeminentes.

A hegemonia pode ser definida como uma forma de controle da sociedade exercida por meio de uma espécie de “cosmovisão” ou “visão geral do mundo”, comandada pela classe social dominante e irradiada para outras classes por meio de um sistema complexo que vai da repressão aberta até a criação de consensos e conciliações. Assim, juntamente aos aparatos diretamente coercitivos (como tribunais de justiça, legislações, corporações policiais e militares), são mobilizados sistemas de convencimento e persuasão muito diversificados, como a escola, a religião, jornais, televisão, teatro e, atualmente, a internet.

Para Williams, a hegemonia é um processo social em que sistemas de ideias e crenças (a “visão de mundo” geral) são vivenciados nas relações mais simples e cotidianas, fundamentando nossas percepções e ações (resultando na forma de controle da sociedade). Não se trata somente da imposição de uma ideologia ou da falsificação de ideias, mas de um processo de dominação tão profundo que configura o próprio senso de realidade. Segundo Williams (2011a, p.53),

trata-se de todo um conjunto de práticas e expectativas; o investimento de nossas energias, a nossa compreensão corriqueira da natureza do homem e do seu mundo. Falo de um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade.

Assim, a hegemonia constitui um processo que satura a sociedade,

equivalente à experiência social da realidade e próxima ao que pode ser identificado como cultura. E exatamente por sua relação com a cultura, ela está longe de ser uma dinâmica concebida de forma unilateral em algum lugar inatingível. Na verdade, a hegemonia (como a cultura) é um processo moldável, reformulado no convívio diário através da participação de muitas pessoas. Williams entende que,

a hegemonia não é única; ao contrário, suas próprias estruturas internas são muito complexas e devem ser renovadas, recriadas e defendidas de forma contínua; pelo mesmo motivo, podem ser constantemente desafiadas e, em certos aspectos, modificadas (Williams, 2011a, p. 52).

Isso indica que, apesar de sua presença difusa, a hegemonia não domina por completo todos os aspectos de nossa vida. Conjuntamente ao que se pode chamar de dominante – um sistema central de princípios e práticas culturais que corresponde formalmente às ideias da classe social no poder –, é possível discernir modos de vida, práticas sociais, manifestações e criações alternativas e opositoras, que escapam ao controle restrito da hegemonia, produzidos à sua revelia ou que potencialmente se lhe opõem, em relação aos quais Williams se refere nos seguintes termos:

Há uma distinção teórica simples entre o alternativo e o opositor, isto é, entre alguém que meramente encontra um jeito diferente de viver e quer ser deixado só e alguém que encontra uma maneira diferente de viver e quer mudar a sociedade. Essa é geralmente a diferença entre as soluções individuais e de pequenos grupos para a crise social e as soluções que pertencem à prática política e, sobretudo, revolucionária (Williams, 2011a, p. 58).

Williams aponta ainda outros processos culturais com os quais uma hegemonia tem de lidar, com destaque para as dinâmicas do residual e do emergente. Segundo Williams, “o residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (Williams, 1979, p.125). Não se trata, portanto, de algo arcaico ou que parou no tempo.

Por sua vez, o emergente se refere a novos modos de vida, ideias, sentimentos, valores, enfim, a novas formações culturais que são criadas de tempos em tempos por setores específicos da sociedade, comunidades,



sindicatos, classes sociais, grupos artísticos e outros. É efetivamente um processo de criatividade coletiva, em que experiências e relações sociais específicas se transformam em (ou fazem surgir) padrões culturais originais.

O importante ter em mente é que culturas emergentes, assim como as residuais, podem se constituir como formações alternativas ou opositoras. Embora isso não esteja dado de antemão, elas podem ser perfeitamente adaptáveis à cultura dominante. Uma hegemonia estabelecida demonstra sua força exatamente pela capacidade de lidar com esses processos, seja pela proibição e repressão, seja incorporando alguns dos elementos alternativos ou oposicionais à sua própria dinâmica, de modo a esvaziar o potencial contestador.

De todo modo, enquanto a localização social do residual é relativamente mais perceptível – já que, constituída em formações sociais anteriores, teve mais tempo para maturar sua relação com a cultura dominante –, o emergente é, em quase todos os casos, uma questão aberta: nem sempre é possível identificar, em suas primeiras manifestações, se será alternativa, opositora ou incorporada ao dominante. Por isso, para Williams (1979, p.129),

o que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata [...] Repetidamente, o que temos de observar é, com efeito, uma emergência preliminar, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulada, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança. É para compreender melhor essa condição de emergência preliminar, bem como as formas mais evidentes do emergente, do residual e do dominante, que devemos explorar o conceito de estruturas de sentimento.

Estrutura de sentimento

O conceito de estrutura de sentimento foi elaborado exatamente na tentativa de identificar os elementos que compõem uma manifestação cultural emergente. Como indicado na citação acima, trata-se de uma espécie de “emergência preliminar [...] ainda não perfeitamente articulada”: a primeira manifestação de uma expressão artística, estética, cultural, política ou social nascente. Uma estrutura de sentimento surge da maneira como uma comunidade ou população específica vivencia a seu modo a sociedade em um determinado momento

histórico.

A fonte primordial da estrutura de sentimento é uma espécie de sensação coletiva, um sentir o mundo de modo único, que pessoas de uma comunidade podem vivenciar de modo tangível, justamente porque experimentam uma conjuntura social comum ou muito próxima, da qual emerge esse sentimento. É sempre algo experimentado no presente, vivido em andamento, e, sendo inédita (não tendo sido vivida por gerações anteriores), muitas vezes ela precisa inventar uma linguagem própria, nova, para se expressar. Como explica Williams (1979, p. 136):

As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais em solução, distintas de outras formações semânticas sociais que foram precipitadas e existem de forma mais evidente [...] É uma formação estruturada que, por estar a margem mesma da disponibilidade semântica, tem muitas das características de uma pré-formação, até que as articulações específicas – novas figuras semânticas – são descobertas na prática material – por vezes de formas relativamente isoladas, que só mais tarde são vistas como parte de uma geração (com frequência, de uma minoria) significativa.

A estrutura de sentimento está em solução, ou seja, diluída em meio a outros componentes da cultura como, por exemplo, os dominantes, residuais e emergentes. E tem características de uma pré-formação, ou seja, ainda não é uma produção reconhecida ou consolidada. Por isso mesmo, no momento em que esse sentimento diluído em solução começa a se expressar em linguagem – ou seja, quando passa do apenas sentido para uma estruturação que possa ser enunciada e partilhada –, essa primeira expressão é geralmente confusa, de difícil compreensão. Afinal, muitas vezes, a linguagem capaz de expressar esse sentimento novo – a estrutura que organiza esse sentimento novo – também está sendo criada ao mesmo tempo em que é trazida a público.

Outra forma de entender a estrutura de sentimento é abordá-la como uma estrutura de experiência, conforme revela o próprio Williams (1979, p.134):

Uma definição alternativa seriam as estruturas de experiências: num certo sentido, a melhor palavra, a mais ampla, mas com a dificuldade de que um dos seus sentidos tem o tempo verbal do passado que é o obstáculo mais importante ao reconhecimento da área da experiência social que está sendo definida.

De fato, em diversas passagens de seus textos Williams se refere à estrutura da experiência como uma expressão similar à estrutura de sentimento, mas sua preocupação principal era evitar o entendimento da noção como sendo a articulação de vivências anteriores, o ordenamento de acontecimentos passados. Dessa forma, só é possível usar o termo experiência em relação à estrutura de sentimento se tivermos em mente que se trata daquilo que se está experimentando ativamente no presente⁴.

Apesar disso, estabelecer certas similaridades entre estrutura de sentimento e experiência pode ser bastante profícuo (inclusive para algumas análises teatrais): trata-se de oferecer uma estrutura e um ordenamento mínimo àquilo que uma comunidade experimenta no fluxo caótico do cotidiano, uma espécie de salto organizativo que ocorre quando há um acúmulo na experiência de um segmento social.

Uma estrutura de sentimento pode brotar por diversos meios e em diferentes áreas, mas Williams considerava que ela pode se manifestar de modo mais evidente e primevo nas criações artísticas, lugares onde as linguagens são criadas e recriadas:

A ideia de uma estrutura de sentimento pode estar especificamente relacionada com a evidência de formas e convenções – figuras semânticas – que, na arte e na literatura, estão com frequência entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura está se formando. [...] esta é uma maneira de definir formas e convenções na arte [...] como a articulação (com frequência, a única articulação plenamente existente) de estruturas de sentimento que, como processos vivos, são experimentadas de forma muito mais ampla (Williams, 1979, p.136).

⁴ No livro *Palavras-chave*, Williams chama atenção para essa dubiedade da “experiência”, como autoridade do passado e como inovação e imprevisibilidade. Além disso, cita uma noção religiosa derivada que se tornou importante para o protestantismo, com a prática de reuniões em que se faziam relatos de experiências religiosas. Segundo Williams, “eis aí uma noção de testemunho subjetivo, oferecido para ser compartilhado. O que é importante, para um sentido posterior mais geral, é que tais experiências são oferecidas não apenas como verdades, mas como a espécie mais autêntica de verdade” (Williams, 2007, p.174). No decorrer dos estudos deste pós-doutorado, notei que essas considerações sobre experiência de Williams podem ser colocadas em perspectiva com as realizações de teatro documentário pautadas no elemento do testemunho ou dos chamados “documentos vivos”, em que não atores vêm ao palco relatar experiências pessoais. A discussão sobre autenticidade e mesmo a relação com esse tipo de relato religioso problematizariam algumas práticas do teatro documentário, agregando uma reflexão fecunda ao campo.



Convenções

Nessa perspectiva, as inovações nas convenções artísticas são os principais indícios da emergência de uma nova estrutura de sentimento. Convenções podem ser definidas como: tudo o que colabora para instituir o acordo que permite o ato de recepção de uma obra, no caso do teatro, o ato de apresentação, o momento do encontro entre realizadores e espectadores; os elementos que constituem o acordo de expectativa⁵. Em *Drama from Ibsen to Brecht*, Williams aponta que,

na prática real do drama, a convenção, em qualquer caso particular, é simplesmente os termos sobre os quais autor, atores e público concordam em se encontrar para que a performance possa acontecer. Concordar em se encontrar, é claro, nem sempre é um processo formal ou definido; muito mais usualmente, em qualquer arte, o consentimento é em grande parte costumeiro e, muitas vezes, de fato é virtualmente inconsciente (Williams, 1969, p.13).⁶

A transformação de uma convenção – o estabelecimento de novas regras para o acordo em torno de uma manifestação artística – corresponde exatamente a uma estrutura de sentimento tentando criar uma linguagem para se expressar. Uma nova geração, ou uma parcela específica da população, vivenciando a sociedade à sua maneira e em seu momento histórico, começa a sentir o mundo de forma diferente, própria, e encontra convenções que são incapazes de expressar essa nova forma de vivenciar e sentir a realidade. Novas convenções precisam ser criadas para que esse sentir o mundo de modo único e original possa ser descrito, expresso, comunicado. Uma nova estrutura de sentimento está sendo formada.

Para Williams, uma abordagem crítica estabelecendo ligações entre convenções e estrutura de sentimento tem utilidade porque,

⁵ Utilizo o termo expectativa no sentido elaborado por Jorge Dubatti, como definidor de um espaço espectadorial e componente indispensável do teatro como acontecimento convivial. Na verdade, entendo que toda a discussão sobre produção de poiesis, acontecimento, ontologia, convívio, etc., proposta pelo importante pesquisador argentino, é uma elaboração bastante avançada precisamente sobre convenções no campo do teatro. Uma combinação entre a Filosofia do Teatro de Dubatti e as elaborações sobre convenção, estrutura de sentimento e hegemonia de Williams, poderia gerar importantes mecanismos de análise do teatro contemporâneo.

⁶ In the actual practice of drama, the convention, in any particular case, is simply the terms upon which author, performers and audience agree to meet, so that the performance may be carried on. Agree to meet, of course, is by no means always a formal or definite process; much more usually, in any art, the consent is largely customary, and often indeed it is virtually unconscious. (Tradução nossa)



dirige nossa atenção, de maneira prática, para um tipo de análise que se preocupa ao mesmo tempo com as formas particulares e com os elementos das formas gerais. Podemos começar, bem localmente, no que ainda é chamado de crítica prática, com análise direta: descobrir a estrutura de sentimento de uma determinada peça. Essa estrutura é sempre uma experiência, à qual podemos responder diretamente. Mas é também uma experiência comunicada de uma forma particular, através de convenções particulares. [...] o primeiro estudo de uma estrutura de sentimento é, então, sempre local, particular, único (Williams, 1969, p. 19).⁷

Quando uma encenação teatral mobiliza um tipo de convenção específica, ou mesmo cria novas convenções, não se trata nunca apenas de uma escolha técnica ou estética voluntária, sem nenhum vínculo com uma realidade abrangente. Trata-se sempre de uma escolha que suscita questões sobre o teatro e sua relação com a realidade; trata-se sempre de “um modo de ver a vida e o teatro como parte da vida” (Williams, 2010, p. 222). Observar o modo como uma estrutura de sentimento adentra um processo teatral, experimentando convenções, pode ser uma ferramenta importante para o entendimento dessa relação.

PARTE II: Estruturas de sentimento em cena Criação teatral e encenação como estruturação de sentimentos

Pensemos, primeiro, num processo de criação teatral em geral. Se a estrutura de sentimento pode ser entendida também como uma “estrutura de experiências”, é possível argumentar que, de certo modo, todo processo teatral é uma espécie de estruturador de sentimentos e toda encenação resultante é, propriamente, a estrutura de sentimento de um processo teatral específico⁸. Afinal, é isso que é feito num processo teatral: criam-se situações diversas para que um grupo de participantes – atrizes, atores, dramaturgos, diretores, etc. – possa vivenciar experiências novas, inéditas. Elaboram-se oficinas, laboratórios, pesquisas, jogos, treinamentos, improvisações, como forma de criar ambientes imersivos e climas

⁷ directs our attention, in practical ways, to a kind of analysis which is at once concerned with particular forms and the elements of general forms. We can begin, quite locally, in what is still called practical criticism, with direct analysis: to discover the structure of feeling of a particular play. This structure, always, is an experience, to which we can directly respond. But it is also an experience communicated in a particular form, through particular conventions [...] The first study of a structure of feeling is then always local, particular, unique. (Tradução nossa)

⁸ Agradeço as trocas de ideias com Camila Fernandes Vendramini sobre esse aspecto da relação entre teatro documental e estrutura de sentimento.

envolventes suscetíveis à experimentação. A vivência por períodos contínuos de processos como esses por vezes gera o que é conhecido como cultura de grupo. O que se está fazendo, nesses casos, é criar condições para que os participantes vivenciem experiências que, de outro modo, jamais vivenciariam. Um processo teatral é um dispositivo gerador de novas experiências.

Por seu turno, a encenação resultante pode ser entendida como uma seleção de experiências vividas nesse processo; uma compilação que melhor represente a vivência coletiva pela qual o grupo passou e que, além disso, melhor tenha condições de se conectar com um público que não participou do processo, mas que pode compartilhar do momento de apresentação. Muitas vezes, é nessa passagem da experiência vivida de modo imersivo e envolvente (ou “em solução”) para uma compilação estruturada de vivências, que se dão aperfeiçoamentos de linguagens e, na relação com o público, se criam novas convenções.

Visto por esse prisma, um processo teatral e sua encenação resultante se aproximam muito do que é a estrutura de sentimento: uma vivência coletiva de situações, gerando sentimentos partilhados em grupo, que se manifestam na forma de uma organização específica de convenções, capaz de comunicar essa experiência. Ocorre, em muitos desses processos teatrais, que essa encenação/estrutura de sentimento se manifeste inicialmente de maneira confusa, exatamente porque são convenções novas sendo testadas. À medida que se tornam mais bem organizadas e compartilhadas com mais pessoas, essas novas convenções vão sendo absorvidas e passam a ser reconhecíveis pelo público. Obviamente, nem todo processo teatral gera novas convenções e, muito pelo contrário, talvez esses sejam casos mais raros. Mas, nos casos em que ocorre, a analogia faz sentido – à primeira vista⁹.

No entanto, a analogia entre estrutura de sentimento e encenação precisa levar em consideração que, para além das semelhanças, há diferenças substanciais.

⁹ Um exemplo de Raymond Williams, em relação ao naturalismo: depois de um início marcado por grandes resistências e fracassos, algumas convenções naturalistas foram plenamente absorvidas pelo drama em geral. Enquanto a estrutura de sentimento – na época, emergente – passou, parte das convenções permaneceu, incorporada aos padrões de representação dominantes.



É sempre necessário levar em conta que uma estrutura de sentimento surge de todo um modo de vida. Por mais que um processo teatral seja intenso e imersivo, é questionável se seria o bastante para, por si só, criar uma estrutura de sentimento. Se uma estrutura começa a tomar forma por meio do teatro, é porque algo extraprocessual se introduziu, algo que nasce dos modos de vida da sociedade ou dos grupos sociais onde o processo teatral está em andamento. A estrutura de sentimento não é nunca uma criação idealista, em que uma nova convenção surge do esforço pessoal de um grupo de artistas ensaiando numa sala, mas um processo material da cultura em que uma percepção difusa de mundo se introduz na criação teatral.

Não é possível afirmar que um tipo de teatro seja mais propício que outro para fazer aflorar estruturas de sentimento. No entanto, existem casos em que o próprio processo teatral pode ser identificado como um processo de estruturação de sentimentos, mesmo quando esse não é o objetivo reconhecido dessas propostas. É o que acontece com iniciativas que se propõem a criar relações profundas com comunidades específicas – bairros periféricos, agrupamentos étnicos, conjuntos habitacionais – ou que se instalam junto a movimentos políticos e sociais – ocupações urbanas, sindicatos e movimentos de classe. Em geral, são projetos que buscam a recuperação de memórias coletivas, a adesão a reivindicações de classes subalternas, o reconhecimento de identidades e a visibilização de segmentos sociais marginalizados através da construção coletiva de montagens teatrais. As duas experiências que serão examinadas, de forma breve, a seguir, sugerem processos em que estruturas de sentimento são organizadas por meio da encenação teatral.

Brigadas Teatrais do MST

A história da relação entre o MST e o teatro é rica e longa, remetendo às práticas de *agitprop* introduzidas no Brasil desde a época do CPC¹⁰, na década de

¹⁰ O CPC, Centro Popular de Cultura, criado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) no ano de 1962, é a grande referência no Brasil de uma ampla ação cultural e artística diretamente influenciada por ideias de *agitprop*. Através da estrutura nacional da UNE, foram montados CPC's em diversos estados que realizavam trabalhos artísticos engajados em lutas sociais. O CPC foi liquidado em 1º de abril de 1964, junto à destruição da sede da UNE, no que foi o primeiro ato da ditadura militar brasileira.

1960, e às Ligas Camponesas das décadas de 1950 e 1960, antecessoras do MST.

O teatro de *agitprop* (agitação e propaganda) refere-se às experiências de teatro politicamente engajadas na Rússia pré-revolucionária, organizadas por grupos de trabalhadores com o objetivo de denunciar a exploração do sistema capitalista e divulgar a proposta revolucionária dos bolcheviques. Outros países também tiveram importantes teatros de *agitprop*, como a Alemanha, especialmente num período específico de Piscator. No Brasil, sua expressão mais forte foi o já citado CPC da UNE. Atualmente, o MST é o movimento social que mais abertamente reivindica o teatro de *agitprop*, realizando debates teóricos e oficinas práticas em torno dessa categoria, embora mesclada com propostas mais contemporâneas, como o Teatro do Oprimido¹¹.

A experiência das Brigadas Teatrais do MST teve início nos anos 2000 com a realização de oficinas do Centro do Teatro do Oprimido sob orientação direta de Augusto Boal, provavelmente o mais importante teatrista brasileiro de todos os tempos e que já havia trabalhado com o movimento camponês antes do Golpe Militar de 1964. Nesse novo momento, o reencontro com Augusto Boal se deu sob a perspectiva da autonomia e assimilação dos meios de criação. Na formulação de Rafael Villas Boas (2013, p.287):

O contato que fora interrompido com o golpe agora retornava, em chave radical, pois pautado pelo método e princípio da transferência dos meios de produção da linguagem teatral visando à autonomia dos multiplicadores e grupos formados pelo MST. Ou seja, [...] Boal não pretendia apenas fazer teatro para o MST, mas, nos termos da educação popular, se dispôs a fazer teatro com o MST, se propondo a dar forma teatral aos problemas do movimento e transferindo as técnicas para que elas fossem usadas de acordo com as demandas e interesses do MST.

É difícil classificar a organização teatral das Brigadas. Por um lado, elas estabelecem contato com grupos profissionais e pesquisadores de renome, constituindo uma forte rede de trocas e circulação. Por outro lado, mantêm oficinas de atuação próprias em diversos assentamentos e ocupações, em sua maioria ligadas ao Teatro do Oprimido. Assim, as Brigadas não são grupos profissionais de teatro, no sentido de seus integrantes terem isso como atividade

¹¹ Ver, como exemplo desse debate dentro do MST, o livro de Costa, et al., 2015. Composto de artigos de integrantes das Brigadas Teatrais do MST, textos históricos sobre *agitprop* e peças teatrais soviéticas.

principal, mas desempenham papel reconhecido pelo próprio movimento como uma atribuição de militância política.

Certamente, um marco da produção das Brigadas é a peça *A farsa da justiça burguesa*. Em 2005, a Brigada Nacional de Teatro do MST, Patativa do Assaré, foi mobilizada para a realização de atividades culturais durante a Marcha Nacional por Reforma Agrária e Justiça Social, que se dirigiu à Brasília naquele ano. A decisão foi por uma encenação num formato de Teatro Procissão, composto por diversas estações, sob a orientação geral de Augusto Boal. A farsa da justiça burguesa foi, inicialmente, a quarta estação dessa montagem e seu texto final teve tratamento direto de Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo do importante grupo de teatro épico Cia. do Latão (Villas Bôas; Canova, 2019); (Pechincha, 2021).

Trata-se de uma peça curta, escrita em versos, num formato bastante próximo ao do teatro de *agitprop* soviético, contando com cinco personagens e um coro de militantes. Um Coro de entrada abre a peça, convocando o público para a apresentação e reforçando a confiança na luta coletiva. Logo após, tem início um julgamento: um trabalhador rural é acusado de não ter morrido com seus companheiros durante uma chacina promovida pelas forças policiais, fingindo-se de morto para escapar. Um policial e um médico legista são convocados como testemunhas e, ao final, um fazendeiro, mandante do crime, entra em cena e se funde ao juiz, tornando-se uma única figura e condenando o trabalhador rural. Intervenções do coro acontecem durante todo esse percurso.

A peça é a demonstração de que o *agitprop* não é um teatro simplista ou de baixa qualidade estética. Aqui, uma questão complexa é proposta à audiência: ela também é levada a ponderar se a atitude do trabalhador rural foi correta ou não. O Juiz apresenta o caso em termos de uma decisão individual covarde da parte do trabalhador:

JUIZ

Fechem a janela, calem o vento,
e julguem sem piedade esse acusado
de um crime hediondo: não ter sido solidário.
É o sobrevivente de um tiroteio
um combate, uma chacina
em vez de enfrentar a polícia



tombou no chão morto de medo,
e para escapar do assassinato
ficou mais parado que os mortos
entre os corpos empilhados
fingindo ser cadáver (Brigada; Coletivo, 2007, p.167)

E, mais à frente, a luta coletiva dos trabalhadores é contraposta a uma moral ligada à ideia de ato individual de heroísmo:

JUIZ ao réu
Vocês só gritam quando muitos,
só lutam como manada,
só cantam na revoada,
sozinhos não são nada,
recusam o humano heroísmo
do justo individualismo (Brigada; Coletivo, 2007, p. 171-172)

Não se deve subestimar o poder de *A farsa da justiça burguesa*. Apresentada, pela primeira vez, com bonecos gigantes, diante de cerca de 12 mil pessoas, em frente ao Congresso Nacional em Brasília e durante uma Marcha com militantes do MST de todo o país, a peça tem uma profunda capacidade de propor uma reflexão coletiva sobre o que significa optar por uma luta política e social que resulta em constante confronto com poderes constituídos, quase sempre de maneira violenta. São pessoas diretamente envolvidas nesse tipo de escolha, para quem a peça não soa como uma representação simplista, mas como um dilema cuja decisão pela luta precisa ser diariamente renovada e em que a própria vida está engajada.

A peça, além disso, alude a um acontecimento real: o Massacre de Eldorado de Carajás. Um confronto em que 21 trabalhadores sem-terra foram mortos pelas forças policiais, no ano de 1996, no estado do Pará, cujas imagens rodaram o mundo. Assim, a peça é um fator de ativação, preservação e renovação da memória coletiva, elemento enormemente valorizado no MST e considerado fonte de construção da identidade do movimento e da solidariedade coletiva. Organizada numa forma simples, sem apelo a análises psicológicas profundas (o trabalhador rural acusado sequer aparece em cena para justificar sua posição), a peça funciona como uma estrutura para sentimentos difusos que compõem a própria história do movimento.

A dificuldade em reconhecer a estrutura de sentimento envolvida nesse caso particular ocorre porque não se trata exatamente de convenções novas substituindo antigas num universo teatral amplo e disponível à toda sociedade, como são as críticas realizadas por Raymond Williams, mas da retomada de formas teatrais por um movimento político-social específico, ligado a uma classe social nitidamente diferenciada. A farsa da justiça burguesa participa do contexto atual de um movimento social vivo, com suas próprias demandas e realidade de organização. O que é preciso ter em mente é o fato de que somente uma peça num formato de *agitprop*, com suas convenções e linguagens características, poderia ser capaz de estruturar sentimentos dentro de um movimento como o MST. É provável que nenhuma outra forma teatral que não a do *agitprop* seria mais adequada à organização da experiência coletiva do MST, em que a coragem de optar pela militância é vivenciada em fusão com um cotidiano de repressão violenta por parte de governos e poderes constituídos. É essa experiência presente e difusa, que dilui e mistura sentimentos díspares e em muitos casos opostos, que constitui a estrutura de sentimentos da peça, organizada num formato de *agitprop* que se mostrou o mais adequado para promover essa estruturação. Não se trata exclusivamente do âmbito da dramaturgia, mas do evento de apresentação em convívio com os participantes do MST, que guarda o potencial de uma espécie de sistematização em ato de uma experiência coletiva intensa e traumática.

Em razão da vivacidade de um circuito próprio de núcleos espalhados pelo país, as Brigadas de teatro do MST estão realizando suas próprias elaborações e inovações formais nas convenções da peça de *agitprop*. Essa perspectiva pode ser notada na reflexão dos pesquisadores Rafael Litvin Villas Bôas e Douglas Estevam, ambos participantes e colaboradores de brigadas teatrais do MST, sobre o papel do teatro junto a movimentos e organizações sociais populares:

Como instrumento de agitação e propaganda, o teatro é potencializado por meio de brigadas, no campo e na cidade, e nas escolas, pelo papel de educadores críticos, cientes do sentido humanizador que a arte pode cumprir quando associada à dimensão da formação e educação; como forma de disputa com os instrumentos de persuasão e manipulação da Indústria Cultural, o teatro pode colocar em campo seus procedimentos estéticos à serviço da crítica contra o fetichismo da mercadoria, em chave desideologizadora (Villas Bôas; Estevam, 2020, p. 22).

Assim, na medida mesmo em que os diferentes processos teatrais junto ao Movimento Sem Terra servem ao objetivo da agitação e propaganda, reforçando a confiança na luta política do grupo e levantando questões que interessam ao movimento, prestam-se também, e por isso mesmo, como processos de estruturação de sentimentos.

Teatro Documentário Archivo White

Em contextos em que se pretende vincular o teatro a organizações de classe ou de comunidades específicas, as formas que compõem o campo do teatro documentário despontam como veículos privilegiados para organizar experiências que se encontram difusas nos modos de vida cotidianos. Isto porque geralmente elas envolvem a análise e o enquadramento de conflitos e tensões muito marcantes para as pessoas envolvidas, como também o tratamento de documentos, a recuperação da memória, e mesmo a disputa em torno de uma tradição seletiva; todos, elementos que entram em jogo quando se trata da experiência coletiva de comunidades e de estruturas de sentimento. Assim, muitos trabalhos de teatro documentário são eminentemente trabalhos de estruturação de sentimentos.

Um exemplo bastante expressivo desse tipo de experiência foi o projeto Archivo White, ligado ao Museo-Taller Ferrowhite, na cidade argentina de Bahía Blanca, estudado e descrito de maneira muito precisa por Pamela Brownell (2021). Trata-se de um projeto cuja execução e resultados foram muito bem documentados e disponibilizados na internet¹².

O projeto nasceu de uma iniciativa do Museo-Taller Ferrowhite, instalado em Bahía Blanca, cidade a sudoeste de Buenos Aires, que já foi um importante centro econômico, contando com um pátio ferroviário e um cais para exportação de grãos e produtos agrícolas. Com a intensificação da política neoliberal na Argentina e as consequentes privatizações e desindustrialização na região, a cidade passou por

¹² Sobre a pesquisa de Pamela Brownell acerca do projeto Archivo White, além dos textos que se encontram na referência deste artigo, ver: Brownell, 2019. Sobre os registros do projeto na internet, ver, a título de exemplo: <http://museotaller.blogspot.com/>; <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/>; <http://archivocaballero.blogspot.com/>; <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3474-2006-12-28.html>; <https://www.youtube.com/user/Ferrowhite>; <https://vimeo.com/user1834893>

violenta transformação socioeconômica, resultando numa “paisagem de pós-guerra”¹³.

O Museo-Taller Ferrowhite mantém acervo de peças da ferrovia e do cais que foram recuperadas durante as privatizações, além de realizar ações culturais visando a preservação da memória ligada aos trabalhadores locais. Uma dessas ações foi o projeto Archivo White, uma série de encenações de teatro documental com a participação de moradores da cidade. Os gestores do museu, com destaque para Natalia Martirena e Marcelo Díaz, organizaram uma oficina inicial com Vivi Tellas, a mais importante diretora da nova cena de teatro documental da Argentina, que já vinha desenvolvendo um trabalho em torno do Biodrama (uma espécie de vertente própria de teatro documentário), chamado Archivos¹⁴, de onde se originou o nome do projeto Archivo White.

O resultado dessa primeira oficina foi uma mostra chamada *Nadie se despide en White* (2006), ocupando simultaneamente diversos pontos do museu. Pouco tempo depois, uma das cenas da mostra foi desenvolvida e transformada no primeiro espetáculo teatral de uma série que o museu passou a considerar como “museus pessoais”. Cada encenação foi composta em torno da história de um trabalhador que, presente em cena, às vezes acompanhado de músicos, contava de sua vida numa sequência de cenas misturando testemunho, canções e vídeos, terminando com o compartilhamento de uma comida, num formato próximo ao que Vivi Tellas realiza seus trabalhos. Os espetáculos tratavam de histórias de tempos passados, bem como do cotidiano atual e do modo como cada um dos atores/moradores sentiam a realidade. Ao todo, foram 4 montagens além da mostra inicial, entre 2006 e 2010. Segundo Pamela Brownell (2018, p. 56),

Archivo White permitió generar otro modo de estar en comunidad: un modo lúdico y creativo de prestar atención a la realidad del lugar, de dirigir la mirada a la vida de sus vecinos y de hacer nacer algo nuevo. Todos eran aspectos centrales para la tarea de reconstrucción de los

¹³ Conforme o título de uma exposição de fotografias da cidade, tiradas pelo fotógrafo Nazareno Russo e inaugurada em 18 de outubro de 2007, na Universidade de Quilmes. Informação tirada de: <http://museotaller.blogspot.com/2007/>

¹⁴ Há uma grande quantidade de escritos sobre Biodrama e o projeto Archivos, que podem ser consultados para aprofundamento. Apenas a título de exemplo, o livro de Pamela Brownell, *Proyecto Biodrama: el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*, que se encontra nas referências, é um dos registros mais completos. Também o livro publicado no Brasil: Giordano, 2014.

lazos y memorias colectivas que el museo se proponía y a los que el proyecto aportó de un modo central.

Essa atenção em relação à realidade local que o projeto viabilizou se relaciona diretamente com o assunto que estamos tratando: o teatro documentário como estruturador de sentimentos. Podemos dizer que o conjunto de encenações que compõem o projeto *Archivo White* revela, através do olhar e do depoimento de ex-trabalhadores locais, os modos de vida e de sentir a realidade da comunidade de moradores de Bahía Blanca, profundamente impactados pelas drásticas transformações econômicas da região. Tais modificações na maneira de viver o cotidiano são sentidas, muitas vezes, como dramas pessoais, como questões ou problemas individuais, porque, de fato, tocam no que há de mais íntimo em cada pessoa. Nesse caso, o formato específico de teatro documentário desenvolvido por Vivi Tellas através do Biodrama se mostrou bastante apropriado para revelar o que há de comum entre esses modos muito pessoais de sentir a vida, porque centrado na dimensão do indivíduo. Como explica Pamela Brownell (2021, p. 359),

En comparación con otras variantes posibles de teatro documental tanto anteriores como contemporáneas, el teatro documental desarrollado por Tellas propone, en primer lugar, poner el foco de modo excluyente en la vida de las personas e invitar a esas personas al escenario. Todas las otras temáticas que pueden aparecer son el resultado de construcciones realizadas a partir de esa materia prima de los intérpretes.

Brownell ainda complementa dizendo que a premissa básica do trabalho de Vivi Tellas é a de que “cada persona tiene y es en sí misma un archivo” (Brownell, 2021, p. 219). Esse modo de fazer teatro documentário, focado na singularidade de cada pessoa, gera suas próprias convenções, em que objetos pessoais triviais, músicas cantadas sem impositação e memórias individuais prosaicas, muito distantes do que se poderia entender como grandes acontecimentos, são exatamente os elementos mais apropriados a estabelecer a mais vívida relação de expectativa com o público. Aqui também, como no caso do teatro de *agitprop* do MST, não se trata tanto de uma encenação inovadora propondo convenções originais a um público que participa de um ambiente teatral dinâmico, mas de uma forma teatral que é nova dentro do contexto daquela população, sendo, ao mesmo tempo, adequada para ativar a comunidade de sentimentos que existe por baixo



dos modos individuais de vivenciar a realidade entre os moradores de uma localidade específica. Assim, o sentido que brota do conjunto de encenações de *Archivo White* revela, como experiência coletiva, aquilo que é apenas vislumbrado de modo confuso, de difícil compreensão, no cotidiano de cada um.

Considerações Finais

Quando mobilizada sem se levar em conta nuances específicas, a noção de estrutura de sentimento pode acarretar em alguns problemas. O mais comum deles é sua abordagem como uma noção exclusivamente geracional. Muitas vezes concebida como geral ou comum a todas as classes e outras subdivisões existentes na sociedade dentro de um período relativamente circunscrito, a estrutura de sentimento ofereceria menor importância a outras categorias consagradas nas ciências sociais, inclusive a de classes sociais, central para o próprio marxismo. Williams reconheceu esse problema e, em diversos textos, passou a admitir a possibilidade de diferentes estruturas de sentimento concorrentes num mesmo período de tempo, ou mesmo de modos de vida que não conseguem chegar a uma estruturação.

Atualmente, ao se mobilizar o conceito de estrutura de sentimento, deve-se sempre levar em conta que as experiências de vida contemporâneas são enormemente diferenciadas, diversas, tão distintas umas das outras que por vezes parecem nem mesmo corresponder à mesma sociedade. Deve-se admitir não só a possibilidade da existência de diferentes estruturas de sentimento simultâneas, mas que algumas estruturas se refiram a vivências bastante localizadas e particulares.

As encenações de *A farsa da justiça burguesa* e de *Archivo White* são exemplos de criações artísticas que articulam estruturas de sentimento muito circunscritas. Ao estabelecerem vínculos profundos com movimentos políticos e comunidades singulares, essas experiências foram capazes de transformar o próprio processo de criação teatral em um processo de estruturação de sentimentos, revelando percepções sobre a vida que se encontravam difusas e encobertas nos modos de vida cotidianos. Talvez seja até possível supor que, se

não tivessem havido tais experiências teatrais, esses sentimentos difusos jamais teriam se estruturado, jamais teriam sido revelados, já que “há experiências históricas que nunca encontram suas formas semânticas” (Williams, 2013, p.161). Assim, em certo sentido, as próprias encenações podem ser identificadas como as estruturas de sentimento em si, o modo singular como aqueles sentimentos ganharam forma naquele movimento social e naquela comunidade num determinado momento.

Além do mais, realizações teatrais como as do MST e do Museo-Taller Ferrowhite também dizem respeito a um outro elemento importante da categoria de estrutura de sentimento, que é o da transformação nas convenções da linguagem artística. Como vimos anteriormente, Williams foi bastante enfático ao estabelecer relações entre o surgimento de novas convenções e os processos de emergência de estruturas de sentimento. Assim, o foco nas inovações das convenções se tornou uma espécie de marca característica do modo de análise do materialismo cultural.

A bem da verdade, é preciso reconhecer que Williams identificou, mais de uma vez, que estruturas de sentimento podem se manifestar não só através da inovação, mas também pela redescoberta de padrões ou práticas culturais de tempos anteriores. Sua crítica sobre a obra de Bertolt Brecht é exemplar nesse sentido. Para Williams (2010, p. 223),

Na prática, um uso aparente de um método dramático mais antigo é sempre uma mudança substancial do mesmo, em um novo contexto [...] E quando, como aconteceu, um método antigo é totalmente retrabalhado – como na reformulação que Brecht fez da fala direta ao público [...], ele começa a funcionar em uma nova estrutura de sentimento, e a ter efeitos e implicações bem diferentes.

Nos casos abordados ao longo do presente artigo, a situação é ainda mais específica. Como já apontado, não se trata de convenções sendo aperfeiçoadas num ambiente teatral arrojado e consolidado – o MST e a cidade de Bahía Blanca não são exatamente vanguardas teatrais –, mas da mobilização de formas de teatro que, mesmo sendo antiquadas ou não tão inovadoras em situações artísticas mais dinâmicas, se mostraram as mais adequadas à estruturar sentimentos que, na vivência cotidiana de um movimento político-social brasileiro

e de uma comunidade periférica na Argentina, existem de modo impreciso ou indefinido. Formas bastante conhecidas nos meios teatrais centrais são expectadas como inovadoras em contextos de menor agitação teatral, porque são capazes de revelar uma estrutura de sentimento comunitária. Trata-se mais de quais convenções sejam capazes de traduzir experiências coletivas, de fazer emergir estruturas de sentimento, do que de inovações propriamente ditas. É assim que uma experiência de *agitprop*, usualmente considerada ultrapassada, ou de Biodrama, já bem comum na cena teatral argentina, podem ser veículos de estruturas de sentimento.

Em práticas artísticas como as descritas no presente artigo, um possível ponto central da crítica teatral passa a ser a análise dessas montagens como experiências transpostas em forma, a encenação podendo ser encarada como o processo através do qual sentimentos específicos – de um movimento social ou comunidade periférica –, em um determinado momento, se estruturam. É possível que essa ideia, da encenação como experiência estruturada, fique bem mais evidente no caso dos teatros documentários baseados no testemunho, na fala em primeira pessoa, no ato de narrar acontecimentos da própria vida, como ocorre no Biodrama, porque se trata naturalmente da estruturação de uma experiência na forma de uma apresentação teatral.

Assim, o que está em jogo no teatro documentário não é se ele corresponde à verdade ou à realidade (um tipo de discussão bastante comum quando se aborda esse tipo de teatro que estabelece ligações porosas com o não-ficcional), mas como a experiência é transposta em uma forma. Mais do que qualquer outro tipo de teatro, uma definição possível para o teatro documentário poderia ser: experiência trans/formada (experiência transposta em forma), em especial nos casos em que ele é realizado junto a projetos sociais ou comunidades específicas, muito bem exemplificado no projeto Archivo White. Em circunstâncias desse tipo, o teatro documentário pode ser entendido como um meio de atribuir significado à experiência vivida em solução; trata-se de uma verdadeira máquina de criação de estruturas de sentimento, ou talvez, máquina (instrumento/aparelho/mecanismo) de estruturação de sentimentos.

Por fim, é preciso apontar que experiências como as abordadas no presente

artigo, apesar de realizadas em ambientes longe dos grandes centros culturais (ou até por isso mesmo), são potencialmente alternativas e mesmo opositoras aos padrões dominantes. Raymond Williams defendia que, para romper com a cultura hegemônica, uma das possibilidades seria “procurar e contrapor-lhe uma tradição alternativa retirada das obras negligenciadas e deixadas na larga margem do século” (Williams, 2011b, p. 7). *Archivo White* e *A farsa da justiça burguesa* são exemplares desse tipo de reapropriação de formas teatrais consolidadas – no caso do Biodrama – ou mesmo entendidas como ultrapassadas – no caso do *agitprop* –, cuja colocação em situações específicas é capaz de fazer emergir estruturas de sentimento localizadas e particulares, abrindo também a possibilidade de se configurarem como manifestações da contra hegemonia cultural.

Referências

BRIGADA Nacional de Teatro Patativa do Assaré; COLETIVO Nacional de Cultura do MST. *Teatro e Transformação Social: Teatro Épico*. v. 2. São Paulo: Cepatec, 2007.

BROWNELL, Pamela. Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*. V. 52, N. 1, p. 43-64, Outono de 2018. Acesso em: 12 jan. 2023.

BROWNELL, Pamela. *Proyecto Biodrama: el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Red Editorial, 2021.

BROWNELL, Pamela. *Archivo White: teatro documental, museo y memoria. Telondefondo* - Revista de Teoría y Crítica Teatral. Nº 30, p. 107-127, julio-diciembre, 2019.

COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas e VILLAS BOAS. *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GIORDANO, Bruno. *Teatro documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

PECHINCHA, Dieymes. O MST e o teatro: o processo de criação da peça *A farsa da Justiça Burguesa*. *Revista Aspas*, v. 11, n. 2, p. 78-91, 2021. Acesso em: 06 out. 2022. DOI: [10.11606/issn.2238-3999.v11i2p78-91](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v11i2p78-91).



VILLAS BÔAS, Rafael. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, p. 277-298, dez. 2013. Acesso em: 09 fev. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; ESTEVAM, Douglas. Trabalho teatral latino-americano: pedagogias dissonantes em dois tempos históricos. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020. Acesso em: 09 fev. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/14145731023820200039>.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; CANOVA, Felipe. Quando camponeses entram em cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 9, n. 4, 2019. Acesso em: 06 out. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266091022>

WILLIAMS, Raymond. *A política e as letras: entrevistas da New Left Review*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Nova York: Oxford University Press, 1969.

Recebido em: 01/06/2023

Aprovado em: 22/07/2023