

Escritos e invenções da experiência do Grupo Teatral do CERA: outros ditos, outros espaços-tempos

Rosemeire de Lourdes Monteiro Ziliani*

Resumo

Este artigo socializa parte de pesquisa concluída sobre as peças escritas e ensaiadas pelo Grupo Teatral do CERA, que funcionou durante vinte anos em uma escola técnica, denominada Centro de Educação Rural de Aquidauana (CERA), localizada no município de Aquidauana, Mato Grosso do Sul. O estudo sobre o teatro utilizou textos de algumas peças, folders, jornais e depoimentos. Estabeleceu-se diálogo com estudos foucaultianos para problematizar e analisar o material selecionado. Seguindo essa perspectiva, os materiais foram desierarquizados, considerados constituidores da realidade e dos sujeitos e inscritos no que se pode denominar “dispositivo de escolarização”. Considerou-se a produção teatral como um entre outros discursos que se entrecruzaram nos programas da Instituição Escolar em questão para a constituição de sujeitos capacitados a atuarem como técnicos. Entretanto, e diferentemente das demais práticas discursivas reproduzidas/produzidas na escola, à atividade teatral colocou-se a tarefa de formar plateias para o teatro e (re)inventar uma identidade ao sul-mato-grossense, após a divisão do Estado de Mato Grosso, no final dos anos de 1970. Funcionando como Grupo Teatral no período de 1978 a 1997, foram produzidas e encenadas dezenove peças, uma a cada ano. Colocou-se, sobre uma diversidade de acontecimentos históricos e socioculturais, um feixe de luz, tomando-os como material fundante da identidade a ser construída. Cercados pelo estudo, pelo trabalho e pelo isolamento do internato, esse exercício coletivo, em que constituiu a experiência teatral, tentou contribuir para a configuração identitária e pode ter afetado os jovens em suas “vidas comuns”.

Palavras-chave: Exercícios. Valorização da experiência. Teatro escolar.

* Doutora em Educação pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Grande Dourados (UFGD).

Introdução

O trabalho privilegiou os ditos e escritos de um grupo teatral no período de 1978 a 1997, cuja aproximação foi aqui tomada pela ênfase nas temáticas abordadas nos textos e folders das peças, nos modos específicos de atividades propostas e nas relações espaço-temporais que em seu interior se desenrolaram.

Trata-se de um dos aspectos estudados em pesquisa concluída sobre as programações de normas e de condutas de uma escola técnica, pública, referentes ao período de 1974 a 2001, denominada Centro de Educação Rural de Aquidauana (CERA), localizada no município de Aquidauana, Estado de Mato Grosso do Sul. Criada em 1974, tinha como objetivo ser uma referência na formação de técnicos para o setor primário da economia local. O Centro e essa denominação funcionaram até 2001, em regime de internato para rapazes e semi-internato misto, quando foi extinto. Desde então, a Instituição passou a ser gestada pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), que, além dos cursos superiores, criou outro Centro e com outra denominação para oferecer o curso de técnico em agropecuária.

A pesquisa mais ampla feita sobre a Instituição pretendeu contribuir para a caracterização dos efeitos que as programações por ela prescritas e impostas aos sujeitos no período estudado intentaram produzir em termos de composição e conformação dos sujeitos. E disso, uma aproximação do que os sujeitos podem ter feito com aquilo para o qual foram capacitados a fazer (ROSE, 2001), pela intervenção e conexão de diferentes dispositivos, com ênfase na escolarização.

Com apoio de Varela (2002), pode-se afirmar que a relação espaço-tempo e as atividades, como as privilegiadas neste artigo, imbricam-se na constituição dos sujeitos/subjetividades no interior de instituições sociais como a escola. A atividade teatral construiu uma diferenciação perante os demais espaços-tempos, as demais práticas e os discursos ensaiados na Instituição em questão, mas que dela fizeram parte. Em função disso, não se pode descartar que essa prática ocupou uma espacialidade concreta, ainda que considerada pouco adequada pelo professor-teatrólogo e pelo próprio Grupo, para a realização de suas atividades. Foi um, entre outros espaços-tempos existentes, que contribuiu para a composição e conformação dos jovens, que podem ter subjetivado essa prática de diferentes formas e intensidades.

O idealizador e responsável pelo Grupo foi Paulo Corrêa de Oliveira¹, arquiteto, professor e escritor das peças, que se colocou a grandiosa tarefa de contribuir para a constituição de uma

identidade sul-mato-grossense, após a divisão do Estado de Mato Grosso, em 1977, cuja homologação político-administrativa ocorreu em 1979. Empreendimento de envergadura para o qual os jovens que passaram pelo Grupo deram sua efetiva contribuição, conscientemente ou não.

Diferentes discursos foram tomados para uma aproximação do funcionamento da Instituição, entretanto o cênico foi objeto de atenção neste artigo. Foram produzidas 19 peças, uma a cada ano, no período de 1978 a 1997. Dos materiais disponíveis, foram selecionados textos de algumas peças, folders, jornais e depoimentos. Porém, não se abarcaram todos os escritos existentes nos vários arquivos por onde suas marcas se encontram distribuídas e fragmentadas. Ressalta-se, seguindo Foucault (2000), que esses materiais foram desierarquizados e tomados como produtores da realidade e dos sujeitos de que tratam.

Os escritos e os ditos desse teatro repetiram, mas de um modo particular, cujo tempo, espaço e linguagem não foram tomados exatamente da mesma forma que outros discursos constituidores da Instituição estudada, nem dos espaços-tempos ocupados e regulados, ou em seu interior institucionalizados como lugares de ensinar e de aprender.

Para uma aproximação do objetivo explicitado, este trabalho foi dividido em duas partes. A primeira enuncia aspectos das relações espaço-temporais presentes nos textos completos de algumas das peças e em outros escritos disponíveis e a segunda dá ênfase aos temas, à presença do já dito e do humor em alguns dos materiais analisados.

Espaços-tempos e outros elementos do teatro

Em escrito datado de 1967 e publicado em 1984, com o título *Outros espaços*, Foucault (2001b) retomou a preocupação daquele período com a questão do espaço. Evidenciou que a dessacralização do tempo ocorrida no século XIX ainda não havia se efetivado do ponto de vista “prático” em relação ao espaço. Este possuía uma história, na qual Galileu, no século XVII, imprimiu uma dessacralização “teórica” ao ter constituído “um espaço infinito e infinitamente aberto”, não mais um espaço fixo, mas em permanente movimento; disso não mais a localização, mas a extensão. Entretanto, outros problemas apareceram no século passado sobre o espaço e diziam respeito às “relações de posicionamento”. Assim, considerando importantes as reflexões até aquele momento empreendidas sobre o “espaço de dentro” (espaço heterogêneo, inteiramente carregado de qualidades), dedicou-se a pensar o “espaço de fora”, no qual as pessoas vivem e pelo qual elas são atraídas para fora delas mesmas; espaço que também não é vazio, mas heterogêneo. Desse modo, vive-se no interior de um “conjunto de relações de

posicionamentos”, irredutíveis e que não se sobrepõem uns aos outros. Portanto, a definição desse conjunto de relações é que permite definir um posicionamento (de passagem, de passagem provisória, de repouso, utópico ou heterotópico).

Sobre a configuração desse espaço denominado Mato Grosso do Sul, uma diversidade de elementos e acontecimentos foi tomada nessa produção discursiva: as fronteiras com o Paraguai e a Bolívia; o Pantanal; a cidade Santiago de Xerez, que teria existido no século XVI nas proximidades de Aquidauana; o deslocamento dos índios Terena do grande Chaco paraguaio para o Pantanal Sul-Mato-Grossense; e a ocupação de outros espaços nos arredores do município de Aquidauana, em suas ruas, na estação ferroviária, ou as caminhadas de Taunay naquela região, dentre outros.

Diferentes utilizações foram empreendidas nas várias peças encenadas pelo Grupo sobre o espaço do teatro, o palco. Por exemplo, o discurso construiu na peça *Tempo de Taunay* (OLIVEIRA, 1986) um lugar onde o personagem central se mantinha, ao longo de todo o espetáculo, em seu leito de morte ao lado de uma enfermeira, cuja relação difícil se expressava em um diálogo truncado, carregado de incompreensão. No palco, esse “posicionamento de repouso” de Taunay em seu leito dividiu o espaço com outros distintos personagens, outros posicionamentos, como o próprio Taunay mais jovem, os quais entravam e saíam a cada ato, utilizando o recurso do jogo de iluminação, claro-penumbra-escuro. Isso permitiu que uma cena ou um determinado posicionamento ganhassem destaque ou fossem ofuscados, ocupando e dividindo o pequeno espaço. Nesse lugar embaralhavam-se, entrecruzavam-se presente e passado; espaço de passagem (uma guerra) ou de repouso (um quarto); lugares com ou sem referências geográficas (no alto de uma serra, em uma cidade ou em um espaço de dentro). Espaços ao mesmo tempo de fora e de dentro. Lugares de fora que, entretanto, foram construídos e guiados pela percepção do personagem Taunay. Portanto, espaço de dentro, tomado na linguagem, nas falas dos personagens, como um espaço cujas “qualidades” se apresentavam como algo embaraçado, tumultuado, obscuro, seja no retrato pintado de suas práticas como político, soldado e escritor, ou em um grande amor (que cultivou pela índia Antônia).

O comentário disponível no folder sobre esse texto afirmou que a vida do Visconde de Taunay não ofereceu “lances dramáticos” que pudessem servir de material a trabalhos artísticos destinados a “conduzir o espectador a altos níveis de paixão”, descrição não compartilhada por Oliveira (1992a, p. 2), que considerou a literatura local iniciando-se com o livro de Taunay (1927), *Retirada da Laguna*². Daí sua afirmação de que o Visconde “representa a alma sul-mato-grossense”. Entretanto, o comentário prossegue explicitando que o teatro teria permitido extrapolar sua vida pouco expressiva:

Para provar que o teatro é o grande palco onde as vidas rotineiras, as emoções casuais ganham dimensões que extrapolam todos os limites do real, Paulo Corrêa de Oliveira transformou a existência linear do Visconde de Taunay num relato mítico em que o simbólico o real e o imaginário se conjugam numa peça que prende os sentidos do expectador e o instiga a aprofundar-se da vida e das obras do autor. Trabalhando simultaneamente em três planos, recompõe não apenas o que foi a essência da vida do político, do escritor e do soldado, como também as razões que o levaram a rebelar-se contra a tirania e o arbítrio dos poderosos. (ROSA, 1986, p. 2).

Na peça *Um trem para o Pantanal* (OLIVEIRA, 1987), outra concepção de espaço foi possível. O próprio “trem” constitui um lugar de encontros, de todo o mundo e de ninguém ao mesmo tempo. Ou melhor, um “posicionamento de passagem”, que contempla um “extraordinário feixe de relações”, no sentido dado por Foucault (2001b), visto que o trem é algo que passa e pelo qual se passa. E, como usado na peça, é alguma coisa pela qual se pode passar de um ponto a outro – nesse caso, com destino ao município de Corumbá, Mato Grosso do Sul, no Pantanal.

Não há uma cronologia ordenada e linear que autorizaria uma leitura da obra (19 peças) em questão como evoluindo de fatos do passado mais distante até o final da década de 1990, momento em que foi escrito o texto e encenada a última peça. Isso porque temas se repetiram, foram retomados ou desdobrados de diferentes formas, como os destinados a tornar visível a problemática indígena no Estado – o entrelaçamento da vida local com essa população ou, dito de outro modo, como o sul-mato-grossense é, também, resultado das relações com esse povo.

Outro exemplo negativo dessa preocupação em seguir uma cronologia pode ser oferecido pela distância temporal entre o texto *Retirada da Laguna* (OLIVEIRA, 1979c), segundo trabalho produzido, cujo livro escrito por Taunay (1927) foi confrontado com a experiência que ficou desse episódio da Guerra do Paraguai, em especial para moradores que hoje vivem na região daquele acontecimento, *Tempo de Taunay* (OLIVEIRA, 1986), que dá ênfase à vida de Taunay e, um dos últimos textos escrito nove anos depois, *Mate e vida tereré* (OLIVEIRA, 1995), sobre o ciclo da erva-mate, acontecimento histórico cujo período se encontra demarcado logo após o término da Guerra e nas primeiras décadas do século XX.

Nos textos, a distribuição do discurso também não segue necessariamente uma cronologia ou linearidade, ou melhor, uma única forma que respeite sempre o “triângulo do tempo” (FOUCAULT, 2001b). Essa distribuição linear pode ser encontrada em *O afeto que se encerra* (OLIVEIRA, 1991) ao tratar da educação escolarizada, após leitura de livro sobre a cultura e educação no Estado. Nesse texto, a distribuição deu-se em uma evolução que se iniciou em 1918 e transcorreu até 1990, quando, em uma formatura, professores aposentados são chamados a falar sobre suas experiências no magistério; ou, em

Mate e vida tereré (OLIVEIRA, 1995), ao reproduzir o ciclo da erva-mate no final do século XIX às primeiras décadas do século XX, ampliando ao hábito cultural de tomar tereré contemporâneo do final daquele século; dentre outros.

Em alguns textos, entretanto, o discurso não é distribuído dessa forma, talvez em função dos temas e dos espaços aos quais deram visibilidade. Em *Um trem para o Pantanal* (OLIVEIRA, 1987), o tempo foi o presente, o tempo de uma viagem cuja duração pode ser contada em horas, ainda que se inicie na compra das passagens e se desdobre rumo a um destino certo. *Fronteiridade* (OLIVEIRA, 1988) prende-se às práticas – inventadas – daquele final da década de 1980, sem dia ou hora marcados.

Em *Terras Terena* (OLIVEIRA, 1990), o tempo transcorreu do século XVIII até a década de 1990, mas o discurso foi distribuído de outra forma, desrespeitando uma cronologia temporal: o presente encontrava-se como futuro pressentido nas cenas iniciais do passado – no passado estava uma possibilidade não somente para entender o futuro, dada nas visões do feiticeiro ou o que seria o intolerável a ser evitado e que foi apresentado no segundo ato, com imagens e falas do presente. O último ato é um retorno ao passado, mas para tornar visível um futuro pouco alentador, que já era o presente. Oliveira (apud ROSA, 1992, p. 226) afirmou sobre essa peça: “Presente e futuro se cruzam nesse jogo do tempo, em que o segundo já está embutido no primeiro e o público, que sabe o desfecho dos acontecimentos, se entristece”.

Outra distribuição do discurso pode ser encontrada em *Tempo de Taunay* (OLIVEIRA, 1986). O texto parte de um futuro certo, em vias de se fazer a morte que ronda o leito do personagem Taunay moribundo, ao passado que a assombra de forma cada vez mais alucinada, ao se aproximar o fim. Essas “visões”, que inicialmente seguem uma ordem mais ou menos cronológica, tornam-se confusas, embaralhadas, não respeitam mais a cronologia em que aconteceram, mas, talvez, o espaço de dentro, a importância que tiveram em sua vida; portanto, o distante se tornou o mais próximo. Em *Um certo capitão Silvino Jacques* (OLIVEIRA, 1984), o discurso também iniciou-se com sua morte em 1939 e se desdobrou no sentido inverso até 1929, quando cometeu seu primeiro crime – distribuição do discurso que possibilitou pensar como e por que esse personagem da história local foi assassinado e se tornou a pessoa ambígua que o texto faz ver: um misto de herói e bandido.

Sobre o tempo na peça *Era uma vez... Xerez* (OLIVEIRA, 1983b), no jornal editado para sua divulgação, foi permitido observar como colocou o próprio “tempo” em questão, misturou história e lenda, operou uma dissolução das fronteiras entre ficção e não ficção, para fazer ver e falar o que, em sua concepção e a seu modo, passava-se no país na década de 1980:

Em livro, em historiadores, uma referência muito restrita. O pouco que consegui reunir serviu-me de base para estabelecer uma Xerez atemporal. Tudo o que acontece nela, acontece aqui mesmo hoje em dia. Xerez é cada uma das nossas cidades de Mato Grosso do Sul. Xerez é o nosso próprio Brasil de hoje, um povoado onde o povo embasbacado vê acontecer o tempo. Uma euforia pelo progresso, pelo grandioso, e, de repente, tudo desabando. Nada mais seguro e definitivo. (OLIVEIRA, 1983b, p. 1).

Um trem para o Pantanal (OLIVEIRA, 1987) deu visibilidade às relações entre os homens e valores e práticas distintos. As relações que se efetivaram nos vagões do trem, entre os homens da região, entre estes e o turista, ou entre os funcionários da ferrovia Noroeste do Brasil e os passageiros, foram pinceladas de estranhamento. Estranhamento que a linguagem produziu e reproduziu, conforme o editorial disponível no folder (OLIVEIRA, 1987, grifo do autor) explicitou:

Quanto ao texto fizemos algumas experiências com a linguagem: a língua falada não expressando a mesma realidade, como na cena dos pantaneiros e do turista. A linguagem sendo deturpada pelos passadores da mensagem, quando o ‘parece’ é substituído por uma afirmação presumida, como na cena do desastre. A linguagem passando ao interlocutor como verdade por uma suposição inicial falsa, como na cena da farofa de galinha³.

Um segundo comentário de Silva (1987, p. 2) sobre o texto disponível no folder (OLIVEIRA, 1987), além de aspectos relativos ao Estado onde se encontram situados o cenário e os personagens, afirma que o autor da peça não possuía “[...] uma linguagem específica, capaz de condensar a realidade que ele, com paciência e pertinácia, pesquisa. Porém, tal percurso demanda tempo, melhores condições”. Tratava-se, para o comentarista, da definição de um “estilo”, que, segundo justificou, pode levar uma vida inteira para ser alcançado. Contudo, talvez essa não tenha sido a busca principal ou não constituiu propriamente uma preocupação central nesse trabalho teatral, senão como instrumento útil à tarefa de expressar o pensamento sobre os acontecimentos locais que o autor buscou conhecer e retratar com paixão.

A música *Trem do Pantanal*, escrita por Paulo Simões e Geraldo Roca (2014), serviu de inspiração à escrita dessa peça. Foi produzida em 1975, uma década antes de ser tomada nesse discurso estético, ainda no Mato Grosso-Uno, e passou a ser intensamente tocada nas rádios locais após a divisão do Estado, alcançando o auge de sua popularidade na segunda metade dos anos de 1980, momento em que Oliveira (1987) escreveu a peça. Segundo o depoimento de Simões (1992, p. 79), um dos autores da letra, essa música expressou o momento pelo qual estava passando em meados dos anos de 1970, bem como outros jovens de sua geração, “diante de tantos e nenhum caminho”, “perplexidade”, que os versos escritos retratam: “ele agora sabe que o medo viaja, também, sob todos

os trilhos da terra”. Não houve qualquer preocupação com o Pantanal por onde passou com Geraldo Roca em 1975, rumo a outros países (Bolívia e Peru), sequer pensaram em visitá-lo.

Ao incorporar essa música como tema em seu teatro, o autor da peça não se preocupou nem tomou como base seu conteúdo. Foi talvez afetado pela sua melodia, pelo seu título, como afirmou, que o remeteram as suas próprias memórias, para a ligação de seu pai (vindo de outro Estado) com a ferrovia e, assim, sua própria condição de existência. Um entrelaçamento entre seu passado e o presente. Talvez, por isso, ajudou a fixar o “pantanal” como símbolo da identidade sul-mato-grossense. Contudo, ele o fez contrapondo-o à “cidade”, ao demarcar uma distância entre o homem pantaneiro e o homem de fora, diferenciando-os e os colocando em radical oposição. O turista, homem de passagem, estrangeiro, pouco interessado pelo Pantanal, propriamente dito, foi retratado de forma muito diferente de seu próprio pai, homem da grande cidade, que veio trabalhar na ferrovia e ali permaneceu, casando, tendo filhos e ajudando a construir esse canto do país.

Os temas, o já dito e o humor: suportar o esquecimento do passado e o intolerável do presente

Na interpretação aqui proposta, uma entre outras possíveis, uma característica pode ser apreendida na obra produzida para o teatro do CERA: é a de que se tratou de uma referência ao já dito, que permitiu pensar o que tornou as pessoas e, em algumas produções, também, o que poderia torná-las sul-mato-grossenses. A linguagem, o já dito, apareceu primeiramente no próprio exercício da escrita teatral, visto que tomou enunciados do discurso estético, suas técnicas e os temas dos quais tratou e que colocou em jogo por meio das peças⁴.

Embora esse teatro tenha partido quase sempre do já dito, sobre fatos políticos, históricos e culturais locais, com essa linguagem já dita, outras coisas foram produzidas, que podiam parecer ou não familiares, invenções. Isto é, quase sempre o autor utilizou ao mesmo tempo ficção e não ficção, que apareceram entrelaçadas, embaralhadas, dissolvendo fronteiras inventadas, produzindo certa instabilidade e oscilação ao lugar do espectador. Adoção que o autor justificou como sendo uma “ficção”, “farsa”, “fantasia” ou “mera coincidência” com a realidade⁵.

Os textos partem de um livro lido, de uma pesquisa, de fragmentos encontrados em matérias de jornais, uma conversa na fronteira com o Paraguai ou com um morador anônimo de uma pequena cidade do interior; uma manifestação folclórica, uma lenda ou prática indígena, uma música, uma ou

várias poesias, uma dança, um diário de viagem, uma emoção que algo lido causou. Visto que partem desse entorno em que se vive, isto é:

[...] um mundo que houve coisas ditas. Essas coisas ditas, em sua própria realidade de coisas ditas, não são como às vezes se tende muito a pensar, uma espécie de vento que passa sem deixar traços, mas, na realidade, por menores que tenham sido esses traços, eles subsistem, e nós vivemos em um mundo que é todo tecido, entrelaçado pelo discurso, ou seja, enunciados que foram efetivamente pronunciados, coisas que foram ditas, afirmações, interrogações, discussões, etc., que se sucederam. Desse ponto de vista, não se pode dissociar o mundo histórico em que vivemos de todos os elementos discursivos que habitaram esse mundo e ainda o habitam. (FOUCAULT, 2001a, p. 403).

Em 1979, um jornal com um tema que causa certo estranhamento apareceu e circulou pela escola: o *Diário de Xerez*. Todo o volume incitava a curiosidade e anunciava uma possível leitura do povoado castelhano (uma entre as tantas reduções jesuíticas) que teria existido nas proximidades da atual cidade de Aquidauana, séculos atrás, chamada Santiago de Xerez, e convidava a todos a participarem da primeira encenação da peça *Era uma vez... Xerez* (OLIVEIRA, 1983b). O Editorial feito por Oliveira (1983a, p. 3) construiu uma expectativa entre história e lenda, fazendo ver que eram muitas as indagações e respostas possíveis sobre essa provável cidade “banida do mapa”, sabem-se lá como ou por que:

[...] onde estaria o local exato? Haveria ‘enterros’? Diziam que seus moradores ao fugirem atearam fogo em tudo e esconderam o ouro que possuíam. Outra versão, de que me lembro, dizia que uma peste acabou com toda a cidade. Outra, ainda, culpava os paraguaios pela invasão e destruição da vila.

Invenção do passado e da realidade local? É o que parece, mas pouco importa a resposta dada a tal questão, pois, sem dúvida, ao colocá-la em evidência, torná-la visível mais uma vez, iluminá-la, contribuiu para afirmar e fixar, mas de outro modo, um tema que ajudou a instituir o que vem sendo chamado de “raízes sul-mato-grossenses”. Com esse tema foi colocado em questão o tempo e o desaparecimento, não somente de Santiago de Xerez, mas, como ela, outras vilas, cidades, pessoas e outros grupos do Estado.

Esse tema, tomado por Oliveira (1983) no início dos anos de 1980, não cessou de ser repetido, também no discurso científico como “símbolo histórico” das raízes territoriais, na tentativa de fixar “o limite inicial da história deste espaço” chamado Mato Grosso do Sul, pelo reconhecimento de sua ocupação originária remontando, para tal feito, vários séculos atrás⁶.

Em depoimento sobre o texto de 1984, sobre o “cangaceiro” Silvino Jacques, Oliveira (apud ROSA, 1992, p. 222) explicita que produziu o texto a partir de “[...] uma pesquisa histórica dirigida para o teatro, ‘sem rigor científico’, porque me atenho apenas aos fatos que me interessam, fantasiando uns, recriando outros”.

Na introdução do texto *Morte Kaiowá*, Oliveira (1993, p. 1) afirma:

Esta peça fala da maldição que parece perseguir a reserva Kaiowá: o suicídio de seus jovens. A reserva é habitada, além dos Kaiowá, por Terena e Guarani, todos índios aculturados. Localiza-se nas proximidades da cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul. Esta obra é ficção, entretanto, serviu de subsídio o livro ‘Canto e Morte Kaiowá’.

A invenção, produção de outras coisas diferentes das ocorridas em alguns momentos, pode ter implicado, também, uma estratégia usada na relação com o poder local, que alguns desses temas suscitaram. Nesse sentido, Oliveira (apud ROSA, 1992) explicita sobre a decisão de escrever sobre um “tema forte”, como o texto *Um certo capitão Silvino Jacques* (OLIVEIRA, 1984), e a estratégia tomada para lidar com as forças em jogo:

Em contacto com José Octávio Guizzo, no Conselho Estadual de Cultura, eu sabia que se tratava de um tema polêmico, perigoso, com a família de Silvino interferindo e impedindo a divulgação da pesquisa [alguns de seus familiares residem em Aquidauana]. Resolvi fazer tudo na moita, quietinho, deixando a divulgação para a estréia, a fim de não ter problemas com a família. Como Silvino Jacques é um herói ambivalente, considerado bandido por uns e salvador dos oprimidos por outros, elaborei a personagem, deixando que os dois aspectos fluíssem naturalmente e o público tirasse suas conclusões. Não me deixei levar por qualquer tipo de envolvimento emocional, tratei o assunto com a maior isenção de ânimo. Na semana da apresentação, fui procurado pelo Juiz de Aquidauana, que me interrogou sobre o tratamento do herói, a que lhe respondi com o programa da peça, em que a professora Joana Neves, louvava justamente a isenção com que o assunto fora tratado. Foi aí que ele me disse:

- Estou perguntando isso, por que... o seguinte... quem matou Silvino Jacques foi meu pai e não me agradaria se você tratasse aquele bandido como herói...

- O senhor pode ler o texto da peça e tirar suas conclusões...

Vejam as contradições da vida: eu preocupado com o outro lado, com a família do Silvino e meu problema estava do lado de cá. Dei o texto ao juiz, que alguns dias depois me encontrou na rua e falou:

- Você tratou o Silvino Jacques como herói, hein? [em tom de brincadeira]. (OLIVEIRA apud ROSA, 1992, p. 221).

O comentário elaborado sobre esse mesmo texto evidencia como foi abordada a relação entre história e ficção:

[...] - relação relegada a um plano secundário em decorrência de um certo ‘cientificismo’ - quer seja de origem positivista quer de teor ‘materialista’ -pode empobrecer o debate historiográfico restringindo-o a uma pretensa ‘objetividade’, preocupada principalmente com as estruturas econômicas. [...] a pesquisa histórica se alia, com muita propriedade, à criatividade artística, o que faz com que o texto surja rico em informações precisas, em questões relevantes, que podem suscitar muita reflexão sobre o modo de ser do habitante sul-matogrossense e sobretudo deve gerar viva polêmica uma vez que aborda problemas sobre os quais o consenso é quase impossível. (NEVES, 1984).

Ao contrário de tomar o uso da invenção ou da ficção nesse teatro como forma de mais livremente poder produzir coisas que podiam, e podem, ainda parecer absurdas, talvez seja possível admitir que, para tratar de alguns temas do passado ou do seu presente, tenha sido preciso utilizar a ficção como ferramenta para tornar a realidade verossímil, já que ela, às vezes, parece tão absurda.

Diferentemente de um discurso científico inscrito na formação desses jovens, o discurso artístico contemplou de modos diversos os temas, falas e imagens da vida cotidiana que se repetiam, como, também, outros que foram relegados a um plano secundário, classificados e incluídos em categorias como “cultura popular”, “folclore” e “místico”. Essa relação entre história e ficção, ou melhor, a ruptura mantida e (re)inventada entre elas, foi um dos elementos colocados em jogo nesse discurso artístico. Desse ponto de vista, colocou-se em dúvida a própria verdade e seu estatuto. E, simultaneamente, fez-se questão de afirmar que não se tratava propriamente da verdade.

Para dar um tom de familiaridade, de verossimilhança, não foi somente da linguagem já dita de que se lançou mão, mas do humor estrategicamente tomado em quase todas as produções. Afirmação que se pode fazer mesmo dos textos aos quais não se teve acesso, pois diversos comentários/pareceres disponíveis nos folders utilizados como fontes. Matérias de expressão que também reproduziram ou contribuíram para a produção dessa prática teatral e dos temas colocados em jogo.

Esse uso estratégico do humor presente nas peças parece encontrar no Grupo Tablado uma referência longínqua. Ao tornar visível seu primeiro contato com esse grupo no Rio de Janeiro, Oliveira (apud ROSA, 1992, p. 215) referiu-se a uma cena em que não havia graça, mas o público ria, “[...] porque o humor vem justamente do absurdo, do inesperado da situação”. Este ensinamento ele exercitou e atualizou de diferentes formas, com maior ou menor intensidade, na produção teatral em análise.

Sobre o uso do humor nas peças, a poetisa e professora Raquel Naveira (1991, p. 2) comentou sobre o texto *O afeto que se encerra* (OLIVEIRA, 1991):

Como sempre, os pilares das peças de Paulo são o humor e o lirismo. Aqui o humor pareceu-me tocar as raias do grotesco, mas como poderia ser diferente se toda autoridade por si só já tem um lado ridículo, ainda mais num Estado e num país em que o professor se vê desrespeitado por baixos salários e por viver ao sabor de influências políticas? [...]. O lirismo chegou a tocar as raias do ufanismo, mas como poderia ser diferente se nossos corações e nossos ânimos se alteram quando ouvimos os hinos patrióticos, os poemas de Olavo Bilac, os depoimentos melancólicos de pessoas que deram suas vidas em troca de um sombrio e pobre anonimato?

Os temas reproduziram e produziram práticas sociais do homem local, fossem eles figuras eleitas como relevantes ou anônimas, que apareceram em práticas, como: a fundação de uma cidade, na direção e participação em uma guerra, em um filme ou em uma peça, na empreitada para a construção de uma cerca, na colheita da erva-mate, entre outros temas. Feitos diversos que fizeram ou fazem parte desses espaços e que ajudaram a fabricar a realidade, os lugares e os próprios sujeitos incessantemente.

Investir na diversidade cultural local e nas artes constitui nessas produções interesse e condição ao “desenvolvimento” do Estado. Daí porque esse teatro deu voz a diferentes homens e suas manifestações culturais, fossem eles estereotipados como heróis ou bandidos, poderosos ou anônimos. Entraram em cena capitães e soldados, escritores, poetas, dramaturgos, atores, músicos, trabalhadores rurais, ervateiros, enfermeiros, bandidos, cineastas, políticos, jovens e idosos, e outros. Entretanto, o homem que entrou em cena, em alguns dos escritos – *Tempo de Taunay*, *Silvino Jacques*, *Alegria*, *Terras Terena*, *Morte Kaiowá*, *O afeto que se encerra*, e outros –, que exerceu poder e foi dominado ou se assujeitou em diferentes relações, não foi reproduzido somente como insensível e cruel ou sensível e bondoso. Foi colocado em visibilidade como um ser antes de tudo ambíguo, que sofre e se alegra, ama e odeia, domina e é dominado, luta e se submete, é ocioso e trabalhador, se angustia, ora tem certezas, em outro momento dúvidas, por vezes, questionando até de si mesmo.

O comentário disponível no folder (OLIVEIRA, 1987) da peça *Um trem para o Pantanal* analisa o texto explicitando outra visão do homem colocado em evidência, em oposições extremadas:

Neste ‘Um trem para o pantanal’ está presente, ainda que em doses homeopáticas, um remédio salutar: os benefícios advindos de uma natureza respeitada e seus reflexos desintoxicantes sobre uma natureza violada. Assim, os passageiros modernos são contrastados com os caipiras. A [fala] do autor ressalta as discrepâncias entre um tipo e outro, captando [claramente] em suas falas, universos radicalmente distintos. O caipira mais integrado a natureza, não precisa do tóxico para deslumbrar-se. A natureza apresenta-lhe, em espetáculos diários, a fantasia tornada realidade, o sonho de luz do sol, que enche de cores o mundo dessas bandas. Não pode, pois, compreender o que é que viciados e traficantes vão buscar em Corumbá. Marcando as falas das personagens urbanas com palavras e expressões do inglês – a língua da matriz – Correa de Oliveira desvela, numa conversa simples e clara, os dois Brasis que se opõem, inconciliáveis.

Um destruído pela industrialização necessária, mal ordenada, que resultou em mais prejuízos do que benefícios. (SILVA, 1987, p. 2).

As “doses homeopáticas” a que se refere o comentário, presentes no texto *Um trem para o Pantanal* (OLIVEIRA, 1987), podem expressar certo cuidado do autor em não cometer exageros ou romantizar o homem local, contrapondo-o ao homem das grandes metrópoles, retratados como maus, traficantes e viciados. Entretanto, se o texto incitou a tal concepção, estereotipada, homogeneizante e normalizadora do homem colocado em cena, o comentário contribuiu para reproduzi-la, com o atenuante de estar fundamentado não mais no humor, no já dito, no inventado, mas no discurso científico com o “estatuto de verdade” que lhe corresponde.

Tanto o texto da peça quanto o comentário constituíram matérias de expressão produtoras da realidade e da formação dos escolares e dos demais sujeitos que a eles tiveram acesso, isto é, produziram seus efeitos. Ainda, se o comentário introduziu uma crítica pertinente, ele primou pela manutenção de tradições e oposições, que, naquele momento histórico (final dos anos de 1980), estavam teoricamente dessacralizadas: o Brasil rico e o Brasil pobre, o “caipira” bom/ingênuo e o urbano mau/esperto, o Pantanal virgem e a cidade com sua natureza violada, natureza e industrialização, dentre outros. Desse modo, coloca-se em dúvida a ideia de “desenvolvimento”, nesse caso tornada idêntica, sempre “desordenada” e “prejudicial”, em todos os lugares onde estava se efetivando, em especial, a industrialização.

Os diversos comentários presentes em todos os folders foram emitidos e publicados antes da estreia de cada peça, a pedido do próprio autor, que os encaminhava para análise e parecer. Nesse sentido, primou-se por esse tipo de discurso, que serviu para validar “científica” ou “artisticamente” a produção teatral em questão, mesmo que, por vezes, apontando suas limitações.

Se o primeiro texto, *Estamos aí* (OLIVEIRA, 1992b), de 1978, deu voz aos escolares, para que se tornasse visível o importante papel educacional no qual a escola (CERA) desempenhava na região, na formação e na vida dos jovens escolares, contrariamente ao que veiculava pelos que não mantinham uma relação próxima com ela e com os atores. O último texto de Oliveira (1997), intitulado *Alegria*, colocou em cena um artista do teatro brasileiro e um reconhecido representante dessa arte no município de Aquidauana, Rubens Correa, fazendo ver um caso de “singularidade absoluta”.

Como era habitual acontecer aos que tinham uma boa condição financeira, como Paulo Oliveira, seu primo Rubens foi estudar no Rio de Janeiro, porém, diferentemente daquele, sua escolha foi em lá permanecer, em não retornar à pequena cidade sul-mato-grossense, não seguir a atividade da família na

produção agropecuária. Além da visibilidade dada a sua carreira de premiações e de projeção nacional, o texto de Oliveira (1997) buscou evidenciar, por meio de fragmentos das peças que Rubens escreveu, dirigiu e/ou encenou, que, por seu intermédio, outras vozes puderam ser ouvidas; outros problemas puderam sair da penumbra em que quase sempre haviam sido colocados e, ainda, outro tipo de resposta pode ser dado.

Nesse sentido, o Grupo Teatral do CERA colocou em cena um dos temas que foi “caro” a Rubens, àquele homem de teatro – o tema da loucura. Tema com o qual trabalhou em várias peças, como em *Artaud!*, na qual fazia o personagem do ator francês Antonin Artaud e que representou ao longo de sua última década de vida, pelo país afora.

Por meio do texto dedicado a homenagear Rubens Correa, seu primo, falecido em 1996, Oliveira (1997, p. 27) colocou em discussão a questão da loucura, denunciando o tratamento nos hospícios e o louco como aquele “[...] que a sociedade não quer ouvir e que ela quer impedir que enuncie verdades insuportáveis”, verdades que o personagem Rubens fez questão de repetir e fazer ecoar “para todo o sempre”⁷.

A atividade econômica, agrícola e pecuária não foi temática central nos textos produzidos para o Grupo Teatral do CERA, e sim um plano secundário ou uma figura negativa. Quando os textos introduzem o trabalho em uma fazenda, no corte da cana de açúcar em uma usina ou a “escravidão” nos ervais, dão voz não somente a figuras heroificadas, como Tomaz Laranjeira, em sua saga na atividade ervateira na fronteira de Mato Grosso com o Paraguai, ou aos fundadores da cidade de Aquidauana, quando homenageiam seus cem anos de existência em *Gran Circo Centenário* (OLIVEIRA, 1992d); mas também ao trabalhador comum, que aparecia para fazer ver as condições de exploração e dominação que essas relações implicavam e o próprio assujeitamento nas relações de trabalho, como em *O afeto que se encerra* (OLIVEIRA, 1991). Além disso, mostram a existência de uma condição duplamente desigual no mundo do trabalho, como em *Terras Terena* (OLIVEIRA, 1990), ao retratar o índio como mão de obra barata para o empregador perante os demais trabalhadores, ou a luta desigual que entre esses trabalhadores se travava; ou, ainda, os limites impostos e, simultaneamente, as formas, as alternativas ou a falta delas, como o suicídio de jovens indígenas, em *Morte Kaiowá* (OLIVEIRA, 1993).

Quanto à criação de gado, atividade predominante no município de Aquidauana e em grande parte do Estado, especialmente ao longo do Pantanal – ensinada como essencial à formação em agropecuária oferecida na Instituição, e com a qual os jovens mantinham contato em suas vidas antes

mesmo de estar na escola –, a saída de Rubens Correa do seio da tradicional família de agropecuaristas aquidauanenses, mas também uma fala atribuída ao personagem de Rubens, em *Alegria* (OLIVEIRA, 1997), podem servir de exemplo para a referência negativa em que essa atividade produtiva foi dada a ver nessa produção – nos poucos textos em que apareceu sempre como tema secundário. Nesse texto, o personagem retomou, na primeira cena, suas lembranças de infância e o contato com a atividade do pai na “lida com o gado”, explicitando: “O que mais me impressionava era o ódio que os animais tinham pelo ser humano. Eles destilavam ódio, o cupim deles tremia” (OLIVEIRA, 1997, p. 2).

Instaurou-se com esse discurso certa distância em relação aos saberes construídos nas ciências humanas e naturais, uma recusa do personagem a essa dupla classificação. Disso, uma instigação para colocar em questão o discurso científico, repensar as técnicas, inclusive as que buscavam o conforto do animal, objetivando melhorar sua precocidade e, assim, aumentar a produtividade. Possibilidade ao espectador, aos jovens, de problematizar esses discursos nos quais estavam sendo tecidos e a si mesmos. Enfim, balançar as certezas e dar lugar a alguma forma de inquietude. Ou ainda, refletir e considerar que o trabalho em distintos espaços-tempos ou lugares de formação tem implicado como sua condição à composição do outro e, em especial, sua conformação e assujeitamento – tornar-se sujeito do tipo almejado nos programas, por exemplo, da instituição escolar ou do teatro.

Considerações em movimento

Tratou-se, neste artigo, com os textos produzidos denunciar as condições adversas e a luta local que não cessou de se fazer cotidianamente. Diversos temas, falas, imagens construídos e instituidores desse espaço chamado Mato Grosso do Sul e que permitiram nomeá-lo nesses termos, como a persistência dos artistas de viver com e da arte; dos índios em assegurar seu lugar, seus costumes, valores, sua dignidade ou abandoná-los, modificá-los; da relação desigual mantida entre o homem comum da região e o turista; da intolerável relação de trabalho existente nas usinas de álcool ou o suicídio de jovens indígenas; no tipo de racionalidade com que se lidava com a ferrovia, com o Pantanal ou com a loucura; no exercício de poder local; dentre outros que evidenciam a desigualdade instaurada, mas que também permitem vislumbrar a diferença.

Em sentido amplo e de modos diversos, pelas diferentes temáticas abordadas, pode-se afirmar que o teatro do CERA participou como elemento do dispositivo de escolarização na configuração identitária de Mato Grosso do Sul, naquele lugar e no período histórico datado.

Ao colocar em questão indivíduos como Silvino Jacques ou grupos como os poetas, artistas de teatro ou os índios da etnia Terena ou Kayowás, como “minorias”, Oliveira parece ter dado ênfase à diferença, à alteridade. Contudo, em alguns momentos, mostrou-os como vítimas (do Estado, dos empresários referentes às artes, dos empregadores, do branco civilizado no caso das populações indígenas), separando-os e fazendo uso desse descaso ou dessa “marginalização” como forma de denúncia, uma chamada à reflexão a essas condições reais e/ou imaginárias.

Se concordarmos que somos compostos e conformados em diferentes discursos e nos enunciados que os atravessam, pode-se vislumbrar possibilidades inscritas nos escritos e práticas desse teatro do que os sujeitos podem ter feito com aquilo ao qual foram capacitados e, simultaneamente, contribuíram para operar.

Notas

¹ Paulo Corrêa de Oliveira nasceu em Aquidauana, no dia 21 de outubro de 1936. Filho de pai farmacêutico, que veio do Rio de Janeiro para Mato Grosso-Uno acompanhar a construção de parte da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, e de mãe, filha de produtores rurais da região, que faleceu quando ele tinha seis anos de idade. De família tradicional do município de Aquidauana, ligada ao setor produtivo agropecuário e também ao cinema e ao teatro. Com o pai, teve os primeiros contatos com as artes cênicas. Desde o início da construção da Instituição estudada, participou das atividades, primeiro como arquiteto e depois como professor (também era professor no Centro Universitário de Aquidauana). Só não participou da elaboração da primeira peça, realizada em 1977, inscrita em um projeto de arte da escola. De 1978 até seu encerramento em 1997, a prática do teatro na escola e a vida desse homem estiveram imbricadas.

² A cada nova peça proposta pelo professor-teatrólogo, os alunos-atores faziam estudo de uma obra de referência indicada. Para a peça ensaiada em 1979 (OLIVEIRA, 1992c), foi indicada a leitura de *A retirada da Laguna: episódio da guerra do Paraguay* (TAUNAY, 1927).

³ Como já explicitado, não se teve acesso ao texto dessa peça, apenas ao folder e aos depoimentos realizados à época de sua produção ou posteriormente. O Editorial (OLIVEIRA, 1987) faz referência à Estrada Noroeste do Brasil, homenageando-a em seus 82 anos no Estado. Homenagem à qual foi dado um “tratamento humorístico”, pensada e produzida em função de duas questões entrecruzadas referentes ao autor e à arte local: uma música que fazia sucesso naquele momento, denominada Trem do Pantanal, e uma relação “sentimental”, visto que seu pai veio para Mato Grosso, exatamente, em função da construção daquela ferrovia: a peça foi, então, uma “viagem sentimental”, mas não tratou da construção da ferrovia, e sim das relações, os usos que dela eram feitos naquele momento, inclusive os descasos de seus funcionários para com os usuários. Em meados da década de 1990, a Noroeste do Brasil foi privatizada e deixou de fazer o transporte de passageiros no Estado.

⁴ Foucault (2001a), em *Arqueologia de uma paixão*, entrevista de C. Ruas em 1983, cujo tema central foi Raymond Roussel, abordou o problema do “jogo de linguagem”. Explicitou seu interesse pelo discurso não pela “estrutura linguística”, mas por constatar que as pessoas vivem um mundo em que coisas foram ditas – “linguagem inventada” – um mundo tecido pelo discurso.

⁵ No cinema e tratando do documentário como objeto, Aquino (2008) explicita sobre as várias tendências temáticas e formais que identificam a “nova safra de documentários”, dentre elas, o autor chama a atenção para a “dissolução das fronteiras entre ficção e não ficção”.

⁶ Ocorreu no período de 18 a 25 de outubro de 2008, no espaço de exposições do Shopping Campo Grande, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, uma mostra de documentação cartográfica, denominada

Campos de Xerez: símbolo histórico das raízes territoriais de Mato Grosso do Sul, organizada pelo professor Gilson Rodolfo Martins, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), como uma das atividades da Semana Nacional de Ciência e Tecnologia. O tema e as imagens dessa atividade evidenciam a permanência dessa preocupação com a afirmação das raízes sul-mato-grossenses: “Neste ano, quando Mato Grosso do Sul completa três décadas de existência, enquanto unidade territorial, com feições geográficas e culturais próprias, refletir sobre o processo histórico que originou a atual configuração espacial deste Estado brasileiro é reforçar e reproduzir critérios de afirmação identitária. Como os critérios definidores de identidades são simbólicos, situar o primeiro núcleo de povoamento/habitacional com intenções permanentes, no atual território estadual, é fixar o limite inicial da história deste espaço” (MARTINS, 2008, p. 4).

⁷ Conforme Rosa et al. (1992), a peça Artaud, tendo como ator Rubens Correa e dirigida por Ivan de Albuquerque, foi apresentada em Campo Grande, MS, em 1990, no Teatro Aracy Balabanian.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Julio G. A (auto)biografia como estilística da existência: o caso de Santiago de João Moreira Salles. In: COLÓQUIO NACIONAL MICHEL FOUCAULT, 1., 2008, Uberlândia. *Resumos...* Uberlândia, MG: EDUFU, 2008. 1 CD-ROM.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 6. ed. Tradução de Marcos José Marcionilo. São Paulo: Loyola, 2000.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia de uma paixão. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema: ditos & escritos III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. p. 400-410.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema: ditos & escritos III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. p. 411-414.

MARTINS, Gilson Rodolfo. Campos de Xerez: símbolo histórico das raízes territoriais do Mato Grosso do Sul. In: SEMANA NACIONAL DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA EM MATO GROSSO DO SUL, 2008, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: UFMS/SEMAC/SUCITEC, 2008.

NAVEIRA, Raquel. Comentário sobre o texto. In: OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *O afeto que se encerra*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1991. 1 folder.

NEVES, Joana. Comentário sobre o texto. In: OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Um certo capitão Silvino Jacques*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1984. 1 folder.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. Editorial. *Jornal Diário de Xerez*, Aquidauana, MS, p. 3, 1983a.

OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. Era uma vez... Xerez. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. *Jornal Diário de Xerez*, Aquidauana, MS, 1983b.

- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Um certo capitão Silvino Jacques*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1984. 1 folder.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Tempo de Taunay*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1986.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Um trem para o Pantanal*. Peça teatral dirigida por Paulo Correa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1987.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Fronteiridade*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1988. 1 folder.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Terras Terena*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1990.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *O afeto que se encerra*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1991.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. Depoimento. In: ROSA, Maria da Glória Sá et al. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992a.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. Estamos aí (1978). Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. In: ROSA, Maria da Glória Sá et al. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992b.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. Retirada da Laguna (1979). Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. In: ROSA, Maria da Glória Sá et al. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992c.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Gran circo centenário*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1992d. 1 folder.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Morte Kaiowá*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1993.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Mate e vida tereré*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1995. 1 folder.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. Editorial. In: OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Alegria*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1997. 1 folder.
- OLIVEIRA, Paulo Corrêa et al. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992.
- ROSA, Maria da Glória Sá. Comentário sobre o texto. In: OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Tempo de Taunay*. Peça teatral dirigida por Paulo Corrêa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1986. 1 folder.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 137-204.

SILVA, Deonísio da. Comentário sobre o texto. In: OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Um trem para o Pantanal*. Peça teatral dirigida por Paulo Correa de Oliveira. Aquidauana, MS: Grupo Teatral do CERA, 1987. 1 folder.

SIMÕES, Paulo. Depoimento. In: ROSA, Maria da Glória Sá et al. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992.

SIMÕES, Paulo; ROCA, Geraldo. *Trem do pantanal* (musica). Disponível em: <http://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/feita-em-meia-hora-uma-cabine-a-musica-simbolo-de-ms-trem-do-pantanal>. Acesso em: 20 fev 2014.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle. *A retirada da Laguna: episódio da guerra do Paraguay*. Tradução Affonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1927.

VARELA, Julia. Categorias espaço-temporais e socialização escolar: do individualismo ao narcisismo. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Escola básica na virada do século: cultura, política e currículo*. 3. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2002. p. 73-106.

Writings and inventions of the experience of the theater group cera: other sayings, other spaces-times

Abstract

The article socializes part of a research on the theatrical plays written and rehearsed by the Theatrical Group of CERA (in Portuguese, Grupo Teatral do Cera), which worked for twenty years at a technical school called Center for Rural Education of Aquidauana (CERA, in the Portuguese acronym), located in the municipality of Aquidauana, state of Mato Grosso do Sul. The study used some plays' scripts, as well as brochures, newspapers and testimonials. A dialog with Foucaultian studies was established so that we could analyze and discuss the selected material. Following this perspective, this material's hierarchical structure was deconstructed, and it was considered an integrating part of the reality and of the subjects, written in what could be called the "device for schooling". The theatrical production was considered as one among different discourses that intersected in the programs of the school institution in question to train individuals capable of acting as technicians. However, and unlike the other discursive practices played/created in the school, to the theatrical activity were put the tasks of building audiences for the theater and of (re)inventing the identity of the people from the south of Mato Grosso, after the division of the state of Mato Grosso in the late 1970s. Functioning as a Theatrical Group in the period of 1978 to 1997, nineteen plays were produced and staged, one per year. The author places, on a variety of historical, social and cultural events, a beam of light, taking them as a foundational material for the identity to be built. Surrounded by the studies, the work and the isolation of the school, this collective exercise that was the theatrical experience tried to contributed to the creation of an identity and it may have affected the young people in their "ordinary lives".

Keywords: Exercises. Valorisation of experience. School theater.

Escritos e invenciones de la experiencia del grupo teatral del CERA: otros dichos, otros espacios-tiempos

Resumen

El artículo socializa parte de una investigación ya concluida sobre las obras teatrales escritas y ensayadas por el Grupo Teatral del CERA, que estuvo en actividad por veinte años en una escuela técnica, llamada Centro de Educación Rural de Aquidauana (CERA), ubicada en la municipalidad de Aquidauana, Mato Grosso do Sul. El estudio sobre el teatro ha utilizado textos de algunas obras, folletos, periódicos y testimonios. En el análisis y problematización del material seleccionado se ha dialogado con estudios foucaultianos. Desde esta perspectiva, los materiales han sido desjerarquizados, considerados constituidores de la realidad y de los sujetos e involucrados en lo que se puede llamar "dispositivo de escolarización". Se ha considerado la producción teatral como uno entre otros discursos que se entrecruzaron en los programas de aquella Institución escolar para la constitución de sujetos capacitados para actuar como técnicos. Sin embargo, y diferentemente de las demás prácticas discursivas reproducidas/producidas en la escuela, a la actividad teatral se le ha atribuido la tarea de formar público para el teatro y (re)inventarle una identidad al surmatogrossense, tras la división del Estado de Mato Grosso, a fines de los años 70. Funcionando como Grupo Teatral en el período del 1978 al 1997, fueron producidas y escenificadas diecinueve obras, una cada año. El autor arrojó luz sobre una diversidad de hechos históricos y socioculturales, tomándolos como material fundador de la identidad por ser construida. Rodeados por el estudio, por el trabajo y por el aislamiento del colegio internado, el ejercicio colectivo de la experiencia teatral intentó contribuir para la configuración de la identidad y puede haber afectado a los jóvenes en sus "vidas comunes".

Palabras claves: Ejercicios. Valorización de la experiencia. Teatro escolar

Rosemeire de Lourdes Monteiro Ziliani
E-mail: rosemeireziliani@ufgd.edu.br

Enviado em: 17/11/2014
Aprovado em: 11/3/2016