



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANA MARTINEZ SORANSO

AGITPROP EM CENA:
UMA CONTRIBUIÇÃO AOS ESTUDOS DA COMUNICAÇÃO
POPULAR E COMUNITÁRIA

Londrina
2021

ANA MARTINEZ SORANSO

AGITPROP EM CENA:
UMA CONTRIBUIÇÃO AOS ESTUDOS DA COMUNICAÇÃO
POPULAR E COMUNITÁRIA

Dissertação apresentada junto ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani

Londrina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S713a Soranso, Ana Martinez.
Agitprop em cena : uma contribuição aos estudos da comunicação popular e comunitária / Ana Martinez Soranso. - Londrina, 2021.
121 f. : il.

Orientador: Rozinaldo Antonio Miani.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.
Inclui bibliografia.

1. Coletivo Blusa Azul - Tese. 2. Comunicação - Tese. 3. Teatro de agitprop - Tese. 4. Comunicação popular - Tese. I. Miani, Rozinaldo Antonio . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

ANA MARTINEZ SORANSO

AGITPROP EM CENA:
UMA CONTRIBUIÇÃO AOS ESTUDOS DA COMUNICAÇÃO
POPULAR E COMUNITÁRIA

Dissertação apresentada junto ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina como requisito para obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Rozinaldo Antonio
Miani
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas
Universidade de Brasília – UnB /Planaltina

Londrina, 22 de maio de 2021.

DEDICATÓRIA

Para a minha mãe, Salete.

AGRADECIMENTOS

Primeiro, à minha mãe, Salete. Obrigada por sempre movimentar energias para me ajudar e me apoiar.

Ao meu orientador, Rozinaldo Miani, pelo acolhimento da orientação.

Ao professor e amigo Manoel Bastos. Ao professor Rafael Villas Boas.

Ao Rodolfo Londero pelas leituras e pitacos.

À minha parceira de jornada neste processo, Pamella Basseti. Somos família!

A Cassiano Ramos, por toda a paciência, leituras e pitacos.

Aos *hauguers* Gabi Fernandes, Gina Mardones, Gui Bernardi, Karime Vilela, Rafa Martins e Will Fusaro. Valeu!

Às amigas da vida Silvinha Castro, Mari Montagnini, Chiara Beltrame, Laura Marise, Aline Lopes, Larissa Morango, Francis e Raul.

À minha família, Lígia e Pedro, meus irmãos. Meu cunhado César e minha cunhada Élide. E um agradecimento mais do que especial às fofurinhas da minha vida Enzo Raphael e João Pedro, meus sobrinhos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)

*“Porque se chamavam homens
Também se chamavam sonhos
E sonhos não envelhecem”*

SORANSO, Ana Martinez. **Agitprop em cena**: uma contribuição aos estudos da Comunicação Popular e Comunitária. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

RESUMO

A partir dos pressupostos teóricos-metodológicos da práxis reivindicada pela Comunicação Popular e Comunitária, este trabalho tem a intenção de investigar a formação e práxis comunicacional do agitprop soviético a partir de três textos de peças elaboradas pelo coletivo A Blusa Azul entre os anos de 1924 e 1925. Destacamos nestes textos, por meio da produção de pequenos ensaios, os elementos estruturais do agitprop que fazem dele uma ação formativa, organizativa e estratégica para o movimento operário organizado em *soviets* na Rússia revolucionária. Os grupos de agitprop incitavam a propaganda revolucionária para convocar trabalhadores operários e camponeses às pautas de luta por meio de estudos e práticas coletivas. Esse novo sujeito histórico, com pautas de interesse das massas, fez explodir as velhas formas dramáticas e caminhou para uma estética que representasse o então novo personagem, a classe operária. Para avançar na formação política, o agitprop se organizava por meio do trabalho coletivo em que a divisão de trabalho entre escritores, dramaturgos, diretores, atores e público é substituída pela criação comunitária. A proposta metodológica para a produção dos ensaios é a da imaginação, recurso proposto por Raymond Williams para explorar textos teatrais.

Palavras-chave: Agitprop; comunicação popular e comunitária; blusa azul.

SORANSO, Ana Martinez. **Agitprop em cena**: uma contribuição aos estudos da Comunicação Popular e Comunitária. 116 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

ABSTRACT

Based on the theoretical-methodological presuppositions of the praxis claimed by Popular and Community Communication, this work intends to investigate the formation and communicative action of the Soviet agitprop from three texts of pieces prepared by the collective A Blusa Azul between the years 1924 and 1925. We highlight in these texts, through the production of short essays, the structural elements of agitprop that make it a formative, organizational and strategic action for the workers' movement organized in soviets in revolutionary Russia. Agitprop groups incited revolutionary propaganda to summon workers and peasants to the agendas of struggle through collective studies and practices. This new historical subject, with agendas of interest to the masses, made the old dramatic forms explode and moved towards an aesthetic that represented the then new character, the working class. To advance political formation, agitprop was organized through collective work in which the division of work between writers, playwrights, directors, actors and audience is replaced by community creation. The methodological proposal for the production of essays is that of imagination, a resource proposed by Raymond Williams to explore theatrical texts.

Keywords: Agitprop; popular and community communication; blusa azul.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CPC	Centro Popular de Cultura
CPC	Comunicação Popular e Comunitária
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
NEP	Nova Política Econômica
TRAM	Teatro da Juventude Operária
UNE	União Nacional dos Estudantes
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PRÓLOGO	16
1 TODO PODER AOS SOVIETES! TRABALHADORES ORGANIZADOS	23
2 O TEATRO NO POLÍTICO	33
2.1 AGITPROP.....	33
2.2 O BLUSA AZUL.....	43
2.3 AGITPROP E O PARTIDO	46
3 O POLÍTICO NO TEATRO	56
3.1 MIMÉISIS	56
3.2 REALISMO.....	62
3.3 O AUTOR COMO PRODUTOR	71
4 ENSAIOS SOBRE AS PEÇAS	74
4.1 ENSAIO 1: O TRABALHO DOMÉSTICO E A OPERÁRIA	80
4.2 ENSAIO 2: OS MAIS ATUANTES CONTRA TODAS AS DOENÇAS	87
4.3 ENSAIO 3: DE PÉ PARA LUTAR, ESCRAVOS COLONIZADOS	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

As trajetórias pessoais se apresentam como o primeiro ponto de justificativa. No meu caso, três pontos são fundamentais: os estudos em comunicação social e jornalismo; os estudos de chão e de mesa com teatro do oprimido, teatro épico e teatro popular de um modo geral; e o trabalho na área da educação como docente em cursinho popular e como educadora social na área da educação não-formal.

Este tripé “Comunicação, Arte e Educação” segue sendo nossa linha de interesse desde então para estudar e propor processos, técnicas e métodos pedagógicos para a produção de uma comunicação conscientemente projetada como ferramenta de incentivo ao olhar crítico do sujeito sobre a sociedade. Neste sentido, os estudos que tratam da Comunicação Popular e Comunitária (CPC) colaboram com um arsenal de experiências e práticas, conceitos e teorias, que darão suporte inicial para analisar nosso objeto de estudo, que são três peças de agitprop escritas na Rússia Soviética entre 1924 e 1925. E como os conceitos “comunicação”, “popular” e “comunitário” estão em constante disputa, devemos demarcar nosso entendimento e ponto de partida neste campo de estudo.

Popular e comunitário são conceitos multifacetados e frequentemente tratados como sinônimos. São conceitos, muitas vezes, vistos como algo simplório e até mesmo desqualificando suas complexidades. Nosso referencial vem das reflexões realizadas por Rozinaldo Miani e seus respectivos desdobramentos por parte de todo um corpo docente e discente que se forma a partir do Curso de Especialização em Comunicação Popular e Comunitária da Universidade Estadual de Londrina (UEL), que entende e defende essa expressão “Comunicação Popular e Comunitária”, “nessa ordem e de maneira combinada [...] como complementares e dialeticamente interseccionados” (MIANI, 2011, p.222). Seguindo essa linha argumentativa, iremos traçar o que compreendemos e defendemos como “Comunicação Popular e Comunitária”.

Começaremos por definir o sentido de “popular” nessa expressão e de que modo ele se atrela ao conceito de comunitário. A conceituação e compreensão sobre “popular” é extremamente vasta, com muitas nuances, posicionamentos e assimilações. A multiplicidade a que se refere este conceito está justamente associada ao amplo entendimento de sua palavra de origem: *povo*. Não é nossa intenção apresentar a diversidade deste debate, mas é de nosso interesse demarcar

nossa concepção sobre este termo. Para tanto, usaremos a definição adotada por Miani (2007) em seu verbete *Comunicação Popular*:

Diante disso, concordamos com Círcia Peruzzo quando afirma que, por suas práticas, a comunicação popular se refere tanto às práticas comunicativas que “abarcam as manifestações culturais tradicionais do povo”, quanto às práticas comunicativas demarcadas pela “maior aceitação, acesso ou penetração de um veículo de comunicação de massa junto a uma determinada população”, ou ainda, aquela comunicação de resistência desenvolvida no âmbito dos movimentos sociais e populares, no contexto da luta de classes, “vinculada a lutas pela melhoria das condições de existência”. Os estudos que estamos desenvolvendo no âmbito do Núcleo de Pesquisa em Comunicação Popular estão mais diretamente ligados ao conjunto de práticas comunicativas, identificadas como comunicação popular, produzidas pelos movimentos sociais e populares no contexto da luta de classes. Nosso compromisso é por um resgate histórico dessas práticas, bem como pela identificação e compreensão das manifestações atuais no interior dessa perspectiva de comunicação popular e suas interfaces produtivas com as práticas comunicativas identificadas como comunicação comunitária. (MIANI, 2007, p.72).

Manifestações culturais próximas ao povo; influente canal de comunicação produzido por e para uma determinada população e; comunicação de resistência no bojo da luta de classes por melhoria de condições de vida são características próprias dos grupos de agitprop. Aliás, vale destacar que o agitprop emerge em meio a uma Rússia analfabeta, sem energia elétrica e de restrito acesso à matéria prima do papel. Uma Rússia em que a organização por meio de partidos políticos e movimentos sociais era proibida e a única imprensa legalizada era a não-partidária.

Imaginemos um país de gigantesca proporção territorial, vasta diversidade cultural, com boa parte da população camponesa e vivendo de modo arcaico, atrasado na industrialização dos meios de produção e de baixa e/ou mínima escolaridade. Agora imaginemos o esforço criativo despendido por grupos interessados em criar uma comunicação que se alastrasse tão rapidamente quanto sua urgência na ruptura com os velhos modos de vida e a projeção de algo novo. Ao mesmo tempo, esta comunicação precisaria ser didática o suficiente para avisar aos mais distantes que uma revolução emergia e, simultaneamente, convencer estas pessoas a incorporarem para si esta revolução. O agitprop agiu como um viral,

compartilhando textos acessíveis e didáticos, utilizando técnicas simples de atuação e permitindo que o não-profissionalismo fosse seu grande trunfo ao possibilitar que o não-ator pudesse atuar e disseminar rapidamente as pautas advindas das grandes dificuldades e adversidades vivenciadas pelo próprio povo.

Esta esfera facilitadora para ampla participação dos indivíduos em seus mais diversos níveis criativos e de debates políticos projetou um cenário de afinidade entre os sujeitos, proporcionando um sentimento de identidade “a ponto de desenvolver um sentimento de pertencimento” a um grupo maior, a uma *comunidade*, “para o estabelecimento de novos valores ético-políticos” como define Miani (2011, p.226). Aqui conseguimos demarcar no agitprop o elemento da comunicação comunitária, pois estimula ações dispostas ao trabalho cooperativo e colaborativo, produzindo valores comuns e de reciprocidade, ligados a pautas como as da palavra de ordem “Paz, Terra e Pão”, que reivindicavam urgentemente a saída da Rússia da guerra, a reforma agrária e comida para todos.

O agitprop conseguiu engendrar o protagonismo dos sujeitos - até então anulados de suas próprias vidas - ao garantir a unidade entre as bandeiras de luta ligadas à classe excluída e a ampla participação desta mesma classe no processo comunicativo:

A participação efetiva da comunidade na elaboração das produções é exatamente o que vai distinguir um veículo comunitário. É uma conquista a ser alcançada o envolvimento de todo o grupo social, mesmo que existam na comunidade pessoas exclusivamente responsáveis pela montagem do veículo. (PAIVA *apud* MIANI, 2011, p.228).

Essa participação efetiva da comunidade no processo de produção comunicativa é a grande garantia de que as pautas de uma comunidade ou, no caso da Revolução Soviética, de toda uma classe subalternizada, sejam potencializadas e vindas de seus próprios membros, pois “a valorização da subjetividade se realiza através do desenvolvimento de práticas e canais participativos no contexto do grupo social do qual o indivíduo se reconhece pertencente.” (MIANI, 2011, p.226).

Dito isto, esta pesquisa tem o objetivo de investigar, por meio de textos de peças de agitprop do coletivo Blusa Azul, a formação de uma Comunicação Popular e Comunitária na Rússia, em meio ao seu processo revolucionário iniciado em 1917. Como objetos da pesquisa, analisaremos os textos de três peças de agitprop do

coletivo Blusa Azul, datadas entre 1924 e 1925, traduzidas no livro *Agitprop: cultura política* (2015). São elas: a peça “De pé para lutar, escravos colonizados”, uma denúncia à exploração do imperialismo europeu sobre países subdesenvolvidos (Terceiro Mundo); a peça “O trabalho doméstico e a operária”, criada em 1925, proposta muito comum das peças de agitprop, pois critica condutas culturais atrasadas e incita à emancipação das mulheres e de toda a classe operária; e a peça “Os mais atuantes contra todas as doenças”, uma esquete da área da saúde, elaborada em 1925 e que trata das condições de insalubridade herdadas do antigo regime.

Por meio dos ensaios analíticos tentaremos identificar os elementos estruturais da práxis comunicacional do agitprop, quais sejam, formativo, organizativo e estratégico, procurando compreender o seguinte: como estes elementos se movimentam no agitprop?

A partir desta questão, consideramos dois eixos a serem tratados nos objetivos específicos que fornecerão suporte para compreender como o agitprop tramou(-se) (n)estes princípios e experienciou uma práxis da Comunicação Popular e Comunitária que foi central para organizar o movimento dos trabalhadores e fazer deles sujeitos ativos politicamente a ponto de desencadear uma revolução social. O primeiro eixo é sobre a relação dessa arte, dessa práxis comunicacional, com um partido político, assumidamente. Os primeiros grupos, de um modo geral, eram militantes da revolução. Posteriormente, alguns grupos se organizaram para assumir a propaganda do partido, como é o caso do Blusa Azul. No entanto, quando o partido decidiu controlar os grupos, tendo sido este controle político ou estético, em maior ou menor grau, isso influenciará diretamente no movimento dos elementos estruturais do agitprop.

O segundo eixo trata das ações estéticas que têm suas estruturas estremecidas no momento em que a centralidade do debate foge da construção do sujeito individual para representar um sujeito coletivo. Esse realinhamento da centralidade do sujeito, do individual para o coletivo, acaba por gerar um sentimento de pertencimento a um grupo social, a uma comunidade, a uma classe social. A produção participativa, sem divisão ou hierarquia entre as funções, garante uma experiência de trabalho coletivo e colaborativo. Isso reflete diretamente nas experimentações estéticas e nas ações comunicativas do agitprop.

Sendo assim, nossos objetivos específicos são: a) apresentar as condições

históricas para a organização dos *Soviètes*; b) expor a propositiva de uma cultura do proletariado, o Proletkult; c) estabelecer a relação de agitação e propaganda do grupo Blusa Azul ao Estado Soviético; d) ressaltar os elementos políticos do teatro por meio de suas experiências formais; e) conceituar o teatro de cunho didático e dialético e; f) estruturar uma contribuição aos estudos da Comunicação Popular e Comunitária.

A hipótese desta investigação é que a propaganda, quando atrelada aos princípios da Comunicação Popular e Comunitária e a favor do pensamento crítico-social, é útil para a causa das classes subalternas. Os *soviètes* russos possibilitaram a mais avançada experiência histórica que a classe operária organizada politicamente realizou, impulsionando para a arte, cultura e comunicação energias até então nunca vistas, projetando o agitprop como “práxis da informação cultural da classe trabalhadora, da elaboração de seus sistemas de significados e valores” (ESTEVAM; VILLAS BÔAS, 2015. p.9).

Temos que considerar que as traduções e publicações sobre o que foi e como se deu o desenvolvimento do agitprop soviético ainda são recentes no Brasil e, também, são recentes as experiências brasileiras com o agitprop em seu sentido prático, como foram as atuações do Centro Popular de Cultura (CPC) - organização de artistas e intelectuais vinculada à União Nacional dos Estudantes (UNE), surgida em 1962 e que teve suas atividades rapidamente interrompidas com o golpe militar de 1964. O agitprop tem muito campo a ser explorado, principalmente, para contribuir aos estudos teóricos e práticos da Comunicação Popular e Comunitária.

O leitor notará que durante nosso texto recorreremos às orientações e posicionamentos de Iná Camargo Costa (2012; 2015; 2019) e consideramos necessário antecipar um esclarecimento, começando pelo destaque de que se trata de uma importante intelectual brasileira e uma referência no país quando o assunto tratado é o agitprop e o teatro épico. Quando se dispôs a analisar as experiências do nosso teatro moderno com os grupos do Centro Popular de Cultura, Opinião e Teatro de Arena, por exemplo, Iná Camargo Costa se deparou com certos desencontros, digamos, formais de nossas experimentações. Em suas investigações, a autora relevou que as condições históricas que originaram o teatro moderno europeu são diferentes e têm alguns sintomas divergentes das condições brasileiras. Por isso, Iná nos servirá como bússola.

De outro ângulo, digamos que Iná Camargo Costa compôs um objeto complexo, na melhor tradição da dialética materialista: as questões de arte (como as

demais) são objetivas, transcendem o indivíduo, e o encadeamento em formação é uma força produtiva, que encontraria os seus limites internos se antes disso não topasse com a força bruta. (SCHWARZ, 1996, p.14).

Para iniciarmos esta dissertação tomamos a liberdade de propor um “Prólogo” com a intenção de apresentar nosso posicionamento sobre os conceitos da Comunicação Popular e Comunitária e como estes pressupostos interferem em sua ação prática. Pontuamos que, em se tratando de teatro, é importante tratarmos de sua forma estética e como ela colabora (ou não) na produção de uma práxis contra-hegemônica de uma comunidade ou classe social.

O primeiro capítulo intitulado “Todo poder aos *soviets*! Trabalhadores organizados” aponta para a construção de um sentido de povo como aquele que pertence às classes subalternas organizadas, no caso, a organização dos *soviets*. Pontuamos três momentos que identificamos como “ensaio geral” para a Revolução de Outubro de 1917, fazendo breve histórico sobre as lutas de 1905 a 1907 e o surgimento do *soviets*; comentando sobre o período de contrarrevolução que foi de 1907 a 1914; e detalhando a Guerra Imperialista que, por submissão da burguesia russa, tornou-se guerra civil aberta desde fevereiro de 1917.

As considerações que servirão como ponto de apoio para as observações nos ensaios seguirão nos capítulos seguintes. O primeiro pressuposto é a busca por uma cultura própria da classe operária pelo princípio do autoativismo, que fecundou um cenário cultural rico e diverso, de amplo alcance e acesso de trabalhadores, e de fértil contribuição de artistas e intelectuais para uma arte didática. Segue o segundo pressuposto sendo a relação e mediação entre o agitprop e o partido bolchevique, considerando que neste momento o autoativismo passa a ser “substituído” pela ação propagandista das políticas do partido. O terceiro pressuposto são as reflexões estéticas sobre arte e literatura que são estremecidas pelo fato de, dentro do que estava até então posto, não mais corresponderem a uma leitura da realidade, pois a realidade está em transformação e o novo sujeito histórico que reverbera - o proletariado - não é passível de ser representado pelas normas da arte vigente.

Por fim, no último capítulo estão os ensaios sobre os textos das peças, construídos a partir dos pressupostos estabelecidos nos capítulos anteriores na tentativa de ressaltar suas características de uma práxis comunicacional fundamentada nos propósitos da Comunicação Popular e Comunitária e pelos próprios princípios estruturantes do agitprop, quais sejam, formativo, organizativo e

estratégico.

PRÓLOGO

Alguns conceitos centrais sobre a condução dos estudos teóricos e práticos da Comunicação Popular e Comunitária (CPC) norteiam esse prólogo. A compreensão resumida e antecipada sobre o nosso ponto de vista em relação a estes conceitos fornece pistas importantes para o desenrolar deste trabalho e justifica a escolha do teatro de agitprop como objeto de estudo neste enquadramento teórico, nesta linha de pesquisa.

Ao tratar das experiências práticas de uma Comunicação Popular e Comunitária, devemos concordar que ela não é passível a qualquer *forma*¹ de acontecer. A comunicação possui suas formas específicas, carregadas de sentidos, de acordo com os períodos históricos, as ideologias e as classes econômicas às quais estão conectadas.

Numa sociedade política e economicamente burguesa, por exemplo, a comunicação dominante terá um formato e um discurso de interesse dessa camada social. Se, ao desejar contrapor essa sociedade, um determinado grupo social utilizar as mesmas *formas* da práxis comunicacional, a frustração poderá ser grande ao se deparar com seus limites políticos, porque os objetivos dessa comunicação estarão em desarmonia com sua forma e seu discurso, ou seja, sua intencionalidade.

Quando colocamos o teatro a serviço da comunicação, como uma práxis, sobretudo, comunicativa, devemos observar o viés estético-político desta *ferramenta* teatro, pois nossa suposição é que, a depender do tipo de ação política que se pretende, a escolha da *forma* pode manter uma ordem social vigente ou pode contrapô-la, e é por isso que, tentando uma formulação benjaminiana, é preciso compreender também como essa forma estética do teatro se posiciona *dentro das relações de produção de uma determinada época*.

¹ A noção de forma aqui apresentada se vincula ao conceito de forma social. Para algumas perspectivas teóricas da comunicação, leia-se a Economia Política da Comunicação, a comunicação, no capitalismo, assume uma forma específica, inerente a esse sistema. No caso em questão, toda a discussão proposta aqui é a de que a Comunicação Popular e Comunitária traria, ainda que atravessada pelo capital, alguns reflexos de comunicação e modelos de mídia que fugiriam, em tese, dessa forma social capitalista e da lógica desse sistema.

Assim, no decorrer desta pesquisa, estamos entendendo o teatro como uma ação de comunicação, e, no caso das peças aqui analisadas, comunicação essa que assume uma forma, uma intencionalidade estética e política vinculada ao campo popular e comunitário.

Ao ousar fazer este enquadramento - do teatro no geral como práxis comunicacional, e do teatro no contexto da revolução soviética como práxis comunicacional popular e comunitária - precisamos acionar alguns elementos que permeiam a Comunicação Popular e Comunitária a fim de delimitar como estes fenômenos e práticas aparecem nos mecanismos de comunicação do agitprop, principalmente, a partir da própria *ferramenta* teatro.

Em síntese, se a Comunicação Popular e Comunitária se coloca numa posição de contra-hegemonia em relação à comunicação dominante, o que se espera é que sua *forma* também seja uma escolha contra-hegemônica, pois os assuntos e sujeitos tratados pela classe do trabalho são divergentes e diferentes em relação aos da classe dominante. Por esse aspecto, a discussão em torno do que é ou não Comunicação Popular e Comunitária não é tão simples, pois perpassa pelo conteúdo a ser comunicado e sua intencionalidade, a maneira como é produzido, e, por fim, o ponto mais relevante para essa discussão, a *forma* a ser adotada.

Por isso, quando utilizamos uma expressão artística como ferramenta de produção comunicativa devemos pressupor seu debate estético também, como é o caso do teatro que pode utilizar formas de aceitação e de manutenção social - a exemplo do trágico ou do drama burguês - ou buscar uma estética que revele a proposição de construção de uma outra sociabilidade - como é o caso do agitprop e do teatro épico.

Vejamos um exemplo das limitações que podem ocorrer na organização da luta da classe trabalhadora pelas *formas* utilizadas em uma ação política, caso esta se utilize de uma *forma* comunicativa que não corresponda ao seu conteúdo. Vamos usar como exemplo o conceito de “cidadania” que permeia, por muitas vezes, os debates estabelecidos no contexto dos estudos e práticas da Comunicação Popular e Comunitária. Para refletir o limite deste conceito no uso de uma ação política mais radicalizada, enraizada nos pressupostos emancipatórios da luta da classe trabalhadora, buscamos como referencial o estudo realizado por José Welmowicki (2004) em seu livro *Cidadania ou classe? O movimento operário da década de 80*, em que faz apontamentos sobre a limitação das ações reivindicadas como cidadania

para a construção do novo, ou seja, uma nova sociedade e sociabilidade.

O autor não se alonga sobre as diversas definições conceituais do termo, mas demonstra que, desde a democracia ateniense, a definição de cidadão está ligada à ideia de que “o homem livre econômico era também livre político” (WELMOWICKI, 2004, p.19). Na teoria liberal, John Locke entende o direito à propriedade como um direito natural do indivíduo. “O objetivo grande e principal, portanto, da união dos homens em comunidades, colocando-se eles sob governo, é a preservação da propriedade.” (LOCKE *apud* WELMOWICKI, 2004, p.20).

Adam Smith, com a teoria da “mão invisível”, já sabia do risco da organização da classe trabalhadora para o livre desenvolvimento do capitalismo e defendia que era de responsabilidade de cada cidadão, como indivíduo, conquistar seu pote de ouro no fim do arco-íris do livre mercado. Com o pós Guerra, as necessidades mínimas para sobrevivência somada às crescentes experiências das organizações dos trabalhadores e das trabalhadoras pressionou para que o Estado garantisse determinados direitos que até então eram considerados pautas “socialistas”. Foi então que surgiu o Plano Marshall com o *Welfare State* - Estado de bem estar-social -, que propunha introduzir novos direitos sociais sem ultrapassar os limites da sociedade capitalista, ou seja, sem afetar o lucro privado, já que isso iria contra os interesses da própria burguesia que opera o Estado, logo, “elevar o nível de civilização dos trabalhadores não deveria interferir no livre funcionamento do mercado” (WELMOWICKI, 2004, p.32). Assim que “normalizado” o regime político de um Estado liberal, os direitos sociais voltariam a ser atacados e retirados. “A distribuição dos recursos e das riquezas, orientada segundo o critério da cidadania social universalmente reconhecida, exigiria contrariar os movimentos individuais do capital [...]” (WELMOWICKI, 2004, p.33).

O conceito de cidadania gestado no ventre da Revolução Francesa, sob as bandeiras da Liberdade, Igualdade e Fraternidade, submete a dimensão jurídica da igualdade do cidadão ao seu direito individual à propriedade. Para moldar o cidadão à sua imagem e semelhança, a burguesia em ascensão como nova classe social dominante, determina que, para ser considerado um cidadão, era preciso ser chefe de família (sociedade patriarcal) e cidadão ativo ou passivo, com o voto censitário (sociedade de classe).

Welmowicki ainda lembra da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão que garante o “inviolável direito à propriedade” (WELMOWICKI, 2004, p.22). A

burguesia controla o direito do indivíduo de ser ou não um cidadão por meio de leis “duras contra a classe operária, mas que eram justificadas em nome da liberdade individual” (WELMOWICKI, 2004, p.26) e exemplifica com uma passagem d’O Capital, de Marx, “A ser punido com a multa de 50 francos e a privação dos direitos de cidadania por 1 ano.” (WELMOWICKI, 2004, p.26).

A separação entre arena econômica (capitalista-operário) e a arena política (cidadão) colocou a cidadania como categoria abstrata, desligada da práxis (WELMOWICKI, 2004). Assim, uma Comunicação Popular e Comunitária pautada nos princípios da cidadania tal qual fundados e fundamentados no seio da lógica do direito burguês, terá limites em sua ação transformadora, pois a *forma* irá (re)produzir uma participação restrita às normativas da ordem social vigente que, em sua máxima, não pressupõe o rompimento social com a propriedade privada e com o livre mercado, ou ainda com o acúmulo e o controle dos meios de produção.

Assim como o conceito de cidadania serviu para "apaziguar" a ideia de luta de classes, podemos gestar a comunicação, tal como se apresenta, como uma forma social oriunda do capitalismo; ou seja, sabemos de suas potencialidades, mas tendo em vista a *forma* (e aqui falamos de *forma* pensando em todos os aspectos destacados anteriormente, conteúdo, modo de produção e apresentação estética) sabemos que não será possível avançar ou causar algum tipo de rompimento com o sistema socioeconômico vigente.

Em outras palavras, assim como a ideia de cidadania, as experiências comunicativas podem estar ou não imbuídas de aspectos populares e comunitários, podem estar a serviço da luta de classe ou também da manutenção das desigualdades. No objeto em específico analisado, o teatro do agitprop se caracteriza como tal não só pelo conteúdo, pela estética, mas também pelo compromisso que assume ao questionar ou romper com o padrão e os costumes da ordem capitalista.

Para compreender o teatro do agitprop por essa perspectiva, tomaremos como ponto de partida uma afirmação de Cicília Peruzzo (2008) que faz uma espécie de fusão entre as expressões *comunicação popular, alternativa e comunitária*:

[...] é expressão das lutas populares por melhores condições de vida, a partir dos movimentos populares, e representam um espaço para participação democrática do “povo”. Possui conteúdo crítico-emancipador e reivindicativo, e tem o “povo” como protagonista principal, o que a torna um

processo democrático e educativo. É um instrumento político das classes subalternas para externar sua concepção de mundo, seu anseio e compromisso na construção de uma sociedade igualitária e socialmente justa. (PERUZZO, 2008, p.307).

As formulações acerca da Comunicação Popular e Comunitária têm como um de seus pilares o conceito de “povo” que, a partir de sua definição, irá demarcar o terreno da ação que se pretende com esta forma de comunicação. Peruzzo (1998) irá definir “povo” como uma classe social que está sujeita às demandas políticas e econômicas de uma classe social dominante, mas esta definição, de acordo com a autora, pode sofrer alterações a depender de determinados momentos da história; por exemplo: a ideia de povo pode tratar de toda uma nação se algo em específico ocorrer e acontecer uma identificação que concentre toda uma população em torno de um objetivo em comum e que, de algum modo, proporciona uma relação de oposição à conjuntura específica. Então, para Peruzzo (1998), o conceito de povo é um conceito em permanente movimento em sua definição, que deve ser pontuado e esclarecido a partir de uma atualização histórica a partir da observação de fatores estruturais e conjunturais.

Esse movimento conceitual da ideia de “povo” acaba por refletir diretamente na compreensão do termo *comunicação popular*, que ganha sentidos diversos a partir da conceituação que se reivindica de povo. Ela pode ser pensada como parte das tradições do povo como a cultura folclórica e a proposta da folkcomunicação, ou pode se apresentar como uma comunicação ligada aos meios massivos da indústria cultural, também conhecidos como popularescos, como é o caso de programas policiais. Também pode ser entendida pelo viés mais ligado às lutas políticas quando pensado pela atuação dos movimentos sociais, uma perspectiva “popular-alternativa” (PERUZZO, 1998).

Por outro lado, se estamos construindo um pensamento acerca do pressuposto teórico-metodológico da Comunicação Popular e Comunitária, precisamos apresentar a defesa que fazemos sobre o conceito de *comunidade*. Para elaborar seu argumento, Miani (2011) parte dos pressupostos de dois pensadores do campo de estudos. A primeira referência é Raquel Paiva (*apud* MIANI, 2011), que apresenta uma reflexão sobre comunidade no campo da comunicação oferecendo algumas leituras possíveis para o fenômeno da comunidade. A outra contribuição vem de Ciro Marcondes Filho

(*apud* MIANI, 2011), que trata a comunidade como a proposição de uma sociabilidade disposta a retomar valores que foram perdidos pela reificação das relações sociais no interior da sociedade capitalista. Para Miani (2011) - que propõe uma relação dialética entre os termos “comunitário” e “popular” - o conceito de comunidade parte das reflexões de Ciro Marcondes Filho, mas com a ressalva de que não se trata do “resgate de uma sociabilidade perdida”, pois considera que os valores de uma sociabilidade pré-capitalista não são o propósito de uma comunidade inserida na dinâmica de uma ordem capitalista. Afirma o autor:

Ao reconhecer a sua atuação nas contradições da lógica capitalista, a comunidade se afirma como um espaço político concreto, de resistência, que possibilita o despertar crítico dos seus membros, num processo que poderíamos chamar de “desalienação”, fazendo frente aos mecanismos de anulação individual promovido pelo metabolismo do capitalismo. (MIANI, 2011, p.227).

Ainda para Miani (2011), a comunidade é uma relação que se estabelece a partir de uma “dinâmica social estabelecida por um conjunto de indivíduos que se reconhecem como construtores de um sentimento coletivo de pertencimento no interior de um grupo social.” (MIANI, 2011, p.227). A proposição da construção do socialismo, então, não está pautada no *resgate* das relações sociais pré-capitalistas primitivas, mas na tentativa de construção de uma “nova sociabilidade” (MIANI, 2011) ainda não vivenciada (FUSARO, 2016).

A compreensão dos conceitos de “popular” e “comunitário” como sinônimos gera despolitização (ou desvio) de seus sentidos e, por isso mesmo, também despolitiza suas ações (MIANI, 2011). Assim, sob a perspectiva da Comunicação Popular e Comunitária defendida como uma expressão e manifestação da classe trabalhadora, temos como pressupostos o sentido de comunicação: a) *popular* como derivação da condição contra-hegemônica produzida pela ação política das organizações e movimentos sociopolíticos estratégicos das classes subalternas e; b) *comunitária* derivado de “comunidade” como espaço dialético de constituição de uma sociabilidade, com vistas à emancipação do sujeito coletivo numa perspectiva de “desalienação” (MIANI, 2011).

É sob este *sentido* e *ação* da Comunicação Popular e Comunitária que observaremos o agitprop soviético, que emerge em meio a uma efervescência política

e cultural como práxis comunicacional para a construção de uma nova sociabilidade da classe trabalhadora organizada em *soviets*.

Para evitar mal entendidos, é bom avisar logo que a função geral do teatro de agitprop soviético era política em sentido próprio, isto é, tratava-se de uma atividade determinada e patrocinada pelo Estado revolucionário tendo como finalidade a construção do poder soviético. Especificando um pouco mais: os militantes do teatro de Agitprop estavam vinculados ao programa político da revolução e definiam suas prioridades a partir dele. Tendo surgido no bojo da guerra civil, este teatro inicialmente cumpriu a função de ganhar apoio e adeptos para a causa revolucionária e, portanto, de combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos). A par disso, cumpriu também a função de informar e treinar a população para participar ativamente do poder soviético, uma vez que se tratava da construção de uma forma de democracia participativa mundialmente inédita. É preciso ainda registrar que, dadas as dimensões da Rússia em 1917, mais as dificuldades econômicas para a constituição de uma imprensa que atingisse a todos os interessados, bem como a inexistência de meios de comunicação como os que hoje conhecemos (rádio, telégrafo etc., ainda eram monopólio das forças armadas), o recurso ao teatro como meio de propaganda política chega a ser quase que óbvio, até porque o índice de analfabetismo ainda era muito alto, sobretudo entre camponeses. (COSTA, 2012, p.170-171).

No teatro de agitprop a arte fica subordinada à sua eficácia política, à educação política, e às pautas urgentes na ordem do dia. A função teatral não era mais a busca do *belo*, mas sua função didática². E, a partir do momento que a classe oprimida e marginalizada teve acesso ao fazer teatral, a própria concepção de teatro se transformou. O primeiro apontamento possível é que a relação palco e plateia se subverte, rompendo com a “quarta-parede” ao permitir que o público acompanhe toda a montagem, além da possibilidade de opinar e debater criticamente as peças. Para a escolha dos *temas*, questões do cotidiano dos trabalhadores e trabalhadoras eram observadas para a construção das *falas* das personagens; porém, como não havia formas dramatúrgicas que dessem conta de tais temáticas, a busca pelo novo fez

² O aspecto didático e de troca de saberes é um ponto relevante para determinar se uma ação comunicativa tem viés popular e comunitário ou não. No caso do teatro no agitprop a maneira como a arte se torna coadjuvante para dar vazão a uma educação de caráter político emancipatório, é mais um traço de como as análises dessas peças podem se enquadrar facilmente a este campo teórico.

surgir a *criação coletiva*. “Ao objetivar a educação política e não a contemplação da própria arte teatral, o teatro operário lançou mão antropofagicamente de todas as referências possíveis: o folclore, o espetáculo de variedades, o circo, o teatro de cabaré e a própria arte de vanguarda.” (FREDERICO, 2010, p.37).

1. TODO PODER AOS SOVIETES! TRABALHADORES ORGANIZADOS

A fuga da miséria e a urgência por melhores condições de existência, possivelmente, garantiram condições favoráveis à percepção da necessidade urgente de uma organização coletiva como escapatória da escassez da vida. A nossa hipótese é que este sentimento de identidade, criado a partir da precarização da vida, tenha sido responsável pela ampla participação dos precarizados a ponto de revolucionarem, de muitos modos, toda uma organização social herdada da Rússia czarista para - a tentativa de - uma sociabilidade que correspondesse aos anseios dos desfavorecidos.

E aqui consideramos que um dos momentos mais avançados em termos de organização dos trabalhadores tenha sido a dos *soviets*. *Soviete* significa *conselho* e, “foi empregado para designar um tipo de assembleia eleita pelas organizações econômicas da classe operária: os *soviets* dos deputados operários, camponeses e soldados” (REED, 2017, p.29). Considerando que a organização em partido político ou movimento social era proibida no czarismo russo, a propositiva organização dos trabalhadores em *soviets* (conselhos) era não só audaciosa como também avançada na produção de uma unidade na tarefa que se colocava como ordem do dia: uma revolução social. Os *soviets*, a partir do sentimento de pertencimento a um grupo maior, a uma comunidade, a uma classe social, colocaram-se à tarefa de construir algo comum a partir de suas pautas coletivas.

Três condições históricas projetaram, de acordo com Lênin (COSTA, 2019), a queda da monarquia na Rússia czarista em 1917, viabilizando para os *soviets*³, junto

³ Do *substantivo masculino*: i) Designação atribuída aos conselhos que, originados na Rússia a partir de 1905, eram constituídos pelos representantes dos trabalhadores (camponeses e soldados) e que, após a Revolução de Outubro de 1917, passaram a possuir a função de órgãos deliberativos; ii) *Soviete Supremo*. Designação atribuída ao órgão deliberativo absoluto da antiga União Soviética. Do *subs. masculino do plural*: i) Os *Soviets*. Os habitantes, o governo e as forças armadas que compunham a antiga União Soviética. *Etimologia* (origem da palavra *soviete*). Do russo *sov'et/* pelo francês *soviet*. (In.: Dicionário Online de Português - <https://www.dicio.com.br/soviete/>)

à classe operária e camponesa, uma conjuntura favorável à Revolução que se instaurou em outubro daquele mesmo ano.

A primeira situação foi a revolução de 1905, importantíssima para a experiência coletiva de tomada de consciência de uma sociedade dividida em classes no acordar de milhões de trabalhadores do campo e da cidade para a organização da vida e das lutas políticas como forma de emancipação. Naquele momento aconteceram as primeiras experiências dos trabalhadores em luta organizados em *soviets*.

A segunda condicionante foi a contrarrevolução de 1907 a 1914, com a burguesia russa garantindo cadeira e espaço na Duma⁴ e colocando sua vitória como um avanço democrático. Porém, a Primeira Guerra Mundial, que durou de 1914 a 1918, pôs às claras os limites da economia e política da burguesia imperialista, gerando uma crise internacional que recairia sobre os trabalhadores de vários países.

Em fevereiro de 1917, a guerra imperialista se transmutou, na Rússia, em guerra civil, qualificando a terceira situação a ser pontuada. A burguesia e os latifundiários russos, apoiados pelo *soviète*, deram um golpe de estado contra o czarismo. O que os *soviets* tiveram de avanço político foi que, a partir de então, eram formalizados enquanto organização política e não estavam mais sob a clandestinidade.

Cai, finalmente, o Palácio de Inverno, sede e símbolo do poder. Depois de breve oscilação, o Congresso valida a insurreição, elege um novo Comitê Executivo Central e aprova os primeiros grandes decretos revolucionários sobre a Paz e sobre a Terra, assim como a constituição de um primeiro governo revolucionário, o Conselho dos Comissários do Povo. Nos dias seguintes, novos decretos evidenciam a decisão dos revolucionários engajados na insurreição: estabelece-se o controle operário, a jornada de trabalho de oito horas, o direito das nações não russas à secessão, o armamento de todo o povo. (REED. 2017, p.9).

A Rússia, na primeira metade do século XIX ficou à margem dos processos revolucionários do Ocidente. A solidez do antigo regime feudal com a servidão, autocracia dos czares e as regalias da Igreja e da nobreza permaneceram firmes. Houve algumas conspirações contra o modelo da autocracia czarista, como o acontecimento dos “dezembristas” que reivindicaram, sem sucesso, uma monarquia

⁴ Do *substantivo feminino*: [História] Parlamento russo anterior ao regime bolchevista. *Etimologia* (origem da palavra дума). Do russo дума.

constitucional, em 1825. Poucos anos depois, a partir de 1840, algumas inconstâncias fizeram emergir pautas sobre a necessidade de reformas como a insuficiência da produção agrícola e da baixa exportação de trigo, a lentidão e falta de mão de obra para a manufatura, além da política autocrática e a servidão que se colocavam como entraves para o desenvolvimento do capitalismo.

O ato “libertador” de 19 de fevereiro de 1861, que aboliu a servidão, é um paliativo inteligente para ela. O lavrador “libertado”, mas obrigado a comprar ínfimas porções de terra habilmente recortadas, passa da servidão feudal à servidão econômica: trabalhará muito mais. A indústria manufatureira encontrará na zona rural a mão de obra que necessita. Com uma população, na época, de 67 milhões de almas, a Rússia contava com 23 milhões de servos pertencentes a 103 mil proprietários. As terras aráveis que os lavradores “libertados” tiveram de alugar ou comprar foram avaliadas aproximadamente pelo dobro do seu preço real (342 milhões de rublos em vez de 180), de modo que os servos da véspera viram-se ao mesmo tempo livres e terrivelmente endividados... (SERGE, 2007, p.40).

Porém, mesmo com a reforma de Alexandre II, até o período da revolução de 1905, a condição dos camponeses russos permanecia precária. Em 1861, a reforma “libertadora” conferiu a cada homem - sujeito masculino - cerca de 5 hectares de terra. Algumas mudanças ocorreram desde então. A exportação do trigo para o mercado europeu aumentou 140% e possibilitou uma sutil baixa do preço mundial de cereais. Contudo, por volta de 1900, o grande crescimento da população fez com que camponeses tivessem menos de 3 hectares por cabeça e a maioria dos lavradores com terras insuficientes para alimentar a família. “A libertação dos servos foi um bom negócio para o comércio, a indústria, a propriedade fundiária e a burocracia reinante. Os camponeses trocaram de jugo e se tornaram vítimas de fomes periódicas.” (SERGE, 2007, p.41).

No mesmo período em que se aboliu a servidão na Rússia, nos Estados Unidos ocorria a Guerra de Secessão e a abolição da escravatura (1861-1865). Ambos os acontecimentos foram sintomas do desenvolvimento capitalistas, que projetou um trabalhador “livre” - para vender sua mão-de-obra - para substituir o trabalho escravo e/ou servil; assim, a grande indústria mecânica se revelou conflitante com o modo primitivo de opressão, mas não deixou de agir como tal, pois ela regulamentava a

opressão econômica velada, que funcionava tão bem quanto a violência e a exploração da escravidão e da servidão. Funcionava como uma servidão moderna.

A situação de vida desse proletariado era a mais desoladora e miserável. Os trabalhadores da tecelagem acabavam dormindo nas fábricas e oficinas, eram raros os trabalhadores que conseguiam garantir um cômodo para alojar toda a família; nas cidades, boa parte da população em situação precária acabava por aglomerar em porões; alta mortalidade infantil; a jornada de trabalho ficava em quatorze horas tranquilamente; não havia regularidade no pagamento dos salários, muitas vezes seu pagamento dependia do arbítrio patronal e multas eram criadas a qualquer pretexto sobre os trabalhadores.

Desde 1850 as greves começaram a pipocar pelo país. Em 6 de dezembro de 1876 aconteceu a primeira manifestação operária socialista, em São Petersburgo, “ali, o estudante G. V. Plekhanov, futuro dirigente da socialdemocracia russa, desfralda, pela primeira vez na Rússia, a bandeira vermelha...” (SERGE, 2007, p.46). A primeira organização revolucionária de orientação marxista foi fundada na Suíça pelo próprio Plekhanov em 1883, nomeado de Emancipação do Trabalho. Em 1889 renascia a Internacional proletária no Congresso de Paris (II Internacional), com Plekhanov representando os primeiros grupos social-democratas russos.

A propaganda socialista penetra no seio do movimento operário russo não sem antes se deformar sob a influência dos elementos avançados da burguesia liberal que ingressam nas organizações socialdemocratas [...]. A tendência oportunista desse momento foi chamada de *economicismo*; ela afirma que os operários devem se interessar somente pelas questões econômicas, pouco lhes importando a política! Esforça-se por orientar o movimento proletário para um trade-unionismo apolítico. Condena a ideia de uma revolução violenta e acredita na evolução do capitalismo [...]. Por outro lado, o *marxismo legal* se implanta na Rússia; a burguesia liberal encontra nele uma excelente arma. Plekhanov e Lênin combatem essas ideologias que, se se impusessem ao movimento operário, o corromperiam e o desviariam. (SERGE, 2007, p.49-50. *Grifos do autor*).

Em 1900, enquanto estava exilado em Munique, Lênin publica os números do *Iskra* (A centelha), com o desafio de defender o pensamento proletário contra os possíveis extravios e distorções e organizar, ao redor da classe proletária, a afeição pelos princípios revolucionários, além de propor a unidade do proletariado junto aos

estudantes e intelectuais. A disposição de Lenin, pode-se notar, foi a de criar um sentimento de pertencimento a um coletivo, a uma comunidade, a uma classe social, repudiando o pensamento vindo de um ocidente capitalista de individualização do sujeito. No ano de 1902, Lênin publica a obra *Que fazer?*, em que defende a formação de uma organização revolucionária que se dedique ao movimento de maneira séria e permanente, “só a este preço será possível resistir à formidável máquina da autocracia e, finalmente, quebrá-la.” (SERGE, 2007, p.51).

Grandes conflitos marcaram o ano de 1902, com aldeias inteiras golpeadas e exterminadas com fuzis e a força do movimento operário sendo revelada por meio de greves massivas. O ano de 1905 foi marcado por um conflito nas usinas de Putilov entre os operários e a direção, que demitira quatro integrantes da associação operária sustentada pelas autoridades e dirigida pelo padre Gapon, que também foi responsável por organizar a petição dos operários de São Petersburgo a Nicolau II, que motivou o massacre conhecido por “domingo sangrento”, em 9 de janeiro de 1905 (ou 22 de janeiro, de acordo com o calendário juliano). A petição exigia redução da jornada de trabalho para oito horas, garantia dos direitos dos operários e a proposta de uma constituição com a responsabilidade dos ministros diante da nação, a separação entre Igreja e Estado e liberdades democráticas. Os favoráveis à petição marcharam sobre a neve até o Palácio de Inverno para garantir as exigências da petição. O movimento foi metralhado com emboscadas em diversas partes do trajeto. No entanto, essa mesma repressão fez surgir a força que vingará na Revolução Russa de 1917 com a política, principalmente, dos bolcheviques.

Os mencheviques pregavam que a revolução seria burguesa, levaria a burguesia ao poder e nele a instalaria firmemente, abrindo para a Rússia uma era de grande desenvolvimento capitalista. Em sua opinião, o proletariado devia evitar o desempenho de um papel de dirigente dos acontecimentos e constituir, no seio da democracia burguesa, um poderoso partido de oposição. A insurreição operária seria uma loucura. Os bolcheviques censuravam seus adversários por se colocarem a reboque das classes ricas; o proletariado, diziam eles, deveria se colocar no comando da sublevação popular: a revolução burguesa somente se completaria pela “ditadura democrática dos operários e dos camponeses”, cujas conquistas permitiriam ao proletariado caminhar, em seguida, em direção ao socialismo. A ideia central de Lênin era que não poderia mais haver uma revolução puramente burguesa, dada a existência de um proletariado numeroso, poderoso e consciente. Trótski e

Parvus constituíam, nesse momento, uma terceira tendência dentro da Socialdemocracia Russa. Indiferentes ao oportunismo dos mencheviques, ligavam estreitamente, na sua teoria da revolução permanente, os destinos da Revolução Russa ao movimento operário europeu. (SERGE, 2007, p.59).

O primeiro período da revolução teve preocupação com a mobilização e com a organização e constituição de partidos e grupos diversos. Após o acontecido “domingo sangrento” surgiram diversos sindicatos, ilegais ou não, muitas vezes clandestinos e obrigados a realizar reuniões nas florestas, por exemplo. Para retomar o controle a autocracia fez alguns “sacrifícios” e, em 6 de agosto, criou uma дума do império, com a finalidade de uma assembleia consultiva apenas, eleita por meio do sufrágio censitário e por cúrias. A forma de eleger os representantes foi a seguinte: a cada dez pequenos proprietários elegeriam somente um eleitor de sua cúria, mas cada grande proprietário fundiário seria um eleitor. Nas regiões urbanas apenas a burguesia podia votar, excluindo os operários do processo. Intelectuais que possuíam mais de 1.300 rublos de aluguel por ano também poderiam votar. A farsa “democrática” pode ser vista em números, numa população de 1,5 milhão de pessoas, apenas 9.500 eram eleitores. (SERGE, 2007).

A greve geral teve início no começo de outubro e no dia 13 daquele mês foi fundado o *Soviete* dos Operários de Petersburgo, formado por um delegado a cada quinhentos operários. Somou-se a isso a revolta dos camponeses que se alastraram pela Rússia. A autocracia precisou ceder e elaborou, no dia 17 de outubro, o manifesto imperial que transformou a дума, então, numa assembleia legislativa com o direito de voto à pequena burguesia urbana e aos operários. Outra vitória importante ao movimento foi o direito de organização de uma imprensa revolucionária, até então proibida e feita de forma clandestina. Porém, em janeiro de 1906, teve início as represálias da autocracia para “restabelecer a ordem”, que custou ao povo russo e sua revolução “cerca de 15 mil mortos, mais de 18 mil feridos e 79 mil prisioneiros.” (SERGE, 2007, p.62).

A partir destas experiências é que o operariado passou a colocar para si a necessidade de organização de um partido que representasse sua classe, um partido revolucionário. Apesar de derrotada a primeira tentativa de revolução na Rússia e, como consequência, grande enfraquecimento material e moral do movimento revolucionário, os operários souberam fazer um balanço dos acontecimentos e avaliar

que a inexperiência e a falta de organização do proletariado foram decisivas para aquela derrota do movimento. Todas as experiências de luta passam a ser uma escola para o proletariado.

O início do século XX serviu para abrir terreno à guerra imperialista e acabar com a divisão do mundo em potência econômica governada politicamente por grandes bancos. A Alemanha ampliava sua comercialização marítima, concorrendo diretamente com o comércio britânico; metalúrgicas germânicas e francesas se provocavam; a Alemanha tinha grande interesse nas colônias francesas e queria manter sua soberania sobre a Turquia. “Seus interesses e os do império austríaco se chocam com os da Rússia, cujas intrigas dominam, há mais de trinta anos, a política dos pequenos Estados balcânicos, e que cobiça Constantinopla, necessária à exportação de seus cereais.” (SERGE, 2007, p.66). No início do século XX, de acordo com Serge (2007), 79% dos capitais investidos na indústria da Rússia eram oriundos do capital estrangeiro. No ano de 1914, os capitalistas franceses detinham poder sobre mais da metade da indústria de fundição e de carvão russa, e sobre o capital dos bancos de Petrogrado.

Com a construção de um imperialismo franco-russo, a preparação militar de guerra pelos estados-maiores russo e francês acontecia desde 1907, com o estado-maior russo acelerando o curso para a guerra. O Comitê Central do Partido Bolchevique, apoiado nas experiências da Comuna de Paris e nas deliberações dos Congressos Socialistas Internacionais, sustentava a palavra de ordem elaborada por Lênin: “transformação da guerra imperialista em guerra civil” (SERGE, 2007). Os bolcheviques tinham cinco deputados que compunham a дума e, em novembro de 1914, os cinco deputados foram presos e deportados para a Sibéria. Aquele ano expôs países como Alemanha e Rússia às consequências desastrosas da política de aliança de classe, em que a socialdemocracia descartava o programa internacionalista e ratificava os créditos que possibilitaram o massacre da Primeira Guerra Mundial.

As precariedades da vida do povo russo avançavam a cada dia; no primeiro mês de 1917 a produção diminuía enquanto a alta dos preços superava a dos salários, além disso, havia alta inflação e forte crise de abastecimento, principalmente, nas cidades. O pontapé inicial da insurreição veio com a greve das trabalhadoras da indústria têxtil, amparadas pelos bolcheviques, pelos trabalhadores da fábrica de munições Putilov e pelo distrito de Vyborg. A influência dos Aliados sobre a burguesia russa impulsionou o anseio por um golpe de Estado, “a maioria dos homens políticos

russos e dos generais, assim como vários grão-duques, pensavam em evitar, à custa de uma revolução no Palácio, a revolução na rua.” (SERGE, 2007, p.69); todavia, o acontecimento era inevitável. A revolução da classe operária se alastrou como rastro de pólvora pelas ruas das cidades, impulsionada pela palavra de ordem “Queremos pão!”. A queda da autocracia aconteceu entre os dias 25 e 27 de fevereiro de 1917.

Imediatamente, formaram-se dois governos: o Comitê Provisório da Duma improvisou o governo da burguesia, à frente do qual se achavam incorrigíveis reacionários que só pensavam em, depois da abdicação do czar, redigir uma constituição, salvar a dinastia e fazer com que o populacho voltasse a obedecer; o Soviete dos Operários e dos Soldados foi o governo dos proletários. Os dois poderes rivais tinham sua sede, a princípio, lado a lado, no Palácio Tauride. Observando-se e tratando-se com certa cordialidade, os mencheviques e os socialistas-revolucionários dirigiam o soviete, mas a massa os pressionava, os vigiava, os estimulava. O primeiro governo provisório, o do príncipe Lvov, na realidade inspirado por Miliukov, dirigente do Partido Constitucional Democrata, dito Cadet - partido da grande burguesia liberal - esperava por uma monarquia constitucional sob a regência de Mikhail Romanov, na espera da maioria do czarévitch Alexis. Mas o soviete agia. Sua Disposição (Prikaz) número 1, de 1º de março, abolia os títulos no exército, ordenava a eleição de comitês em todas as unidades de tropas, e as punha, na realidade, à disposição do soviete, o qual provocou a prisão do imperador e da família imperial e impediu a partida do czar para a Inglaterra. O soviete proclamou sua intenção de paz; o governo burguês, a sua fidelidade aos aliados. A dualidade de poderes era um conflito de poderes. (SERGE, 2007, p.69).

Com um outubrista⁵ à frente, os novos representantes do poder pareciam desanimados para novas mudanças, visto que Rodzianko - representante outubrista - manteve a monarquia por perto para recorrer a ela caso achasse necessário. No entanto, para garantir a aliança e negociação com os trabalhadores que fizeram eclodir a revolução, o novo governo incluiu em seu ministério representantes da

⁵ “Partido da burguesia (e também do latifúndio) que emergiu no ano de 1905 quando se lançou com o Manifesto de Outubro, que lhe deu o nome. Rapidamente assumiu posições cada vez mais à direita. Rodzianko era um latifundiário integrante deste partido. Foi presidente das Dumas III (novembro de 1907 a junho de 1912) e IV (novembro de 1912 a outubro de 1917) a Primeiro Ministro do Governo Provisório instalado em fevereiro de 1917. Transferiu o cargo em junho/julho de 1917 a Kerensky e passou a trabalhar pela unificação dos grupos antirrevolucionários. Em agosto apoiou o movimento golpista do general Kornilov que foi derrotado pelos trabalhadores. Pouco depois da Revolução de Outubro, tornou-se um emigrado branco.” (COSTA, 2019, p.16).

Executiva do *Soviete*, que foi o caso de Kerensky. O mesmo presidiu um ministério de coalizão composto por burgueses liberais-cadets-mencheviques, socialistas revolucionários. As principais pautas desse programa, assim que foi instalado o Governo Provisório, foram Democracia e Constituinte (SERGE, 2007), mas esta última sempre como moeda de negociação. A sua real convocação demorou tanto para os anseios da classe operária, que a insurreição vitoriosa tornou-se inevitável.

A revolução de Outubro veio à tona e junto com ela veio também uma variedade de ações comunicativas e produções artísticas que tentavam tratar desse novo sujeito coletivo que surgiu como protagonista político. A propositiva dos *soviets* ansiou uma autonomia política para a organização dos que até então eram despossuídos dos direitos tanto políticos como econômicos e também fomentou a aproximação e produção de outro elemento fundamental à vida humana: as ações artísticas.

A propositiva da autonomia na arte desencadeou uma avalanche de experimentos artísticos pensados para revelar e experienciar um novo modo de vida a partir de um sentimento de pertencimento a um coletivo. Espaços como clubes foram usados para o debate de ideias políticas e a arte usada como ferramenta de reflexão e ensaio geral das novas normas a serem conquistadas. Esses foram os grupos autoativos, ligados aos ideais revolucionários e que foram importantíssimos para garantir uma ampla participação dos trabalhadores nos *soviets*, em meio a um cenário de mudanças.

E, para a entrada de um novo sujeito em cena, era preciso repensar toda a arquitetura da práxis comunicacional do teatro, por exemplo. E foi essa nova práxis comunicacional, projetada por grupos autoativos de teatro, que ganhou nossa atenção, pois ela revela uma possibilidade de práxis comunicacional que fazia prevalecer sua criação e produção criativa por meio do trabalho coletivo e da produção de um sentimento também coletivo.

De fato, se estamos pensando numa Comunicação Popular e Comunitária devemos pressupor que não é qualquer práxis comunicacional que pode se valer destes princípios, ou seja, não é qualquer forma de se fazer teatro que está passível de corresponder às pautas das classes oprimidas. As formas teatrais quando não condizem aos conteúdos podem comunicar erros. Assim, a partir desta construção do sentimento de pertencimento a uma classe social e do protagonismo de um novo sujeito político para representar o coletivo, os grupos autoativos gestaram a agitação e a propaganda revolucionária, que ficou conhecida como “agitprop”.

2. O TEATRO NO POLÍTICO

2.1 AGITPROP

Os experimentos naturalistas desenvolvidos por trabalhadores franceses em fins do século XIX já apontavam a busca por novos conteúdos e novas formas dentro do teatro. Ao teatro foi permitida sua abertura para repensar possibilidades cênicas, de atuação e direção, de escrever os textos também a partir de improvisações e, principalmente, a possibilidade e o direito de poder tratar de qualquer assunto sem se submeter ao tabu moral de ultrapassar a esfera dramática - que trata das relações interpessoais restritas à esfera da vida privada -, mas também de tratar de assuntos históricos, políticos e econômicos - que são temas da esfera do épico.

Grupos como Freire Buhne (Cena Livre, 1889) e o Freire Volksbuhne (Cena Popular Livre, 1890), na Alemanha, e também como Théâtre du Peuple (1885) e Théâtre Civique (1897), na França, já se constituíam como experiências de um teatro popular que carregaria em seu bojo as possibilidades de autonomia da arte como experimento - e treino! - para a autonomia e emancipação dos sujeitos na vida política. Essas experiências gestaram o movimento “autoativo”.

O que de importante e fundamental ocorreu a partir deste e de outros grupos foi uma estrutura de participação associativa, que garantia uma base financeira de sustentação por meio da organização de sistemas de pagamentos de cotas para a autonomia financeira. Outro ponto importante foi o trabalho de atuação com atores amadores, ou seja, cidadãos comuns, camponeses, operários. E mais: a consolidação de um teatro itinerante que levou pequenos espetáculos aos bairros operários e garantiu acesso à arte aos que, até então, estavam excluídos desse processo, bem como o uso do teatro como ferramenta de organização, mobilização e como um

veículo de debate de ideias, adequando-o às necessidades de uma determinada classe social.

Esta dinâmica coletivizada cobijou o atrevimento de autores e grupos teatrais para encenarem assuntos até então considerados inapropriados para o teatro, como por exemplo: uma rebelião de trabalhadores; as condições de vida dos marginalizados; o cotidiano atordado do/no trabalho; a necessidade das greves e a luta por melhores condições de trabalho; e a encenação de atos públicos e protestos políticos. O novo conteúdo fez explodir a velha forma, pois trazer estes assuntos nas temáticas das peças possibilitou que o *teatro vivo* desapegasse das mais importantes categorias da forma dramática, mantendo-a como mais uma entre tantas viáveis.

A *unidade de ação*, a ação fechada em si mesma, foi a primeira categoria a ser abandonada por estes grupos. A ideia de *fluxo empírico do tempo*, que é a concepção do tempo presente que aponta para o futuro, é outra categoria renunciada e que dá lugar a diversos experimentos como a proposta de tempos simultâneos, de combinação das possíveis dimensões temporais, podendo avançar ao futuro e/ou recuar ao passado.

Um dramaturgo que se apropriou dessas possibilidades foi Ibsen⁶ que criou peças que iniciavam com cenas já próximas do final. "Quem conhece *Casa de boneca* sabe que quando a peça começa (presente) só falta saber se Nora será descoberta (toda a ação está no passado), como Torvald vai reagir e como ela mesma vai lidar com isso." (COSTA, 2012, p.20). A peça, inclusive, despende a maior parte de seu tempo (presente) a conversar, de ordem épica, com a finalidade de recompor os fatos do passado. Até hoje a *unidade de ação* é defendida com a alegação de que para ser compreensível é preciso que uma peça se realize em começo, meio e fim. Ela também forja a noção de "ritmo" de cenas, onde, de acordo com a lógica de "fluxo empírico do tempo", a sucessão de cenas deve se submeter a uma sequência "natural" de tempos presentes que indicam para as ações seguintes, sem poder apressar ou arrastar as cenas.

⁶ Henrik Johan Ibsen (1828-1906) foi um conhecido e reconhecido dramaturgo norueguês que rompeu barreiras estéticas carregadas de conservadorismos da época por meio de elaborações cênicas do que ficaria conhecido como teatro realista moderno. Duas de suas obras mais conhecidas são *Casa de Boneca* e *Imperador e Galileu*.

Outro dramaturgo que desfez limites entre os gêneros literários e teatrais ao inovar nas experimentações cênicas foi o sueco Strindberg,⁷ que abandonou os princípios da cena absoluta - ou autosuficiente, ou ainda realista - onde os personagens progridem sem a intermediação de um foco narrativo. “Strindberg arquiva a verossimilhança do teatro realista, despreza todas as convenções (categorias) de individuação (identificação) de personagens, atropela a categoria da causalidade” (COSTA, 2012, p.20-21) e passa a beber nas categorias de composição literárias como condensação, fusão, superposição, substituição, metáfora, metonímia, alusão etc.

O expressionismo também resolveu ousar em novas viabilidades teatrais ao dar atenção a todos os outros elementos que compõem a cena como figurinos, cenário, sonoplastia, iluminação e, inclusive, o ator e o jogo de cena, entendendo-os como tão ou mais importantes quanto o texto; não se separa mais texto de encenação. O texto passa a ser considerado apenas mais um elemento da obra, o que flexibiliza sua criação a partir, também, de improvisos e experimentos.

Georg Kaiser⁸ assegura, entre outras, as seguintes conquistas para o repertório técnico do século XX: *cenários*, que servem até mesmo para identificar pesadelos e outros processos psicológicos, podem ser abstratos, indeterminados, inexistentes, distorcidos, superpostos; *adereços*, inclusive como substitutos dos figurinos, são reduzidos ao essencial para simbolizar, mais que identificar, tipos sociais; *figuras* que representam grupos e funções sociais aposentam a categoria de personagens; *diálogos e ações fragmentados*; cenas coletivas compostas por alusão através de ritmos coreografados e assim por diante. É ainda conquista do expressionismo um direito reivindicado desde o naturalismo, o de *falar diretamente da luta de classes* e de expor as classes em suas diversas formas de luta, diretas e indiretas, como foi o caso de Ernst Toller, que escreveu mais de uma peça sobre a revolução e contra-revolução na Alemanha. (COSTA, 2012, p.21. *Grifos da autora*).

No mesmo período, na Rússia, com a derrubada do velho mundo pela Revolução de Outubro, todo o repertório registrado foi levado às últimas consequências para colocar em cena a classe do trabalho. Exemplo disto são as

⁷ Johan August Strindberg (1849-1912) foi romancista e dramaturgo. Ao lado de Ibsen, ficou conhecido como um dos pais do teatro moderno. Algumas de suas obras mais conhecidas são a peça *O sonho* e o romance *O Salão Vermelho*.

⁸ Friedrich Carl Georg Kaiser (1878-1945), escritor e dramaturgo alemão.

diversas formas de teatro de agitprop que se apropriaram do tradicional e de novos recursos técnicos. Desenvolveu o jornal falado que estreou o teatro de improvisação sem a dependência de um texto “teatral” como ponto de partida, a revista vermelha e o teatro fórum. Utilizou projeções de filmes e *slides* que ampliaram a relação entre atuação e produção de imagens em cena. E usou de cartazes como legendas, transmissões radiofônicas, alto-falantes e todo tipo de tecnologia disponível e acessível para as demandas da nova esfera política, embebida de anseios revolucionários.

Os processos e resultados destas experimentações inspiraram uma geração de dramaturgos, autores e diretores, como Erwin Piscator⁹ - grande influenciador de Brecht -, que adotaram o conceito de *teatro épico* em descompromisso com as categorias do teatro dramático. O teatro épico pleiteia para seu arsenal conceitual as categorias inseridas pela quebra da *unidade de ação*, concebida pela introdução do foco narrativo e radicalizada pelo engajamento político do agitprop. O construtivismo soviético estreitou laços com o agitprop e as consequências deste diálogo foram as reflexões desenvolvidas, posteriormente, por Brecht e Benjamin sobre o “autor como produtor” (COSTA, 2012). Este ponto é fundamental, por isso daremos maior atenção mais à frente. Também há os elementos externos que contribuem para o desenvolvimento de um teatro de natureza política e que têm como pano de fundo a Guerra Civil Russa, entre 1918 e 1921, em que artistas, intelectuais e trabalhadores assumem para si a responsabilidade de construir a revolução.

A expressão *agitprop* deriva das iniciais de agitação (agit) e propaganda (prop), assimilando a *agitação* como o ato de difundir “pouco” a “muitos”, como é o caso das palavras de ordem que são lançadas em movimentações e atos sociais e políticos. E *propaganda* como o ato de difundir “muito” a “poucos”, como a venda-militante de jornais socialistas e seu posterior debate social e político com determinados indivíduos, grupos ou classes subalternas. Lênin desenvolveu a reflexão sobre a importância política do agitprop, principalmente, na obra *Que fazer?* e no texto *Como Martinov aprofunda Plekhanov* em que contrapõe o posicionamento do social-democrata Martinov sobre o que é agitação e o que é propaganda. A esse respeito, o líder soviético explana a seguinte definição:

⁹ Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893 - 1966) foi dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão. “Piscator foi a concussão radical e primária daquilo que Meyerhold intuía e a que Brecht chegaria através de uma amadurecida elaboração.” (PISCATOR, 1968).

[...] as palavras de Plekhanov: ‘O propagandista inculca muitas ideias em uma única pessoa, ou em um pequeno número de pessoas; o agitador inculca apenas uma única ideia, ou um pequeno número de ideias, em troca, inculca-as em toda uma massa de pessoas’. [...]

[Pensamos] (com Plekhanov e todos os dirigentes do movimento operário internacional) que um propagandista, ao tratar, por exemplo, do problema do desemprego, deve explicar a natureza capitalista das crises, mostrar o que as torna inevitáveis na sociedade moderna, mostrar a necessidade da transformação dessa sociedade em sociedade socialista etc. Em uma palavra, deve fornecer “muitas ideias”, um número tão grande de ideias que, de imediato, todas essas ideias tomadas em conjunto apenas poderão ser assimiladas por um número (relativamente) restrito de pessoas.

Por outro lado, ao tratar da mesma questão, o agitador tomará um exemplo, mais evidente e o mais conhecido do seu auditório - por exemplo, o caso de uma família de desempregados morta de inanição, o aumento da miséria etc. - e aproveitando deste fato conhecido, dirigirá todos os esforços para divulgar para as “massas” *uma só ideia*: a ideia do absurdo da contradição entre o incremento da riqueza e o aumento da miséria; tratará de *despertar* nas massas o descontentamento e a indignação contra essa flagrante injustiça, deixando ao propagandista o cuidado de dar uma explicação completa dessa contradição. Por isso, o propagandista procede principalmente por meio da palavra *impressa*, enquanto o agitador atua de *viva voz*. Ao propagandista exigem-se qualidades diferentes das do agitador. (LENIN, 2015, p.121-122).

Lênin (2015), ao rebater Martinov e sua tendência em *rebaixar* as atividades ao “economicismo”, está preocupado em “elevar a atividade da massa operária”¹⁰ sem se limitar “à agitação política no terreno econômico” e, para isso, defende que o florescimento da agitação política parta da organização de denúncias políticas em todas as esferas e situações possíveis. Para Lênin, por meio de denúncias políticas é possível demonstrar aos operários como reagir “contra todos os casos de arbitrariedade e opressão, todas as formas de violência e abuso, quaisquer que sejam as classes afetadas; e a reagir, além disso, do ponto de vista social-democrata e não de qualquer outro.” (LENIN, 2015, p.124).

Para o referido autor, a classe operária só atinge a consciência coletiva de si, a consciência de classe, se aprenderem, por meio das mais variadas situações, fatos

¹⁰ Veremos este debate mais à frente.

e acontecimentos históricos reais e atuais a observar os elementos possíveis para a uma análise materialista. A classe operária deve saber observar cada uma das classes sociais em suas expressões da vida intelectual, moral e política, para conseguir se localizar ao fazer uma análise de conjuntura e conseguir elaborar uma ação a partir disto, por exemplo.

Neste sentido, então, é que o agitprop por meio do teatro, cinema, cartazes e todas as variedades já citadas, desponta como esse mediador entre teoria e prática revolucionária, e organizador da movimentação operária em meio a uma Rússia majoritariamente analfabeta, com pouco acesso à eletricidade e com escassez material como, por exemplo, o papel. A nova protagonista da história, a classe operária, precisou transformar e ressignificar o arsenal das formas teatrais para que pudesse se representar e se reconhecer, ao mesmo tempo em que *ensaia* saídas e possibilidades para transformar e ressignificar os modos políticos, econômicos e morais de uma Rússia atrasada. Há importante essencialidade do teatro de agitprop como uma ferramenta de formação e organização.

Ao teatro foi atribuído um papel importante, compreensível num país em que a tradição dos espetáculos populares era forte e em que o rádio e o cinema eram pouco desenvolvidos por falta de energia elétrica e a imprensa tinha alcance restrito por falta de papel e devido ao analfabetismo das massas. [...] e a Rosta¹¹ encontrou uma série de substitutos para a imprensa: o jornal oral das leituras públicas; o jornal mural manuscrito, desenhado ou pintado, [...] cartazes colados em vitrines vazias feitos por Maiakovski; e, finalmente, o jornal vivo, notícias propriamente encenadas [...]. (MOREL, 2015, p.56).

Diferentemente do atrasado desenvolvimento político e econômico que a Rússia passava, sua produção cultural e artística tomou proporções que abalaram as estruturas estéticas. Quando, em outubro de 1917, os bolcheviques chegaram ao poder, toda a sociedade entrou num processo de transformação radical. Entusiasmados com a nova atmosfera de liberdade, muitos artistas e estetas aderiram à causa e à temática da revolução, acreditando na necessidade e na possibilidade da transformação da realidade pela arte. Com os bolcheviques no poder, a classe artística foi requisitada para contribuir à revolução; então, aqueles que já buscavam a

¹¹ Rossiyskoye Telegrafnoye Agentstvo - Agência Telegráfica Russa.

inovação da arte e sua revolução formal, acolheram os chamados do partido. Um dos primeiros a aderir às fileiras do Partido Comunista foi Meyerhold¹², diretor teatral que montou a peça *Mistério Bufo* de Maiakóvski, no primeiro aniversário da Revolução.

Em 1918 foram promovidas as primeiras excursões artísticas nas unidades do Exército Vermelho, com os primeiros barcos e trens de agitação. E em 13 de maio de 1919 foram implementados os pontos de agitação (*agitpunk*), fazendo do Exército Vermelho o principal apoio de propaganda de massa. Simultaneamente à instituição dos órgãos governamentais, afloraram grupos culturais dependentes que fariam a mediação entre o Estado e a população como forma de mobilização da classe trabalhadora, apontando para as primeiras estratégias de agitação e propaganda artística.

Os primeiros grupos autoativos se organizaram em torno de grupos operários. No interior desse núcleo operário e artístico surgiu o *meeting*, que é a mobilização maciça de diferentes e diversas organizações do mundo do trabalho. A produção artística desses grupos abrangia os diversos aspectos da educação política e da vida cultural daqueles que ali participavam. Além disso, outro ponto muito importante e que fundamentou o movimento autoativo e o agitprop foi o princípio da multiplicação das técnicas e da formação de grupos.

O principal animador do auto-ativismo foi Pavel M. Kerjentsev, alto funcionário do Partido, teórico do Proletkult e diretor da ROSTA nos primeiros anos revolucionários. Ele condensou os princípios coletivistas e participativos do auto-ativismo naquilo que seriam as “novas vias do teatro”, ou seja o “teatro operário”: formação de núcleos locais, estruturados como coletivos artísticos; participação financeira dos membros por meio de um sistema de cotas; elenco flutuante, formado por operários locais; manutenção de um estúdio permanente de formação, com a colaboração de especialistas; processo de trabalho aberto à participação das organizações operárias e comunidades locais; independência com relação ao edifício teatral, atuando preferencialmente em espaços adaptados e em lugares públicos abertos. (GARCIA, 1990, p.6).

O que Kerjentsev aponta é sobre a imprescindibilidade de criar uma arte que convinha ao novo contexto sociopolítico, possível apenas se for pensada e feita pelo

¹² Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940) foi um dos mais brilhantes ator, diretor e teórico teatral russo. Foi executado pela perseguição stalinista.

seu próprio sujeito social, a classe trabalhadora. Para Amiard-Chevrel o autoativismo é definido como a ação coletiva das próprias massas a fim de organizar a própria cultura para a nova sociedade que almeja (GARCIA, 1990). É a proposta de construção de uma cultura proletária, que coloca em cheque a cultura e a moral herdada pelo czarismo, ao mesmo tempo em que se dispõe a traçar novas relações sociais. Tamanha era a força de mobilização e organização do autoativismo que, mesmo com determinado apoio, o Estado passou a ficar atento aos possíveis “desvios” destes coletivos, situação que irá influenciar, inclusive, nas formas da produção teatral e artística dos grupos autoativos e de agitprop.

Foi em meio a estes princípios do autoativismo, na Rússia pós-revolucionária de 1917, que o Conselho Central dos Comitês de Fábrica criou o Proletkult (contração de *Proletarkaia Kultura*), dirigido por Kérjentsiev e com amplo apoio e suporte de Lunatcharski nesse projeto. O Proletkult foi responsável pela criação de inúmeros grupos e círculos teatrais amadores, constituídos por operários e camponeses, com peças curtas de agitação e propaganda, que concebiam uma forma ágil de ilustração política ao público.

A política desenvolvida pelos bolcheviques está na tentativa de uma nova cultura proletária e da superação dialética da tradição relegada pelo passado burguês e aristocrático. E é por isso que o Proletkult atraiu a atenção do Partido. Com o avanço da revolução, estes grupos autoativos se veem cada vez mais encurralados e pressionados diante do impasse entre a autonomia de criação ou a adesão às formas de agitprop e corresponder às tarefas imediatas da Revolução.

Porém, responder a isto tudo significa perder, mesmo que aos poucos, sua autonomia para o Estado. Ao fim da Guerra Civil em 1921, um novo ciclo de desenvolvimento político-econômico foi implementado, a Nova Política Econômica (NEP), que trouxe, de acordo com Lunatcharski, um impactante recuo no âmbito da cultura, conforme aponta Costa:

[...] em decorrência da NEP, reintroduzira-se o que fora proibido nos anos da guerra civil: a empresa privada na indústria, no comércio, no entretenimento, nas publicações e no comércio das obras de arte. Os *nepmen* trataram de imprimir na vida artística a marca de suas tendências e gostos. Cabe acrescentar que aqui está a razão objetiva, ou material, para o combate de que foram alvo os grupos de agitprop e outros que da noite para o dia se viram transformados em concorrentes “desleais”,

patrocinados pelo Estado, da “produção para o mercado”. Como seus trabalhos eram intervenções político-culturais e não espetáculos, não havia cobrança de ingressos. Nestas condições, as neocompanhias teatrais não teriam como se viabilizar se os grupos de agitprop não se submetessem às “leis de mercado”. A palavra de ordem que praticamente dizimou os grupos teatrais foi “profissionalização”. (COSTA, 2015, p.28).

À medida que a NEP ia sendo introduzida, o autoativismo foi sumindo e o agitprop foi tomando forças e formas como tendência artística sob o controle do Partido. Naquele momento, a intervenção autoritária do poder estatal na esfera artística ainda era limitada, ou seja, ainda havia um ambiente de liberdade e de pluralismo na formação das mais diversas tendências teatrais. As divergências e contradições que existiam criavam um caminho de alta tensão na vida artística; até o ano de 1928 várias organizações culturais e editoras relativamente independentes prosperaram. O relativo liberalismo cultural daquele período, com sua mistura de movimentos artísticos - como por exemplo, o futurismo, formalismo, construtivismo, imagismo, etc. -, certamente refletia o relativo liberalismo da Nova Política Econômica daqueles anos (EAGLETON, 2011).

Em 1922, o Proletkult passou a ser controlado pelo Sindicato, perdendo sua autonomia e direcionando seu trabalho de agitação para as tarefas propagandistas. Logo, se antes as tarefas eram voltadas para as ações do *meeting*, organizando e mobilizando a população para objetivos urgentes da revolução, agora as tarefas estabelecidas estavam voltadas para a construção do socialismo soviético e das novas relações sociais.

Assim, grupos cênicos iriam se reorganizar por meio destas novas tarefas. O Teatro da Juventude Operária (TRAM) surgiu em 1922, com proposta inicial de círculo dramático. No ano seguinte, nascia o grupo de jornal-vivo Blusa Azul, formado por estudantes de jornalismo. Em 1923, Lunatcharski criticou o futuro do teatro, ameaçado pelo controle das formas teatrais por parte dos governantes. E, em 1925, a primeira declaração do partido sobre literatura, na ocorrência do XIV Congresso do Partido, apresentou um posicionamento “neutro” em meio às divergências dos grupos e correntes artísticas, não se comprometendo com qualquer tendência específica, mas garantindo o controle dos grupos de um modo mais geral.

Aliás, os princípios de organização dos clubes operários foram redirecionados para o descanso e divertimento dos trabalhadores. Lunatcharski, que foi ministro da

Cultura bolchevique, considerava a arte uma artilharia de classe e renegou a cultura burguesa; talvez, por isso mesmo, tenha sido responsável por encorajar todas as formas de arte que não fossem avessas à revolução, pois reconhecia que a cultura proletária era carente de experiências e experimentos para organizar as ideias e os sentimentos da classe explorada em direção a objetivos coletivistas. Acabou que suas ideias influenciaram novas orientações formais destes grupos ao colocar a necessidade do combate aos vícios sociais. Sob tais orientações é que o TRAM desenvolveu a “peça dialética”, estruturação que só foi possível devido ao trabalho coletivo tanto da produção do texto como do ator.

Duas situações irão orientar o teatro de agitação e propaganda no primeiro período da Revolução Soviética, sendo a primeira a sua capacidade de mobilização e organização da classe trabalhadora, exatamente por sua inserção na própria classe, e, segunda, a sua relação com a divulgação do programa político-econômico do Partido.

O agitprop facilita e media as urgências da Revolução junto à camada, até então, marginalizada do centro de decisão político e econômico da autocracia - que acabara de ruir com o processo revolucionário. O trabalho coletivo incitou a adesão e criação de vastos experimentos cênicos que buscavam uma representação desse sujeito histórico que é a classe trabalhadora. Estes recursos cênicos foram multiplicados com outros grupos, coletivos e toda a população que tivesse interesse, sendo que, estimular o interesse pelo agitprop fazia parte do que ele era. Categoricamente, o que orientou os grupos de agitprop nas buscas formais do teatro foram o interesse em criar um espectador ativo e participante e o vínculo com a história presente.

O interesse maior do agitprop é informar, educar e mobilizar para a ação. “Nesse sentido, o agitprop é, ao mesmo tempo, função e estratégia: cumpre papel disseminador dos ideais da Revolução, enquanto organiza e alimenta a ação cultural dos trabalhadores, consolidando, conseqüentemente, a própria Revolução.” (GARCIA, 1990, p.20). Garantir uma maior participação do espectador significa, simples assim, colocá-lo a par de todo o processo de criação e abrir terreno para a produção coletiva e colaborativa. Leituras e ensaios abertos, elaboração e construção de figurinos e cenários, documentação dos textos e programas, crítica e estudos, imagens cênicas e croquis acessíveis aos interessados, tudo isso possibilita maior adesão ao agitprop. Os espectadores também são estimulados a participar na

representação de cenas de *massas*, nos gritos das palavras de ordem e cantos da revolução, e também nas simulações de tribunas populares.

Paralelamente às atividades dos grupos, funcionavam as escolas e estúdios de experimentações cênicas e também a circulação de publicações, como a Revista Blusa Azul; por isso, nos atrevemos a dizer que a força motriz do agitprop está na socialização do *saber-fazer* e *fazer-saber* próprio do trabalho coletivo-criativo de produção criativa-coletiva.

No entanto, é principalmente na prática, no contato direto com o público, que os principais coletivos “fazem escola”, e seus modelos se multiplicam pelas principais cidades soviéticas em proporções numericamente espantosas. [...] Com o Blusa Azul, esses números são ainda mais impressionantes; em 1928, o coletivo já contava com cinco grupos em seu núcleo central e havia inspirado a organização de 7000 grupos semelhantes em toda a URSS e 80 outros fora do território soviético, resultado de sua excursão pela Alemanha. (GARCIA, 1990, p.23).

Em cinco anos de Blusa Azul as filiais se multiplicaram em Moscou e no interior; a soma de espetáculos dos grupos moscovitas foi de 13.200 para 6.700.000 pessoas. O modelo de jornal-vivo do coletivo influenciou inúmeras trupes de agitação na União Soviética e no exterior, principalmente, na Alemanha “com acolhida calorosa de Piscator em Berlim” (AMIARD-CHEVREL, 2015, p.127). Baseado no modelo proposto pelo Blusa Azul com base em clubes, círculos de leitura e na inserção em setores comunistas é que foram criados 7 mil coletivos na URSS; isso significa que boa parte das cidades soviéticas tiveram seu próprio coletivo Blusa Azul - também nomeados como Blusa Cinza, ou Blusa Vermelha.

2.2 O BLUSA AZUL

Por se tratar de nosso objeto de pesquisa, pois as peças selecionadas como objeto de análise são parte das produções cênicas do Blusa Azul, daremos cuidadosa atenção para o movimento metodológico elaborado pelo grupo e com isso apreender elementos extratextuais para refletir as leituras dos textos das peças. A pesquisadora

Claudine Amiard-Chevrel¹³ distingue a vida do Blusa Azul em três momentos e é por esta orientação que seguiremos.

O primeiro período vai de 1923 a 1926, com o uso da forma do “jornal vivo” e do esquete de agitação política, destinado a um público de massa específico e num lugar específico. Chama-se “jornal-vivo”, pois seu recurso não é mais o texto impresso, mas o gesto e a palavra viva. Os principais conteúdos tratados nas apresentações eram o panorama dos principais acontecimentos políticos como a denúncia da opressão das mulheres tratado na peça *O trabalho doméstico e a operária*. A denúncia do imperialismo europeu no Terceiro Mundo, o reconhecimento da URSS por outros Estados, principalmente, as potências ocidentais como é o caso da peça *De pé para lutar, escravos colonizados*, e a denúncia do precário saneamento, temática trabalhada na peça *Os mais atuantes contra todas as doenças*. Havia também a elaboração de um número especial tratando de algum tema mais específico da localidade e da região.

A forma de trabalhar para a produção do “jornal vivo” começa com o círculo dos correspondentes operários que coletam as informações e repassam ao círculo literário; estes escolhem e adaptam os materiais numa forma cênica. Esse material é trabalhado pelos círculos dramáticos e musicais e pelo círculo de artes plásticas que são os responsáveis pela interpretação. Os grupos têm uma variação de número de cooperadores, que dependerá da importância e da proposta específica de cada grupo, o que geralmente aconteceu foi a participação de grupos com menos de dez cooperadores e também grupo com trinta interessados em organizar esta atividade e práxis comunicacional. Em 1926, o Blusa Azul se afirma como um método para criar espetáculos soviéticos, possível de utilizar todas as formas cênicas desde que os temas sejam atuais e a leveza e acessibilidade envolvam sua expressão artística.

Entre 1927 e 1928 é traçado o segundo período, que não tem de fato uma transformação do método, mas demonstra possível desgaste dos modelos sugeridos com o aparecimento de espetáculos muito diferentes, articulados com a agitação tradicional, por exemplo, operetas, vaudevilles, pequenos melodramas e comédia leve, esquetes de variedades humorísticas.

¹³ Pesquisadora ligada ao grupo de Pesquisa de Teatro Moderno do Centre National de la Recherche Scientiphique - CNRS. (COSTA, 2015, p.127 - nota de rodapé do livro).

Será que quatro anos de agitação sistemática não teriam provocado certo desgaste de gênero, não deveriam eles levar o gênero a evoluir em função das mudanças ocorridas na sociedade soviética durante esse lapso de tempo? Como responder às novas exigências? Será que se vai continuar com a agitação pontual, mas eclética, cotidiano, ou será que se vão buscar métodos de trabalho melhor adaptados às necessidades econômicas e aos gostos do público? A isso, convém acrescentar a desigualdade de nível estético e ideológico dos diferentes coletivos Blusa Azul. Para um grupo inovador, preocupado com a qualidade, desenvolvendo um verdadeiro trabalho experimental, como o de Moscou, quantos grupos do interior se contentam com imitar mecanicamente aquilo que acreditaram compreender dos modelos publicados na revista? (AMIARD-CHEVREL, 2015, p.129).

Pressionados pela crítica oficial, a direção do Blusa Azul encontrava-se dividida. Uma parte acolhia as posições oficiais que consideravam o coletivo um gênero menor e extra-artístico, sentindo que o tempo da agitação terminara e propondo passar para as grandes peças como vaudeville, revista, opereta, de tipo soviético, que se faziam politizadas e traziam um reflexo da vida. Outra parte da direção propunha manter a linha tradicional, aperfeiçoá-la e elevar seu nível político. Defendiam que o produto da agitação praticada até então deveria ser o “cabaré vermelho”, com peças políticas curtas, como as esquetes, em diversas possibilidades formais, mas que fossem impactantes e satíricas. (AMIARD-CHEVREL, 2015)

Como o Blusa Azul se opunha a formas institucionalizadas dos teatros profissionais, as dificuldades a serem vencidas para que ela se tornasse grande referência de “cabaré vermelho”, suficientemente para atrair o público e impressioná-lo, estavam na grande qualificação da elaboração do repertório, na criação de figurinos típicos, ou seja, no domínio da execução do espetáculo que ela precisaria garantir. Naquele período obteve grande apoio e contribuição dos futuristas. As intervenções sobre os caminhos do Blusa Azul mantiveram sua polarização: de um lado, o argumento que o espectador de base estava saturado de agitação e desejava simplesmente distração; do outro lado, expunham que seus clubes não entendiam a renúncia à agitação política.

O grande desafio lançado ao agitprop estava em superar as velhas formas que não sustentavam os novos conteúdos que emergiam da classe operária. Fugir de textos clássicos para a construção coletiva do teatro foi o que garantiu o salto qualitativo na pesquisa formal de uma estética própria. De modo incisivo, o *Pravda*

colocou a questão da seguinte maneira: “o conteúdo superficial” e o “tratamento artístico primitivo” do Blusa Azul estavam obsoletos em relação aos anseios do público. O texto foi concluído com uma “justificativa” para colocar o Blusa Azul sob controle estatal: “Será que se pode considerar normal que a Blusa Azul funcione sob o regime legal de um “coletivo de trabalho” entregue a si mesmo, fora de uma rede teatral do Estado e, conseqüentemente, excluído da tutela e da direção cotidianas de nossos órgãos políticos e teatrais?” (LVOV *apud* AMIARD-CHEVREL, 2015, p.131).

Em 1927, a Seção de Agitprop do Comitê Central foi usada pelo Partido para debater as questões teatrais. Durante as conferências foram pontuados motivos que tentavam justificar um maior poderio sobre os grupos, conteúdos e as formas cênicas do agitprop por meio de órgãos de controle que ganhavam a função de censores das peças. Aliás, um dos motivos pontuados tem a ver com a ‘baixa qualidade técnica’ dos membros do grupo, o que, como bem sabemos, não deveria ser um problema visto que o amadorismo nunca foi um problema para os grupos autoativos, ao contrário, incentivar não-artistas a participar dos processos de criação era princípio fundante destes grupos. Um dos pontos importantes para a práxis comunicacional que estamos observando nesta pesquisa é justamente sobre o estímulo à participação ativa dos sujeitos na vida política que o agitprop pode proporcionar. Quando os grupos passam a ser controlados pelo partido e perdem sua autonomia criativa, perde-se também a participação ativa e crítica dos sujeitos. E então, a profissionalização direcionou o agitprop para seu fim. Segue trecho de uma das resoluções que ressaltam este controle censor:

[...] Abstendo-se de dar indicações concretas aos autores e ao elenco, os órgãos de controle devem expor suas razões quando interditem uma peça. A vigilância exercida pelos órgãos de controle deve também se estender à interpretação e à formalização dos espetáculos no palco pois estes agravam, ressaltam ou introduzem na representação elementos novos inadmissíveis. (GARCIA, 1990, p.15).

O coletivo Blusa Azul sofreria diretamente com as decisões que o Partido passou a tomar em relação ao agitprop. O controle da diversidade das formas colocará o coletivo, que influenciou a criação de tantos outros, em um impasse. Ou o grupo continuaria o trabalho com as novas formas adquiridas ao longo de suas excursões, ou continuaria na linha da agitação, com o cabaré vermelho.

O coletivo foi tensionado com críticas que minimizavam o trabalho artístico como algo superficial e também sua autonomia em relação à rede estatal de teatro. Em 1928, então, a União dos Sindicatos de Moscou passou a controlar o coletivo, deixando-o sem muita expressão, conseqüentemente, com pouca efetividade no trabalho de base. No fim de 1928, a revista *A blusa azul* é suprimida e substituída pela publicação *Pequenas formas do espetáculo de clube* e, em 1930, tanto a Revista Blusa Azul como o coletivo deixaram de existir. (AMIARD-CHEVREL, 2015).

Com o avanço da ditadura stalinista houve o desaparecimento do agitprop e do movimento autoativo. Stálin estava tão determinado em objetivar suas diretrizes de uma política econômica - a construção do socialismo num só país -, que se dispôs, até mesmo, a eliminar a maior parte de seus opositores à direita e à esquerda. A interferência direta que isso terá no teatro operário é que ele será usado - e somente esta ideologia aceita - quando para a garantia da propaganda hegemônica do Partido e sua construção do socialismo soviético - leia-se *realismo socialista*. “A elaboração do “realismo socialista” se completa no exato momento em que se abandona toda e qualquer referência proletária.” (MOREL, 2015, p.82).

2.3 AGITPROP E PARTIDO

A Revolução de 1917 colocou na cena política novas forças organizativas - não mais clandestinamente - como a burguesia, o latifundiário capitalista, a pequena burguesia e os democratas constitucionais. Junto à monarquia e ao latifúndio feudal, estas forças compunham formalmente a Duma e o governo provisório. Também o *soviete* ressurgiu formalmente, mostrando que as experiências dos *soviets* se multiplicaram por todo o país. A ruína da autocracia tsarista e a queda dos Romanov causaram uma conjuntura de confusão e de grandes polêmicas entre seus opositores exatamente pela falta de experiência da ação política em cargos de decisão do Estado. Ao saber do estouro da Revolução em fevereiro de 1917, Lênin -que estava exilado na Suíça - tratou rapidamente de retornar à Rússia e contribuir incansavelmente na construção de um Estado socialista. Sua teoria prático-teórica tornou-se hegemônica dentro do partido e logo passou a orientar concretamente as ações, políticas e as atividades dos bolcheviques.

Nas “determinações lenineanas” o papel de um dirigente é, por vias de instrumentos políticos coletivos e na adesão das pautas da classe explorada e

oprimida, provar-se capaz de orientar e dirigir a ação de massas para objetivos que extrapolam a conjuntura política imediata. Um grande dirigente deve identificar com precisão quais são os elementos que oportunizam uma situação revolucionária que, para Lênin, estão em três aspectos mais gerais. A primeira situação é quando se torna impossível para as classes dominantes manter sua dominação sem qualquer tipo de mudança e quando há crise política entre as classes dominantes; a segunda é *quando o sofrimento e a miséria das classes oprimidas se agudizam mais do que de costume*; e quando, como resultado das duas primeiras situações, há um aumento significativo da atividade das massas. A situação revolucionária está na totalidade dessas mudanças e, quando identificadas, os dirigentes revolucionários elaboram e implementam as alternativas que, pela ação de amplas massas, garantem a mediação e o acesso delas ao poder político, no caso, o Estado. (LENIN, 2017) Para Lênin, o Estado é o instrumento que a burguesia usa para conservar as diferenças entre as classes sociais e manter uma hegemonia dominante sobre a classe dominada.

Resumindo sua análise histórica, diz Engels: “O Estado não é, de forma alguma, uma força imposta, do exterior, à sociedade. Não é, tampouco, ‘a realidade da Ideia moral’, ‘a imagem e a realidade da Razão’ como pretende Hegel. É um produto da sociedade numa certa forma de desenvolvimento. É a confissão de que essa sociedade embarçou-se numa insolúvel contradição interna, dividiu-se em antagonismo inconciliáveis de que não pode desvencilhar-se. Mas para que as classes antagônicas, com interesses econômicos contrários, não se entrededorassem e não devorassem a sociedade numa luta estéril, sentiu-se a necessidade de uma força que se colocasse aparentemente acima da sociedade, com o fim de atenuar o conflito nos limites da ‘ordem’. Essa força, que sai da sociedade, ficando, porém, por cima dela e dela se afastando cada vez mais, é o Estado. (LENIN, 1986, p.8-9).

O marxismo contribui à teoria do Estado ao defini-lo como fenômeno histórico resultante da divisão social do trabalho e, posteriormente, da divisão da sociedade em classes. Se, anteriormente, para fundamentar o fato de que uns governavam e outros eram governados, foi criada uma ideologia - uma falsa consciência de que o *poder do faraó vinha das mãos de um deus* - retratando o Estado como algo imposto pelo poder divino; no Estado burguês cria-se outra falsa consciência, a ideia e a imagem do Estado como um mediador soberano entre as classes e da defesa da “neutralidade” e do “interesse nacional”:

[...] o Estado não existe senão onde existem as contradições e a luta de classes [...]. Para Marx, o Estado não poderia surgir nem subsistir se a conciliação das classes fosse possível. [...] Para Marx, o Estado é um órgão de *dominação* de classe, um órgão de *submissão* de uma classe por outra; é a criação de uma “ordem” que legalize e consolide essa submissão, amortecendo a colisão das classes. (LENIN 1986, p.9-10).

E continua:

[...] se o Estado é o produto da inconciliabilidade das contradições de classe, se é uma força *superior* à sociedade, “*afastando-se cada vez mais da sociedade*”, é claro que a libertação da classe oprimida só é possível por meio de uma revolução violenta e da *supressão* do aparelho governamental criado pela classe dominante e que, pela sua própria existência, “se afasta” da sociedade. (LENIN, 1986, p.11).

Lênin foi chefe de governo da Rússia Soviética de 1917 até 1924, e, como uma de suas preocupações organizativas, foi grande elaborador do papel da agitação política como estratégia educativa e formativa como o agitprop e a imprensa proletária. A principal obra à qual nos debruçamos para este debate é *Que fazer?*, em que coloca as seguintes provocações:

Cabe perguntar: em que deve consistir a educação política? É possível limitar-se à propaganda da ideia de que a classe operária é hostil à autocracia? Naturalmente que não. Não basta explicar a opressão política de que são os operários (tal como não bastava explicar-lhes o antagonismo entre os seus interesses e os dos patrões). É necessário fazer agitação acerca de cada manifestação concreta dessa opressão (como começamos a fazer em relação às manifestações concretas da opressão econômica). (LENIN, 2015, p.110-111).

O ponto de partida que Lênin toma para refletir sobre os critérios pedagógicos necessários para uma educação política é o de que a classe trabalhadora não possui por si só condições suficientes para superar a consciência de classe. Por isso, o partido deve incentivar a elaboração de métodos pedagógicos que construam uma consciência crítica nos sujeitos, a ponto de fazê-los enxergar as contradições sócio-econômicas do capitalismo tardio da Rússia. Ao entender o partido como um agente

essencial ao processo revolucionário, Lênin defende que o papel do mesmo é de mover-se sobre a realidade a fim de revelar as contradições da ordem burguesa à classe operária. Ou seja, a consciência de classe não nasce espontaneamente na classe operária, logo, ela precisa ser incitada sobre trabalhadores e trabalhadoras, cabendo ao partido o papel de inflamar essa consciência e a iminência da revolução como superação da ordem do capital por meio do desmantelamento da burguesia.

O “elemento espontâneo” como o “embrião da consciência” só se põe como tal, ou seja, a consciência de classe só pode brotar das ações espontâneas, se o partido estiver preparado como organização de vanguarda da classe operária, o que significa estar em condições de fazer de seu programa (de suas estratégias e táticas) os próprios objetivos do proletariado. Do contrário, ou seja, sem atuação do partido como vanguarda, o “elemento espontâneo” não passará de “embrião da consciência”. (BRAZ, 2015, p.32).

Fica explícito no interior da reflexão leninista que é preocupação do partido estabelecer a relação entre a espontaneidade das massas e a consciência de classe, sem deixar de lado a compreensão de que na espontaneidade está o gérmen da consciência de classe. À vanguarda do partido cabe a responsabilidade revolucionária de mediar essa construção entre teoria e prática revolucionária.

Outro eixo central de suas reflexões é sobre o papel da organização revolucionária, que deve se atentar a uma educação política, na agitação e no estímulo de denúncias políticas que explicitem o caráter de classe das variadas lutas sociais, incorporando simultaneamente lutas econômicas e luta política. As formas e expressões de comunicação têm aqui função indispensável para a realização de agitações políticas e educação política para a classe do trabalho. Desde 1905, em texto intitulado *Organização partidária e literatura partidária*, no jornal *Novaya Zhizn*, Lênin intercede pela construção de uma literatura e uma cultura abertamente aliadas ao partido.

Cabe lembrar que no período em que o texto foi escrito “toda a imprensa partidária (inclusive a burguesa) era ilegal e toda a imprensa legal era não partidária, uma vez que todos os partidos eram proibidos na Rússia, inclusive os burgueses.” (COSTA, 2015, p.21). Entretanto, a clandestinidade forjou um dos mais importantes saltos para a construção da cultura proletária por meio de dois elementos substanciais, garantidos pela *independência financeira* e a *solidariedade de classe*.

Por isso mesmo Lênin não só é favorável como incentiva a criação de bares, clubes e restaurantes de convívio socialista e que acolha agitadores desempregados. Era preciso criar e elaborar uma literatura com foco na produção literária do proletariado socialista, cabendo a estes desenvolver tais princípios e reproduzi-los para a consolidação de uma nova sociedade e uma nova moral, a moral proletária.

Antes de mais nada, estamos discutindo literatura partidária e sua subordinação ao controle do partido. Todos são livres para escrever o que bem entenderem, sem restrições. Mas toda associação voluntária (como os partidos) também é livre para expulsar integrantes que usam o nome do partido para defender opiniões contrárias às dele. A 'liberdade de expressão e de imprensa' deve ser completa. Mas então a 'liberdade de associação' também tem que ser completa. Estou perfeitamente disposto a garantir a vocês, em nome da 'liberdade de expressão, o pleno direito a berrar, mentir e escrever segundo as ordens do seu coração. (LENIN *apud* COSTA, 2015, p.24).

Para Lênin a imprensa livre não se resume em sua legalidade, mas na sua independência em relação ao capital e às pautas do individualismo "anarco-burguês". Não há imprensa livre ou mesmo liberdade numa sociedade costurada pela opressão e exploração da massa de trabalhadores, que têm suas vidas controladas por aqueles que detêm os meios de produção e a "imprensa oficial". A ideia de um "laboratório de ideologia proletária pura" (Bogdanov), com objetivo de criar uma cultura genuinamente proletária e sem influências burguesas, foi concretizada com a criação do Proletkult.

O dirigente bolchevique Anatoli Lunatcharski, junto a Bogdanov, organizou o Programa da Proletkult, criado às vésperas de Outubro, e dirigido por Kérjentsiev. Foi responsável pela orientação da educação e da cultura dos revolucionários no ano de 1917. Buscou o novo junto às instruções dos *soviets* e garantiu um projeto de *autoeducação proletária* aos trabalhadores, pautado pelas orientações de Rosa Luxemburgo e de Lênin, com o propósito de atuar na esfera da agitação e da propaganda no processo revolucionário. Victor Serge faz a seguinte biografia de Lunatcharski: "bolchevique de 1903 que rompeu com Lênin para unir-se aos "seguidores de Deus" de Górkki, voltou ao partido em 1917 e encabeçou o Comissariado de Educação até 1929." (SERGE, 2007, p.464).

Seus esforços foram importantes para formular concepções sobre "cultura proletária e na construção do Proletkult, parâmetros que se tornaram importantes

influências no campo da arte e da cultura marxista e influenciaram os processos revolucionários das décadas de 1920 e 1930.” (LUNATCHARSKI, 2018, p.8). A agitação e a propaganda foi um dos campos de maior atuação política de Lunatcharski, com intensas reflexões para formulação de teoria e prática política. “A proposta do *Vperiod*¹⁴ era a formação dos operários para que eles próprios assumissem as tarefas da organização e se tornassem dirigentes operários, formando, assim, uma intelligentsia proletária, em contraposição à clássica.” (LUNATCHARSKI, 2018, p.21).

Lunatcharski define como conceito-chave para a formação da cultura do proletariado a *cooperação*, que deve triunfar sobre o individualismo burguês. Uma educação ética e estética que se configure pela ideologia socialista só é realizável quando feita de modo coletivo e colaborativo pela própria mão-de-obra operária e camponesa, pois a criação, que é coletiva em sua essência, potencialmente é coletiva em sua forma também. Diferentemente da ideia de Estado do liberalismo burguês, onde o mesmo não deve intervir na cultura, para os revolucionários bolcheviques é positiva esta intervenção estatal, quando revolucionária, sobre as artes e cultura.

Preocupando-se com a formação socialista das e dos trabalhadores, Lunatcharski concorda com Lênin sobre a precária formação cultural e artística das próprias fileiras da militância do partido, e é por isso que o desenvolvimento da camaradagem, da auto preparação e o amadurecimento coletivo estão na ordem do dia. Com o fim da guerra civil e a implantação da NEP, o retrocesso no âmbito da cultura atinge diretamente o agitprop, que é substituído paulatinamente por velhas formas teatrais que nada promovem a não ser o egocentrismo da burguesia.

O soviete estabeleceu que a luta pelo socialismo era o conteúdo central das artes a serem patrocinadas pelo Estado Soviético, com dois objetivos prioritários: a) facilitar às massas o conhecimento da arte; b) promover o aparecimento, em seu interior, das melhores unidades e coletividades para se converterem em porta-vozes artísticos da alma popular. Mas a NEP revogou na prática estas diretrizes e devolveu a cultura às garras do mercado. (LUNATCHARSKI *apud* COSTA, 2015, p.28-29).

¹⁴ *Vperiod (Avante)*: jornal operário bolchevique dirigido por Lênin.

Em 1928, o Comitê Central do Partido Bolchevique promulgou o decreto que declarava a literatura a serviço dos interesses do partido e, como modo de fortalecer essa decisão, enviou escritores para canteiros de obras com a tarefa de produzirem romances que enaltecem o maquinário. Já em 1934, no Congresso de Escritores Soviéticos, oficializou-se a doutrina do “realismo socialista” - o reflexo artístico da nova realidade -, elaborada, principalmente, por Stalin, Gorki e Jdanov, com a institucionalização de uma “estética marxista-leninista” e a ideia de uma “etapa leninista da estética” (FREDERICO, 2013).

Dentro desta defesa, a literatura deveria ser otimista e heroica, tendenciosa e inclinada para o partido, embebida de certo “romantismo revolucionário” para retratar heróis soviéticos e anunciar o futuro. De acordo com Eagleton (2011), Jdanov se utilizou de maneira distorcida do texto de Lênin para fazer a defesa do realismo socialista. No texto *A organização do partido e a literatura*, escrito em 1905, Lênin “censurou Plekhanov por criticar aquilo que ele considerava a natureza abertamente propagandista de obras como *A mãe*, de Gorki (EAGLETON, 2011, p.76), pois, para Lênin, a literatura deve ser abertamente partidária e se forjar como uma peça na engrenagem da “máquina social-democracia”.

Não há como discordar de Lênin quando o mesmo argumenta que, de fato, não há imparcialidade ou neutralidade do artista e das artes de um modo geral. O artista que se põe como neutro assume, mesmo que negando, um determinado posicionamento político e, claramente, esse movimento do “não se posicionar” significa o mesmo que estar a favor da ordem, de usar sua arte e literatura a favor da ideologia posta.

O Congresso dos Escritores Soviéticos apresentou defesas do *realismo socialista* como modelo ideal a ser atingido, e defendeu também como o modelo estético a ser reconhecido oficialmente pelo Estado socialista. As ideias que conduzem o realismo socialista são estranhas ao pensamento marxiano. Enquanto nas referências de Marx, Engels e Lênin é possível encontrar a defesa da “herança cultural da humanidade”, o *realismo socialista* desvaloriza toda e qualquer contribuição feita pela burguesia à cultura universal¹⁵. “O pluralismo até então vigente

¹⁵ Celso Frederico traz uma divertida fábula russa que explica a definição do realismo socialista. A referência de Frederico é retirada do livro *O que é política cultural*, da coleção *Primeiros Passos*: “Era uma vez um poderoso imperador chamado Tamerlão, o Grande. Vaidoso, ele convocou todos os pintores do reino para pintar seu retrato. Acontece que Tamerlão não tinha nem perna nem olhos direitos, perdidos numa guerra patriótica. Temerosos, chegaram os pintores. O primeiro retratou o

nas artes é substituído pelo monolitismo ungido pelo regime e exigido dos artistas através de métodos policialescos.” (FREDERICO, 2013, p.81).

De acordo com Vázquez (2011), nesse texto de 1905 Lênin trata de questões importantes sobre o tema da estética marxista como a relação entre ideologia, arte e sociedade, e sobre a essência partidária da obra de arte. A tese de Engels sobre o espírito tendencioso da obra artística como sua condição interna é a base da defesa de Lênin sobre o caráter classista e o papel social e ideológico da literatura e da arte em geral. O período revolucionário na Rússia pressionou os diversos setores da sociedade a demarcarem seu posicionamento político, compreendendo e deixando às claras a existência de perspectivas ideológicas e sociais no processo da transformação social. Por isso mesmo foi interessantíssima a aproximação e interação entre o partido e a arte, em que o artista põe sua arte à disposição da revolução - e do partido -, ficando seu posicionamento na luta de classes ao lado dos trabalhadores e trabalhadoras.

Como a literatura e a arte assumem, então, um caráter de partido, pode-se surgir a seguinte questão: *estaria restrita, assim, a liberdade do artista?* “Na vinculação do esforço criador do escritor com as forças sociais que lutam por uma verdadeira liberdade social e humana, está a garantia de sua própria liberdade.” (VÁZQUEZ, 2011, p.15). Este é o ponto central que Lênin trata no texto, a liberdade da criação artística das formas, estilos e temas, pois a literatura não é uma representação “mecânica” da realidade e assim é necessário assegurar o maior campo criativo possível aos artistas, dimensão esta que foi eliminada pelo sectarismo stalinista anos depois. No texto de 1909, *Materialismo e empiriocriticismo*, Lênin elabora sua teoria do reflexo pelo viés da epistemologia marxista:

Lenin limpava assim o caminho para superar o subjetivismo de classe em que haviam caído os teóricos marxistas anteriores no terreno estético e chegar, assim, a uma justa concepção da arte como forma do reflexo da realidade. Todavia, de tal fato não poderia depreender, de modo algum, que a teoria leninista do reflexo devesse ser transplantada do conhecimento científico, para o qual foi elaborada, ao domínio da arte. Daí decorre que, do ponto de vista estético, não se lhe

imperador com os dois olhos e as duas pernas. Foi degolado. Aquilo era “idealismo”. O segundo apresentou o imperador como de fato era: sem uma perna e sem um olho. Foi degolado. Aquilo era “realismo burguês”. Aí chegou o terceiro. Era membro da União dos Pintores Soviéticos. Este pintou Tamerlão de perfil, do lado em que só aparecessem a perna e o olho esquerdo. Foi aclamado. Ele havia entendido o que era o “realismo socialista.” (FREDERICO, 2013, p.81).

possa atribuir a importância que o próprio Lenin não lhe havia dado e que, a partir dos anos de 1930, lhe daria a maior parte dos estetas marxista-leninista. Na verdade, somente cabe falar de reflexo artístico quando a arte cumpre a função cognoscitiva e, ao mesmo tempo, quando esse reflexo revela uma série de traços característicos que não podem deixar de levar em conta: caráter específico da realidade refletida, papel peculiar do sujeito na relação estética, funções próprias da imaginação, dos sentidos, da emoção, do pensamento nessa relação etc. Em suma, inclusive numa arte que reflita a realidade, o reflexo artístico difere radicalmente do científico. (VÁZQUEZ, 2011, p.16-17).

Quando identificadas as particularidades específicas do reflexo artístico e da realidade refletida, é possível expor o problema do valor cognoscitivo da arte sem, porém, ocultar que ao refletir a realidade o artista se reflete a si mesmo, a sua época e a sua classe; por isso mesmo a arte não pode ser reduzida ao seu valor cognoscitivo. Não é cabível distanciar o elemento subjetivo da produção artística, pois a obra é concebida, também, pela concepção ideológica de mundo do artista. Isto não quer dizer que a arte está submetida às expressões ideológicas do trabalhador da arte, pois, para Lênin, o bom artista extrapola as fronteiras que o limitam ideologicamente e proporcionam uma verdade sobre a realidade (VÁZQUEZ, 2011). A teoria do reflexo leninista, embora cheia de limitações quando se trata do debate filosófico da estética marxista, contribui para esclarecer a concepção do mundo do artista e a verdade que a obra pode ofertar.

O fim da década de 1920 e o começo da década de 1930 foi um fértil período para os estudos aprofundados em bases marxistas e com liberdade de criação artística, confluindo na elaboração de teorias e conceitos que abastecem a estética marxista, priorizando a estética científica e aberta, sem dogmatismo e normativismo. O stalinismo rebaixou o realismo à mera propaganda quando o determinou como única e tediosa expressão literária permitida, ao mesmo tempo em que silenciou outras correntes artísticas como o futurismo russo e o Proletkult, graças à introdução de métodos dogmáticos, sectários e subjetivistas, tanto na teoria estética quanto na prática artística.

3. O POLÍTICO NO TEATRO

Quando tratamos de alguma arte, seja ela teatro, cinema, poesia, qualquer que seja, deve-se saber de antemão que em suas formas já pressupomos qual o conteúdo desejado, pressupondo como aquele assunto será tratado. Há muitas formas de se fazer e trabalhar o teatro, há em cada forma uma espécie de linha condutora para se tratar do conteúdo. No entanto, há determinados assuntos que, quando a forma não condiz, ficam impossibilitados de serem tratados. Essa limitação das formas em relação a determinados conteúdos podem representar, de acordo com Peter Szondi (2001), como uma espécie de sismógrafo social. Então, no caso da Revolução Soviética, algumas formas de se fazer teatro talvez não condizessem com os novos conteúdos a serem tratados.

Este capítulo visa tratar um pouco destas questões. Por um lado, todo um sentido político existente dentro do teatro e suas formas para compreender com quais formas o agitprop precisou romper e, por isso mesmo, por outro lado quais foram as

saídas que o agitprop encontrou para tratar de seus novos conteúdos e, mais ainda, como essa possibilidade de experimentações do teatro - e da arte - por um maior número de pessoas, de criação coletiva e colaborativa, abriu terreno fecundo para novas formas teatrais como desenvolvimento das peças didáticas, pedagógicas e dialéticas.

O que justifica esse debate nesta pesquisa é exatamente o fato de que ao tratar do teatro como uma ferramenta da Comunicação Popular e Comunitária é preciso ter claro de que não estamos falando de qualquer teatro. Tratamos de uma esfera teatral que corresponda aos anseios da classe trabalhadora, por isso um teatro que reforça, pelas suas formas, uma ideia de indivíduo idealizado, caracterizado por suas questões particulares, não serve aos anseios de uma Comunicação Popular e Comunitária. Aqui estamos considerando que a Comunicação Popular e Comunitária está a serviço de um coletivo, uma classe social.

3.1 MIMÈSIS

Um processo revolucionário, qualquer que seja, em geral, abre campo fecundo para a ação criadora que começa quase que paralelamente à sua vitória. Assim, quando uma revolução é vitoriosa, ela liberta energias criadoras daqueles que anseiam pela mudança e desvia de seu fim trágico. Porém, quando uma revolução, ao invés de vitoriosa, é derrotada, ela caminha ligeiramente para o mundo do trágico. “O fracasso pode lhe emprestar uma coloração trágica, mas nem toda revolução fracassada é trágica.” (VÁZQUEZ, 2011, p.115). Para acontecer, é preciso que a natureza do conflito revolucionário exponha diversas características fundamentais ao trágico por meio da atuação das forças em luta, das condições às quais estão inseridas e em seu desfecho. Estes elementos precisam se estruturar numa totalidade indissolúvel, a tragédia.

Essa totalidade dos elementos da tragédia já ocupava as reflexões filosóficas, desde Platão, com a fundamentação conceitual da *mimèsis*. Se, para Platão, a *mimèsis* é uma forma de falsificação, de distorção da realidade, para Aristóteles a *mimèsis* permite o reconhecimento da realidade, pois as obras não se confundem com a realidade em si, mas servem como lentes de possibilidades para enxergar a realidade, e a verdade está no mundo material que sentimos e experimentamos. A

mimèsis não é uma cópia distorcida da realidade, mas uma versão que permitiria o conhecimento ou reconhecimento desta realidade.

Para Aristóteles, então, *mimèsis* é a maneira como o ser humano interpreta a realidade e a reproduz, é a “imitação”. O ser humano imita por natureza e sente prazer em imitar, objetivando suas ações por meio de ritmos, palavras e melodias. Há três diferenciações da imitação para distinguir suas formas de representação. A primeira é o “meio”, que acontece pelos ritmos, cantos e versos. A segunda diferenciação é o “objeto” com a possibilidade de representação do homem em seu estágio superior, por meio da tragédia ou em seu estágio inferior, por meio da comédia. E a terceira distinção é o “modo”, que pode ser narrativo ou dramático. Dentro do *modo dramático*, e por meio do *objeto* da imitação de *seres superiores*, Aristóteles elege o *objeto trágico* como o mais elevado, o mais importante meio de imitação.

A obra *Poética* desenvolve um estudo sobre a Tragédia e a compreende como a “representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2015, p.24). São seis os elementos que compõem a Tragédia: o primeiro deles é a *Fábula*, que diz respeito ao mito por trás da história. O segundo é o *Caráter*, são as ações dos personagens elevados. As motivações internas do personagem para realizar uma ação estão sintetizadas no *Pensamento*. A organização deste pensamento em palavra, em léxico, é o elemento *Fala*. O quinto elemento é o *Canto*, que serve como ornamento ao pensamento, às palavras e às ações do personagem principal. Todos estes elementos são costurados visualmente e resultam no *Espetáculo*.

As artes, de modo geral, diz Aristóteles, vêm a ser imitações, “imitam ou por meios diferentes, ou objetivos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma.” (ARISTÓTELES, 2015, p.19). Defende que a arte de imitar é algo “natural ao homem desde a infância” (ARISTÓTELES, 2015, p.21), e, por meio dela, é que adquirimos, de modo prazeroso, o conhecimento. Há no trágico um valor formativo e educativo ao apresentar os homens “melhores do que são”. A imitação projeta pessoas em ação, reduzindo os caracteres à polaridades como o *bem* ou o *mal*, ou melhores do que somos, ou piores.

Assim se diferenciam a tragédia e a comédia; na primeira, as pessoas são projetadas em forma superior e, na segunda, o homem é projetado em seu estágio

inferior. No trágico, o herói se encaminha para um desfecho desafortunado, com as coisas terminando de uma forma forçosamente mal. O trágico acontece neste final que já estava prefigurado no conflito e na luta. Reforçando a presença desse final miserável, Hegel vai colocar a tragédia como uma situação humana na qual a morte é inevitável e se aprofunda na natureza do conflito e na natureza moral da finalidade que as partes em luta pretendem impor. As finalidades são universais, assim, o conflito é irreconciliável. A natureza vital essencial da universalidade do fim, obriga o herói que luta por ele a levar este enfrentamento até as últimas consequências, que é a morte. Os fins são de tal natureza que o homem não poderia abdicar-se deles sem abdicar de si mesmo. Desta maneira, a conciliação é inviável no legítimo conflito trágico, pois isto significaria a privação do universal ao particular, renunciando àquilo que o herói trágico ama mais do que sua própria vida, pois o herói só pode afirmar sua condição humana e de existência lutando pela consecução de um fim tão vital que exige sua própria morte e seu sacrifício é uma afirmação de si mesmo. Ao morrer, o herói trágico sustenta a universalidade de seus fins e se consolida em sua verdadeira humanidade. Logo, se a tragédia se coloca em movimento, o homem não pode abdicá-la sem anular a si mesmo, pois sua substância trágica é sua substância humana. (VÁZQUEZ, 2011).

Quando se trata de tragédia revolucionária é inevitável que o autor entre no terreno da História, onde o conflito travado não é entre indivíduos, ou mesmo entre indivíduo e sociedade, e sim entre forças ou classes sociais; o conflito pode acontecer sem que seja forçosamente revolucionário. “Pois bem, precisamente na revolução ganha uma forma concentrada e intensa, queimando as pontes de toda reconciliação. Mas, ainda assim, o conflito revolucionário não se torna trágico enquanto a luta não desembocar, necessariamente, na morte ou na derrota” (VÁZQUEZ, 2011, p.117). As forças que estão em luta se deparam com diversos impedimentos, que são os que concedem seu caráter irreconciliável ao conflito e tornam inevitável seu fim. Então, questiona Vázquez (2011), qual o tipo do conflito trágico quando homens reais resolvem tomar as rédeas da própria vida e atuam como condutores das finalidades, das aspirações e dos interesses de uma classe social determinada?. E o referido autor aponta:

Marx e Engels se interessam pela natureza do conflito revolucionário, pelas formas históricas que apresenta, pelas

condições que determinam sua solução vitoriosa ou seu fracasso etc. É evidente que Marx e Engels não podiam deixar de sentir-se atraídos pelos problemas vinculados com a tragédia revolucionária, isto é, com a revolução vista pelo ângulo de seu fracasso. Problemas vitais, aos quais haviam consagrado sua vida teórica e prática, revelam-se com toda a clareza no fracasso de uma revolução: o verdadeiro papel nela dos chefes revolucionários e dos povos, o caráter que deve assumir suas ações, o modo de enfrentar as contradições entre finalidades e meios, entre o possível e o impossível, entre o possível e o real etc. (VÁZQUEZ, 2011, p.118).

Marx e Engels colocam o conflito trágico revolucionário como um conflito de classes, e que a conduta dos heróis da tragédia revolucionária seja motivada pelo contexto histórico-social posto, evidenciando as forças históricas sociais e as forças motoras revolucionárias. Nenhum dos dois pensadores escreveu uma obra especificamente elaborada em relação ao debate da estética, no entanto é perceptível o interesse de ambos sobre a literatura e, mais ainda, da literatura como uma ferramenta teórica e prática da libertação do proletariado.

Há, em particular, uma abordagem ao tema do trágico com relação à defesa que Lassalle fez em seu drama *Franz von Sickingen*, no qual mostra o trágico destino da revolução malograda¹⁶. O pensamento em relação a uma literatura que comporte uma abordagem marxista tem sido acrescido, desde então, de fortes colaborações e grandiosas polêmicas. Abordaremos alguns dramaturgos e pensadores que consideramos mais avançados ao se tratar de uma arte e de um teatro que incida diretamente em espaços coletivos como organizações de trabalhadores e movimentos sociais.

O dramaturgo brasileiro Augusto Boal, em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, apresenta a defesa de que a divisão do teatro - da tragédia e do drama - demonstra e reproduz a divisão econômica e política da sociedade pela representação da aristocracia por meio do protagonista, e da representação do povo como um coro. “Veio depois a burguesia e transformou estes protagonistas: deixaram de ser objetos de valores morais, superestruturais, e passaram a ser sujeitos multidimensionais, indivíduos excepcionais, igualmente afastados do povo, como novos aristocratas - esta é a ‘Poética da Virtú’ de Maquiavel.” (BOAL, 1988, p.14). O sistema poético-político, o Trágico Coercitivo, pensado por Aristóteles na obra

¹⁶ Sobre tal debate ler *As ideias estéticas de Marx*, de Adolfo Sánchez Vázquez (2011).

Poética, garante um poderoso sistema de intimidação do espectador, tornando-o passivo.

Ao projetar outras formas de sociabilidade, ressalta Boal (1988), Bertolt Brecht responde a estas poéticas convertendo o personagem, teorizado por Hegel como sujeito-absoluto¹⁷, outra vez em objeto, mas agora se trata de objeto de forças sociais, não mais dos valores das superestruturas. Sintetizando, é o social que determina o pensamento e não o seu inverso.

Para limpar terreno, Boal (1988) esclarece que há um determinante problema de tradução em relação à palavra - e compreensão - *mimèsis*, pois, para nós, a ação de “imitar” significa realizar uma cópia perfeita ou não de algum modelo ideal, assim, a arte seria uma cópia da natureza. E “natureza significa, para nós, o conjunto das coisas criadas. A arte seria uma cópia das coisas criadas.” (BOAL, 1988, p.19).

A melhor tradução da palavra *mimèsis* seria “recriação”. E “natureza” não é o conjunto das coisas criadas e sim o próprio princípio criador de todas as coisas. Portanto, quando Aristóteles diz que a arte imita a natureza, devemos entender que esta afirmação, que pode ser encontrada em qualquer tradução moderna da *Poética*, é uma má tradução, originada talvez em uma interpretação isolada do texto. “A arte imita a natureza” na verdade quer dizer: “A arte recria o princípio criador das coisas criadas.” (BOAL, 1988, p.19-20).

Portanto, de acordo com Boal (1988), “imitar” para Aristóteles é recriar o movimento interno dos elementos que caminham à perfeição, logo, natureza é este movimento interno e não algo já acabado. Assim, “imitar” não significa “realismo” ou “cópia”, mas a projeção do artista, do poeta, de como os homens poderiam e deveriam ser e não como são.

É por isso que o sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles não pode ser utilizado por grupos que pretendem uma revolução social, pois é um movimento que questiona os valores sociais e este sistema reforça tais valores. “Para seu funcionamento, tecnicamente não importa que a sociedade seja feudal, capitalista ou socialista. Importa que tenha um universo de valores definidos e aceitos.” (BOAL, 1988, p.62-63). Se o objetivo do artista é estimular o espectador a refletir, questionar e contestar

¹⁷ “Para Hegel, a poesia épica é aquela que apresenta ‘o mundo moral sob a forma de realidade exterior’. Para ele, tudo o que acontece é determinado por poderes morais, ‘sejam divinos ou humanos, e os obstáculos exteriores que se lhe opõem, retardam sua marcha’.” (BOAL, 1988, p.107-108).

valores determinados de uma sociedade, seu *status quo*, e buscar caminhos para uma transformação societal, é preciso, claramente, encontrar outra poética.

É na construção e busca de outra poética que o épico passa a ter seus elementos narrativos repensados e reapropriados, pois, ao contrário do que ocorre na tragédia e no drama, a poesia épica é formalmente narrativa, sua ação ocorre no passado e pode ser recordada, diferente da tragédia que tem sua ação no presente.

Piscator utilizou, pela primeira vez em um espetáculo teatral, o cinema, os slides, os gráficos de uma infinidade de mecanismos e recursos extrateatrais que podiam ajudar a explicar a realidade verdadeira na qual a peça se baseava. Esta absoluta liberdade formal, com a inclusão de qualquer elemento até então insólito era chamada por Piscator “forma épica”. Esta imensa riqueza formal rompia a ligação empática e convencional e produzia um efeito de distanciamento; este efeito foi depois aprofundado por Brecht. [...] Em todas estas acepções, a palavra épico tem a ver com tudo que seja amplo, exterior, objetivo, a longo prazo, etc. Também na acepção de Brecht a palavra tem estas características e algumas outras. [...] Brecht usa a expressão “teatro épico” principalmente em contraposição à definição de “poesia épica” que nos dá Hegel. [...] Para Hegel o personagem é inteiramente livre quer se trate de poesia lírica, épica ou dramática; para Brecht (e para Marx) o personagem é objeto de forças sociais. (BOAL, 1988, p.106-107).

Szondi (2001) identifica a crise progressiva do drama originada pela sobeja divisão entre “sujeito e objeto”. Esta crise se manifesta na dramaturgia pela contradição que existe entre forma dramática e os novos conteúdos que esta passa a assimilar. Podemos afirmar, então, que o drama e sua crise estão diretamente ligados ao apogeu e decadência ideológica da classe burguesa, assim como sua superação em sentido épico-dialético resulta da experiência social da emergência de *um novo sujeito coletivo*. Ao propor uma peça que contenha elementos históricos, esta se exclui da dramática “pura”, pois não atinge mais suas características completamente, de tal modo que, quando um autor/produtor decide incluir o movimento mais amplo da História em sua composição, ele deixa a dramática e dá ao seu trabalho um tratamento, enfim, épico.

3.2 REALISMO

A efervescência cultural do início do século XX garantiu a diversidade e multiplicidade de correntes artísticas e literárias dispostas a experienciar, por meio da arte, as transformações sociais que o período histórico e político exigiam. Alimentada pela organização e luta do movimento revolucionário que se alastrava, a arte foi mediação e termômetro da nova relação de vivência criada pelas associações operárias que, de início, eram movidos pelo desejo de fazer propaganda revolucionária.

Os sentidos e a reflexão do *novo homem* já não dispõem mais de um lugar para uma arte de simples contemplação do *belo*, pois a humanidade acumulou longo desenvolvimento social a ser associado. A arte não acontece sozinha, gerada somente por forças internas, ao contrário, ela compõe o movimento geral da sociedade. Movimentos literários como Realismo, Naturalismo e Surrealismo, por exemplo, se sucederam em conjunto das mudanças ocorridas na vida social. A *mimêsis* evocada por novos conteúdos abre, mais uma vez, o debate sobre a *forma*.

As *formas* são determinadas historicamente pelo tipo de *conteúdo* que elas precisam absorver, ao passo que se há mudança, alteração, transformação do *conteúdo*, as *formas*, necessariamente, devem ser ajustadas também. Neste sentido, o conteúdo antecipa a forma:

[...] do mesmo modo que para o marxismo são as mudanças no “conteúdo material” de uma sociedade, nos seus modos de produção, que determinam as “formas” da sua superestrutura. “A própria forma”, observou Frederic Jameson em *Marxism and Form* [Marxismo e forma] [1971], “não é nada mais que a elaboração do conteúdo na esfera da superestrutura”. Para aqueles que respondem nitidamente que forma e conteúdo são, de todo jeito, inseparáveis - que a distinção é artificial - convém dizer já que isso obviamente é verdade *na prática*. O próprio Hegel reconhecia isso: “O conteúdo”, ele escreveu, “não é nada mais que a transformação da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a transformação do conteúdo em forma”. Porém, embora forma e conteúdo sejam inseparáveis na prática, eles são teoricamente distintos. (EAGLETON, 2011, p.47 - *destaques do autor*).

Não se trata de fazer uma relação simétrica e simplificada entre as transformações na forma literária e na ideologia, pois a forma literária evolui também de acordo com suas próprias pressões internas, sem se submeter a toda ou qualquer ideologia. A *forma*, de acordo com Terry Eagleton (2011), é uma unidade complexa

formada por três elementos mais consideráveis. Primeiro, a *forma* é esculpida também pela história literária das formas, que tem sua autonomia. Segundo, ela se estratifica a partir de algumas estruturas ideológicas imperantes. E, terceiro, a forma encarna um quadro específico de relações entre autor e produtor.

Ao optar por uma forma, esta já pressupõe sua limitação ideológica, mesmo considerando as transformações que uma tradição literária tenha; essa forma, em si, tem sua importância ideológica, assim como suas mudanças e combinações também carregam uma ideologia. As linguagens e as técnicas estão tomadas de vícios ideológicos de percepção e de certas maneiras codificadas de decifrar a realidade, por isso mesmo o nível ao qual se pode transformar e recriar essas linguagens depende da construção ideológica de um determinado período histórico.

A burguesia, por exemplo, foi uma classe revolucionária voltada às transformações sociais e com muito interesse em conhecer a realidade, tendo no romance clássico a sua máxima expressão. Porém, a mesma burguesia que gestou sua nova sociabilidade, de modo a garantir seus interesses políticos e sociais, gestou também seu grande adversário histórico, o proletariado. Esse conflito de interesses gerado pela contradição *capital versus trabalho* fez do espírito revolucionário da burguesia um conservador, que se preocupa, obviamente, em manter a ordem tal como está.

O uso do romance, aqui, coloca a arte como subserviente de um pensamento que justifica o existente como única verdade, tirando de foco a sociedade como o palco da história social e aceitando passivamente a ordem burguesa. Assim, sem as condições sociais que garantiram sua afirmação como gênero, o Realismo clássico dá lugar ao Naturalismo, e as razões sociais do comportamento humano cedem lugar para o psicológico e o fisiologismo.

Em meio a um movimento revolucionário, o realismo clássico é uma forma que limita o debate destes novos assuntos, que se esgota em si quando a ação que se deseja é a construção do pensamento crítico de quem participa deste momento, tanto da participação de criação coletiva como de quem participa como espectador. O dramaturgo alemão, Bertolt Brecht, influenciado por Piscator e o agitprop soviético, elabora um teatro que motiva o espectador à reflexão, tirando-o da passividade atribuída ao romance e drama burguês que pretendiam um envolvimento emocional do público.

Como técnica, Brecht elabora o *efeito distanciamento*, de modo a romper com a ilusão da quarta parede do teatro tradicional. Não deve, o ator, assumir o lugar do personagem, mas assumir uma posição perante a ele. O ator “mostra” a si e “mostra” que representa um personagem, desenrolando, a cada cena, a reflexão de ações até então consideradas naturais ao homem, desvinculando-se da catarse do teatro aristotélico, que privilegia a emoção. As emoções sempre foram trabalhadas pelas classes dominantes como um instrumento de manipulação. Ao apegar-se ao ponto de vista do protagonista e de sua moral, o espectador fica entregue à passividade do moralismo individualista correspondente à ascensão da burguesia, associando esta como única forma de desenvolvimento das forças produtivas.

No lugar do envolvimento emocional do espectador, o teatro precisa propor um raciocínio crítico e uma recepção e leitura coletiva das forças produtivas. Uma plateia anestesiada é uma multidão de sujeitos sedados que não interagem ou não se comunicam entre si, assistindo passivamente o desenrolar de fatos imutáveis, e acreditando que a única possibilidade destes acontecimentos está presente no modelo engessado das cenas, petrificando e eternizando a realidade social, deixando o público entregue à ilusão e à mentira (FREDERICO, 2013).

O *efeito distanciamento* é desenvolvido por Brecht como modo de reverter essa passividade e despertar a consciência do espectador, reapresentando o que parece ser natural, comum e familiar sob nova perspectiva, causando *estranhamento* por parte da plateia e convidando o espectador à reflexão. Um acontecimento comum à rotina passa a ser apresentado de forma inesperada provocando um espanto, uma curiosidade coletiva do público.

Para causar na cena o *efeito de distanciamento*, alguns recursos foram elaborados como a projeção de filmes, canções, fragmentação das cenas, além da permanente contribuição do público por meio de suas reflexões a cada apresentação, estimulando a constante reelaboração dos textos conforme o público a eles vai reagindo.

Se o teatro convencional propõe um objeto acabado, uma totalidade fechada, o teatro de Brecht visa uma montagem descontínua, aberta e sujeita a modificações, possível por meio da libertação dos personagens de um destino reservado, da apresentação da realidade como algo modificável pelos homens a garantindo ao espectador a capacidade de julgar. A arte, para Brecht, deve mostrar os personagens e as ações encenadas como aparecem, pois foram criadas historicamente e, do

mesmo modo, podem ser transformadas, pois “a arte não é um reflexo da realidade, mas a reflexão sobre a realidade que se quer transformar.” (FREDERICO, 2013, p.102).

Em Brecht, o aspecto formal da arte deve ser considerado unicamente em função do conteúdo, do que o artista queira expressar. A forma, em si, não possui nenhum valor, de modo a impossibilitar a autonomia total - em sentido estético - que os formalistas pretendem defender. A autonomia relativa da forma só é considerada ao compreender que o artista está submetido, por motivos de ofício, a encontrar meios de modelar a realidade, e assim, a forma assume o papel de uma técnica. A busca formal que não tenha como propósito a reformulação de novos conteúdos torna-se um vácuo, esvaziado de significação.

Para Brecht, segundo Posada (1970), há diversas maneiras de refletir a realidade, considerando que o realismo de uma obra não se pauta em referência a outra obra, não há um padrão ou uma norma a ser seguida com suas determinações formais. Ao contrário, o realismo é uma confrontação de correntes artísticas, pois os artistas devem se utilizar de todos os meios para *revelar* a realidade e isto, em Brecht, é realismo. Não se deve julgar os novos meios de representação em si, isolados do objeto, em comparativo com os velhos meios, mas de acordo com a eficácia e êxito frente à realidade tratada. Aderir acriticamente aos clássicos é puro formalismo e o realismo não é simples questão de formas.

O estilo realista se forma pautado em diversas condições do processo social e da luta de classes, e isso projetou uma diversidade de exemplos de realismo na literatura. O que determina o desenvolvimento formal é a inação das antigas formas, e não o conteúdo concreto que permeia o artista, que ele precisa arquitetar e metamorfosear em imagens compreensíveis para o público de sua época. Submeter a criação do artista sob uma forma, uma medida, é obrigá-lo a corromper a realidade. A própria realidade é rica, ampla e contraditória, por isso o realismo é amplo e diverso, o seu inesperado é sempre fator de motivação para o artista e o público, principalmente, quando incomodam os formalistas de tipo acadêmico. Tentar moldar o estilo realista é o mesmo que mutilá-lo ou mesmo deformá-lo, e aí está o risco em defini-lo sob o nome de algum artista ou canonizar fórmulas como único método criador, pois o real está em constante mutação. Novos fenômenos não podem ser assimilados por instrumentos e técnicas feitas sob necessidade de outros contextos e

ambientes. Se a realidade muda, muda também a arte e, inevitavelmente, deve variar a estética e os modos de se conceber o fenômeno artístico.

Se não for este o ponto de partida, a teoria do realismo é jogada ao formalismo de maneira vulgar, assim como quando se tenta *separar* a forma e o conteúdo. Separar forma e conteúdo, para Brecht, é o mesmo que tentar apreender a realidade em transformação com antigas formas. Para o artista é importante manter seu êxito formalista, pois quanto maior seu arsenal técnico e formal maior seu potencial de busca e experimentação artística, pois a obra de arte não acontece enquanto a forma não acontece. O formalismo tem a ver com o uso de formas para uma *finalidade*, como um trabalho técnico, em apreender a realidade.

A tarefa de *relacionar* forma e conteúdo é praticamente um trabalho de *concordância*, uma maneira de unir, em essência, a forma e o conteúdo por meio de um molde projetado e idealizado pelo artista como representação verossímil do mundo real. O modelo então, para Brecht, seria essa unidade de forma e conteúdo no novo realismo. Portanto, ainda que possa derivar de “fora”, a forma não é algo “exterior”, algo que o artista empreste ao conteúdo. A forma está tão conectada ao conteúdo que muitas vezes pode aparecer ao artista com essa natureza.

Durante a elaboração de uma obra de arte podem emergir certos elementos formais ligados com o próprio material ou mesmo antes deste. Mas a distinção destes aspectos é apenas idealmente, pois, na realidade, tais aspectos se encontram tão “misturados que é necessário a um realista tê-los presentes em seu processo dissociativo e construtivo de elaboração da obra de arte” (POSADA, 2011, p.26). É impossível conceber o realismo sem o debate da questão formal.

Os estudos brechtiano não paralisam nas oposições ou nas aproximações das escolas de modo convencional, mas se movimentam, de modo que o naturalismo e o realismo não se fundem; formalismo e realismo não se contrastam e nem a poesia é algo tão sublime a ponto de negar a realidade. O teatro de Brecht converge realismo e poesia: “uma poesia que nunca nega o realismo e um realismo que nunca é naturalismo” (DORT, 1977, p.281). Esta elaboração de Brecht é resultado de experimentos e estudos, de chão e de mesa, que desenvolveram, conscientemente, um método específico para cada obra. (DORT, 1977).

O trabalho dramaturgico de Brecht tem influência tanto do naturalismo como do expressionismo. Mesmo superficialmente é preciso compreender a proposta geral destas duas correntes. O naturalismo reforça a submissão do homem ao mundo e

instaura um fatalismo da matéria, de universo monolítico em que as contradições não “existem” e é por isso que é tão comum a conversão do naturalismo para o simbolismo, pois o mundo da matéria se torna para ele mesmo seu próprio símbolo. Já o expressionismo é adverso desta “materialização”, colocando o homem e o mundo um de frente ao outro; um homem que não é um ser individualizado, que se reduz a uma paixão, que pode desembocar em um “pesadelo místico, em uma pura literatura de fantasmas”, propiciando o desaparecimento das contradições e dissolvendo o homem e o mundo mutuamente. (DORT, 1977).

O anseio de Brecht não representa apenas o mundo, um mundo sem abertura, como propunha o naturalismo. Também não está, como foi o expressionismo, na ausência de um mundo. A proposta do alemão é nos mostrar seres situados em um lugar e em um momento específico, particular. A peça teatral é composta por fragmentos da realidade, de conjunturas brutas explicitadas a partir de gestos, de objetos simples. Ele nos posiciona no mundo e expõe suas relações com o todo da vida. Insere uma contradição, uma tensão, entre estes fragmentos e o mundo. Toma tal cuidado para não evocar uma época somente pelo acúmulo de restritos fatos históricos, que poderiam ser verdadeiros a qualquer período; assim, Brecht não permite ignorar a relação que conecta o particular ao geral. O cotidiano e a história coexistem em uma relação dialética, e este é o primeiro elemento do realismo brechtiano. (DORT, 1977).

Resgatemos a analogia de Eagleton (2011) sobre a metáfora do reflexo, a suposição de que a literatura “reflete” a realidade. Eagleton usa como exemplo a fabricação de automóveis. Imaginemos então os materiais para sua fabricação em separado, imaginemos agora que seja necessário acontecer um “trabalho transformador” para existir o produto final carro. O carro não “reflete” de modo biunívoco - para usar a expressão do próprio Eagleton - os materiais. O próprio autor confessa que a analogia é “inexata”, pois “o que caracteriza a arte é o fato de que, ao transformar seus materiais em um produto, ela os revela e os distancia, o que não é o caso da fabricação de automóveis.” (EAGLETON, 2011, p.95). Mesmo assim, o exemplo vale para entender que uma apresentação teatral não é um “reflexo” do texto dramático, mas a transformação do texto em um produto singular, que se reinventa e é reelaborado de acordo com as necessidades e condições específicas da situação posta.

A suposição de que a literatura “reflete” a realidade, ou seja, a teoria do “reflexo” - reivindicada por parte de alguns marxistas - para Brecht se mostra limitada, pois acarreta uma relação passiva e mecanicista entre literatura e sociedade. Eagleton (2011) traz a seguinte passagem de Brecht do texto *Pequeno órgão para o teatro*: “Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais” (EAGLETON, 2011, p.91).

O teatro possui muitos instrumentos para organizar formas de intervenção política, pois, a rigor, de todas as técnicas comunicativas, ela é a que exige menos da decodificação, por se tratar de uma técnica, ao fim e ao cabo, que exige apenas a expressão do corpo.

3.3 O AUTOR COMO PRODUTOR

Cuidando para não cair num partidarismo mecanicista da obra de arte é que Brecht e Benjamin vão elaborar seus argumentos ao compreenderem que uma *tendência* política emancipadora só é possível por meio de uma qualidade artística. Em 1934, no mesmo ano em que aconteceu o Congresso de Escritores Soviéticos e a imposição doutrinária do “realismo socialista” de Stalin, Benjamin expôs no Instituto para o Estudo do Fascismo suas formulações registradas no texto “O autor como produtor”.

A primeira coisa que o texto irá colocar em pauta para abrir o debate é a questão do *direito de existência do poeta*, ou também conhecida como a questão da *autonomia do poeta* que é a relação de liberdade para escrever sobre qualquer assunto. “Vocês não estão inclinados a lhe consentir essa liberdade”, diz Benjamin; “Vocês acreditam que a situação social do presente obriga-o a decidir a serviço de quem ele quer exercer sua atividade.” (BENJAMIN, 2017, p.85), e segue o autor:

O autor burguês de literatura de entretenimento não reconhece essa alternativa. Vocês lhe demonstram que ele está, sem admitir, a serviço de determinados interesses de classes. E assim cessa sua autonomia. Ele direciona sua atividade pelo que é útil para o proletariado na luta de classes. Costumamos dizer que ele segue uma tendência. (BENJAMIN, 2017, p.85).

Benjamin chama este debate de infrutífero porque fica sujeitado ao “de um lado, de outro lado”, numa querela entre seguir a tendência correta e a qualidade do trabalho artístico. Para ele, o que precisamos notar é a relação que existe entre este

e aquele, entre a tendência e a qualidade, e esta relação está em apresentar que a tendência de uma poética só pode ser considerada correta politicamente se for também adequada literariamente, ou seja, a tendência politicamente correta envolve uma tendência literária e “essa tendência literária, que está contida de maneira implícita ou explícita em cada tendência politicamente correta, por si só define a qualidade da obra”; como resultado, “a tendência política *correta* de uma obra abrange sua qualidade literária - porque ela abrange sua *tendência* literária.” (BENJAMIN, 2017, p.86).

Ao analisar o papel do artista e sua obra é preciso compreender não “como uma criação poética se situa *diante* das relações de produção da época”, mas como ela se “situa *dentro* delas”. Objetivamente, isto significa olhar para a *técnica*, e sobre o conceito de técnica Benjamin entende como aquele que “torna os produtos literários acessíveis a uma análise social imediata; portanto, materialista. Ao mesmo tempo, o conceito da técnica apresenta o ponto de partida dialético.” (BENJAMIN, 2017, p.87). É preciso modificar o aparelho de produção e melhorá-lo, sendo apenas factível com a socialização das técnicas e dos meios de produção, pois o progresso técnico é a base do progresso político:

Dessa maneira, o caráter de modelo da produção é decisivo: primeiro, deve-se orientar os produtores na produção e, em segundo lugar, disponibilizar-lhes um aparelho melhorado. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar de volta à produção; ou seja, quanto mais for capaz de transformar leitores ou espectadores em colaboradores. (BENJAMIN, 2017, p.95).

A explicação de Benjamin é que, assim como qualquer outra forma de produção, a arte necessita de determinadas técnicas produtivas, como o modo de uma apresentação teatral, por exemplo. Tais técnicas são parte das *forças produtivas* da arte, o período de desenvolvimento da produção artística e que abarca um combinado de *relações sociais* entre o produtor artístico e seu público. Se, para o marxismo, o estágio de desenvolvimento de um modo de produção engloba determinadas relações sociais de produção, logo, “o palco está armado para a revolução quando as forças produtivas e as relações de produção entram em contradição entre si” (EAGLETON, 2011, p.111).

Assim, as relações sociais de uma época são obstáculos imperativos para as forças produtivas de um novo regime, como, por exemplo, as relações sociais do capitalismo que impossibilitam a distribuição adequada da riqueza e, por isso, devem ser aniquiladas pelo socialismo. O artista revolucionário é aquele que não aceita a qualquer custo as já existentes forças de produção artística. O artista revolucionário transforma essas forças e cria novas relações sociais entre o artista e o público, de modo a superar a contradição que demarca as forças produtivas e socializa o que, até então, estava sob controle de poucos.

É imprescindível que este artista se disponha a revolucionar as próprias técnicas e mídias e que ele sabote as barreiras convencionadas entre gêneros e linguagens artísticas. O artista verdadeiramente revolucionário, afirma Eagleton (2011, p.112), “nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios da sua produção.”. Em Benjamin, então, o engajamento político do artista não está limitado à exposição de teses políticas corretas pela arte, mas, principalmente, em como o artista reestrutura as formas artísticas à sua disposição, proporcionando um campo artístico onde todos, autores, leitores, atores, espectadores possam ser colaboradores.

4. ENSAIOS SOBRE AS PEÇAS

O desafio lançado neste trabalho é realizar ensaios sobre as peças de agitprop por meio, apenas, de seu texto (roteiro). Isso porque, quando tratamos de teatro, devemos tratar de todo um conjunto de informações que lhes são inerentes como cenário, atuação, figurinos, música, público, além do próprio texto. Ao tratarmos do teatro de agitprop, os jornais vivos, produzidos no contexto de ascensão soviética e que, seguidamente, teve seu fim marcado pela censura stalinista, estamos tateando um tanto às cegas para realizar tais ensaios. É um trabalho quase que intuitivo,

buscando pistas referenciais no seu legado de pouco registro documental, mas com forte influência em toda a produção artística posterior.

O que nos favorece na tentativa destas análises é a clareza de que os textos do grupo Blusa Azul tinham a finalidade de agitar a propaganda do Estado Soviético, com o propósito de ação direta e de comunicar o programa do partido ao máximo de pessoas de uma única vez. A práxis comunicacional é o que nos interessa na reflexão dos ensaios aqui dispostos, pois, como esclarecido, nossa pesquisa tem interesse na comunicação deste teatro e sua colaboração aos estudos da Comunicação Popular e Comunitária.

Mais do que uma preocupação estética em si, a preocupação dos grupos de agitprop era a de promover uma comunicação da maneira mais didática possível. Havia uma preocupação em atingir as camadas populares que, até então, tinham acesso restrito a alguma informação, seja por analfabetismo, seja pela falta de papel para ampla distribuição de jornais ou qualquer outra situação restritiva. Os jornais vivos cumpriam o mesmo papel do que, em dias atuais, cumpre a televisão na vida do brasileiro, por exemplo. Ou seja, chegar a todos.

Por isso mesmo os textos do Blusa Azul tinham a proposta de serem simples e fáceis para sua reprodução em cena. As orientações de encenação são simplórias: *(entra em cena e canta)*; *(atrás do palco)*; *(entra e canta)*; *(entra e vai em direção ao operário)*. Os personagens não têm complexidade psicológica, pois se referem a representações sociais como o “operário”, “o piolho”, “a água não tratada”, “o trabalho doméstico”, “a doença”, “o ativista”. São exemplos de artifícios apresentados nos textos para que os diversos grupos atuantes do Blusa Azul pudessem realizar rápido ensaio e logo irem para as “frentes” onde se encontravam trabalhadores para a apresentação da esquete. Esses textos também eram de fácil compreensão por parte do público ao associarem as personagens a referências familiares. Ou seja, o texto se propunha a ser de rápida leitura, de rápida encenação pelos grupos e de fácil compreensão pelo público. Os textos trazem falas curtas e ritmadas; o recurso do coro, principalmente, quando a personagem trata de um sujeito coletivo, tem seu uso em abundância.

Obviamente, este tipo de teatro pode ser considerado de estética paupérrima e frágil, no entanto, é preciso esclarecer que a preocupação do agitprop não é outra além de sua práxis comunicacional, de sua proposta, enfim, de agitação e propaganda. O recurso metodológico usado para a produção dos ensaios é o da

imaginação, que iremos justificar pelo mesmo desafio enfrentado por Raymond Willians (2010, p.38):

[...] Em minhas análises das obras em cena, tentei encontrar um método que pudesse ser adequado para o exercício crítico, no sentido pleno em que o defini. Minha preocupação é com a obra escrita posta em cena: a estrutura dramática de uma obra - que podemos perceber quando a lemos como literatura - na forma como realmente aparece quando a peça é representada. Na prática, a relação entre texto e cena poderá variar; analisá-las em conjunto me parece ser um reforço necessário. Grande parte do pensamento contemporâneo supõe constantemente que literatura e cena existem em separado, embora o teatro seja, ou possa ser, tanto literatura quanto cena, não um em sacrifício de outro, mas um por causa do outro. É por pensar que hoje a separação tem sido profundamente limitadora para o teatro que estou examinando, como um ponto formal da teoria, a relação entre texto e cena. Mas essa questão também pode ser tratada, de forma mais imediata, pela análise do texto e de suas representações reais. É certo que, em minhas análises, terei de confiar no exercício cuidadoso da imaginação. Não tenho como retomar as representações originais; porém, ao abordar cada cena a partir de diversos aspectos, espero reconstruir sua unidade essencial. O leitor perceberá que é quase impossível haver certeza documental quanto a detalhes, e que a imaginação pode ser interpretada - e desprezada - como "especulação".

Para colaborar neste exercício de imaginação para a construção dos ensaios é que antecipamos algumas informações ao longo deste trabalho que nos servirão como um norte para a reflexão sobre os textos. Em síntese, trata-se de alguns pressupostos que nos ajudarão nesta proposta.

A “explosão” do drama burguês surge de dois fenômenos históricos, no caso, a Primeira Guerra Mundial em 1914 e a Revolução Soviética de 1917. O primeiro porque é precisamente com a catástrofe da guerra no plano da vida sociopolítica que a prerrogativa do indivíduo burguês começa a ruir, pois a partir da guerra os homens não mais têm a possibilidade de compreenderem a si próprios no plano da vida individual abstrata e das relações intersubjetivas. A Primeira Guerra Mundial mostrou ao indivíduo que seu futuro depende cada vez menos de sua própria prevenção e cada vez mais das disputas nacionais e internacionais entre os donos do poder. Se a vivência da primeira guerra representou um importante movimento rumo ao teatro moderno *negativamente*, impossibilitando o drama burguês, a Revolução de Outubro

permitiu os primeiros passos para as conquistas da proposta de um teatro moderno, *positivamente*.

Os *soviets* russos, como forma de atividade política para ganhar adeptos à causa revolucionária, criaram a expressão *agitprop* que deriva das palavras = *agit/ação* + *prop/aganda*. A proposta do *agitprop* consiste em escolher um tema centrado na luta de classes - como uma greve e seus motivos, por exemplo - e depois discuti-la, sintetizar a ideia central e elaborar um texto curto, de dez a vinte minutos mais ou menos e, posteriormente, re-apresentá-la para trabalhadores no local onde realizavam as assembleias, nas portas de fábricas, nas praças, nos conselhos, enfim, qualquer lugar que chegasse até o proletariado e a suas demandas sociais e políticas (COSTA, 2009).

O *agitprop* foi o “braço artístico” do exército revolucionário russo-soviético, cumprindo um papel *formativo*, *organizativo* e *estratégico* para trabalhadoras e trabalhadores do campo e da cidade que buscavam a construção de uma nova sociedade. Tratava-se de uma população majoritariamente camponesa e pobre, com uma economia e uma política dependentes em relação ao centro do sistema, além de um atraso em relação ao desenvolvimento das forças produtivas. As iniciativas que de alguma forma colocavam como perspectiva este estado geral das coisas no sentido de construção de sujeitos coletivos devem ser valorizadas em sua devida proporção. Imaginemos o que significava em termos de socialização político-cultural uma proposta de comunicação humano-genérica que levasse à população pobre e analfabeta do campo, por exemplo, as ideias e imagens que circulavam muitas vezes a partir da imprensa operária clandestina e fizessem com que, pela primeira vez na vida, homens e mulheres deixassem o seu horizonte estreito e limitante de cotidianidade para discutir as greves, crises e revoluções.

O papel que cumpria o teatro, num país de maioria da população analfabeta, era de imenso valor *formativo*, *organizativo* e *estratégico* para a consolidação e o amadurecimento de um processo de tomada de consciência protagonizado por trabalhadores. (PINTO; VILLAS BÔAS, 2020, p.127-128).

São estes três pontos que desejamos ressaltar nos ensaios, as características fundamentais do *agitprop* que são: *formativo*, *organizativo* e *estratégico*. Consideramos estes princípios como pressuposto comum aos métodos e práticas da

Comunicação Popular e Comunitária. Os textos foram traduzidos e publicados no Brasil no livro *Agitprop: cultura política* (2015), como já exposto anteriormente, sendo eles: *De pé para lutar, escravos colonizados; O trabalho doméstico e a operária; Os mais atuantes contra todas as doenças.*

Algumas soluções estéticas foram organizadas pelos grupos de agitprop para dar funcionalidade à sua práxis comunicacional, bem como o uso de atalhos simbólicos como saída para que cenas curtas e “compactas” conseguissem debater temáticas políticas do cotidiano de mulheres e homens. Ou seja,

A necessidade de inserir, no arcabouço estreito de um esquete de agitação, uma análise política precisa sugeriu que se recorresse a certos procedimentos, primeiramente o do atalho simbólico como meio de expressão privilegiada de relações sociais e políticas. (HAMON, 2015, p.85).

São nas formas cênicas que conseguimos identificar os elementos para garantir os atalhos simbólicos, como por exemplo, transformar em personagem países e instituições, doenças e atividade doméstica.

Em relação ao figurino, a miséria da época determinava um “simplismo”, por isso utilizavam uma blusa azul por cima da calça e das botas, como uma identificação do uniforme operário. Para atingir didaticamente o público, a este uniforme eram feitas aplicações de cartazes e adereços que pudessem propiciar atalhos simbólicos e garantir a compreensão da ação. “Um homem com um pano enrolando a cabeça (*numa das mãos, ele segura uma concha e, na outra, um pano de chão; ele usa um avental.*)” (BLUSA AZUL, 2015, p.183).

No cenário, somente alguns acessórios significativos que garantem uma “evolução do cenário para a abstração” (HAMON, 2015, p.93). O uso de recursos como “cartazes-slogan, diagramas, crachás, sinalizações indicando o local da ação permitem criar pontos de referência e fixar visualmente algumas ideias centrais.” (HAMON, 2015, p.93).

As cenas curtas e com palavras-de-ordem exigem um cuidado significativo na escolha das formas verbais que devem ser concisas e ter uma sintaxe que permita uma linguagem, mesmo que pobre, metafórica. E, se está na ordem do dia a

construção de outra poética e outra sociabilidade, utiliza-se o artifício da primeira pessoa do plural do imperativo para causar provocação da plateia¹⁸.

Nós queremos a igualdade completa.
Nós queremos construir a vida comum.
Nós convocamos todas vocês, obstinadamente, para a guerra
Contra as fortalezas de princípios superados. (BLUSA AZUL, 2015, p.185)

Os ritmos e as rimas colaboram para ampliar o impacto dos textos de agitprop¹⁹. Por meio de declamações, as peças alternam entre um leitor solitário e de coros falados, testando todas as possibilidades e variáveis de vozes, cantos e oratório, com múltiplos recursos narrativos que dilatam a fábula individualizada, possibilitando um panorama geral das coisas do universal e do social do conflito. O coro é utilizado como elemento que interrompe o diálogo interindividual e facilita um mundo de diversidade de tempos, lugares e episódios. A presença destes elementos pode ser observada pelas orientações de encenação como “(Em coro)”, “Elas cantam fazendo movimentos e se colocam de cada lado do palco”; “ele entra cantando”; “Ao som de um sapateado”.

Os animadores recomendam uma “elocução dinâmica”, isto é, uma leitura inteligente: recortar o texto em função do sentido, do ritmo e das ideias a serem destacadas, intercalar pausas; buscar os efeitos sonoros, cuidar da articulação e da acentuação e explorar a diversidade das entonações. Nunca se referir ao sentimento vivido à moda de Stanislavski, mas acompanhar a convicção do texto e a dinâmica dos movimentos do corpo, efetuados durante a declamação. (AMIARD-CHEVREL, 2015, p.138).

Ao construir as personagens, como estas representam funções sociais, o “objetivo do ator ou da atriz que interpreta estes personagens não pode ser o de encarná-las²⁰, mas de dar a ela um julgamento ativo.” (HAMON, 2015, p.95). Nas

¹⁸ “De modo geral, a língua empregada é simples, popular e familiar, mas não vulgar, extraindo dos trocadilhos e das assonâncias efeitos sonoros, cômicos e utilitários. De toda forma, o texto nunca faz apelo ao sentimento ou à emotividade do espectador, mas, sim, a sua inteligência, a sua receptividade auditiva e visual, a seu senso de humor.” (AMIARD-CHEVREL, 2015, p.137).

¹⁹ “É necessário observar, em todas as épocas, a abundância dos textos em versos, escandidos e ritmados, próprios para a dicção coletiva e muito mais penetrante para os ouvidos do público. A língua russa oferece imensas possibilidades nesse campo.” (AMIARD-CHEVREL, 2015, p.136).

²⁰ “A ‘catarse’ aristotélica - ou seja, a ‘purificação das almas por meio da descarga emocional’ - perde lugar na nova forma épica. Não cabe mais envolver o público espectador em uma couraça

peças de agitprop não há a preocupação do desenvolvimento psicológico da personagem, mas de construir papéis politicamente ativos, pois o ator é, primeiramente, um agitador “capaz de interpretar qualquer coisa assim como uma letra do alfabeto pode entrar na composição de qualquer palavra” (AMIARD-CHEVREL, 2015, p.139) e entender que vida pública e privada estão dialeticamente ligadas e somente assim é possível a construção de uma moral proletária.

Essa forma de estruturação e construção da personagem é uma forte característica do agitprop que tem como aspecto determinante o confronto político e moral das personagens (que representam a luta de classes). De um lado, a classe operária; de outro, os que representam o capitalismo. De um lado, a mulher operária; do outro, o trabalho doméstico. De um lado, as doenças; de outro, o médico. Esta oposição é nítida e proposital não só por causa das formas breves, mas, principalmente, pela escolha estética e política do agitprop. Essa forma de atalho na construção da personagem procura ressaltar apenas o essencial para a construção didática da peça, usada apenas como suporte para o diálogo político, colocando “em cena situações dramáticas politicamente expressivas.” (HAMON, 2015, p.87), permitindo desmistificar o inimigo.

Pode-se dizer, então, que o agitprop projeta determinadas *identidades coletivas* ao reivindicar o reconhecimento de seu antagonismo por meio da comunicação e expressão próprias, representando mecanismo fundamental de constituição da cultura e da comunicação dos grupos sociais que permanecem à margem da história do sistema. Assim, os cânones tradicionais - que traz a representação da moral desta classe - perdem seu sentido diante das contradições sociais vividas pelas classes subalternizadas. Este público é, sobretudo, passivo, e usa a arte com fins diversos e, ao fim e ao cabo, *aliena-se*. Quando o coletivo se apropria do aparelho produtivo, as peças de agitprop passam a ter um caráter de *tribuna popular*, usado para debater e reivindicar, pois, além de assistir, o público participa, de algum modo, das discussões. Não há mais a alienação entre ator e não-ator. Benjamin (2017) já afirmara que esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz os consumidores à esfera da produção, qual seja, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores aos leitores e/ou aos espectadores.

emocional de identificação absoluta com o ator/personagem – e aí fazê-lo “sentir o drama”, enquanto algo real –, mas sim demonstrá-lo enquanto ser social efetivo.” (ROMEO, 2008, p.17).

Com a ascensão do stalinismo, o agitprop é dizimado. No caso, o forte controle das artes e a imposição do realismo socialista pelo Estado fazem empobrecer o debate político e a produção artística com princípios no movimento do autoativismo, minimizando o agitprop à função propagandista.

4.1. ENSAIO 1: O TRABALHO DOMÉSTICO E A OPERÁRIA

O texto

O texto é composto por 790 palavras, possui 4.537 caracteres com espaço e 3.538 sem espaço. É orientado antecipadamente com *Notas para a encenação*. As orientações de ações em cena estão em itálico entre parênteses.

A peça conta com três personagens que são duas Operárias e o Trabalho Doméstico, mas, de acordo com as *Notas para a encenação*, pode ter mais atrizes participando.

Dispõe de 12 falas. Destas falas, oito são das Operárias e quatro são do Trabalho Doméstico. Utiliza o recurso de cartazes (bandeirolas) com informações estatísticas sobre tempo de trabalho e de descanso das mulheres.

Pressupostos

“O Trabalho Doméstico e a Operária” é uma peça de jornal vivo elaborada pelo coletivo de agitprop *A Blusa Azul*, em 1925, com centralidade temática “à crítica dos modos de vida antigos e à emancipação material das mulheres” (BLUSA AZUL, 2015, p.183). A peça coloca a questão da opressão da mulher como centro das pautas na luta contra o capital, revelando que parte importante para a consolidação do novo é, obviamente, uma nova organização social do trabalho. Ou seja, não mais se devia responsabilizar a mulher pelo trabalho doméstico e, nem mesmo, responsabilizar apenas os homens por estes afazeres. A coletivização do trabalho doméstico, por si só, já possibilita grande avanço para uma sociedade sem diferenças de gênero. Emancipada(!).

Necessidades coletivas que até então eram entendidas como pertencentes à esfera do doméstico, numa sociedade que dividiu o trabalho socialmente, colocando a mulher como principal responsável pelas tarefas domésticas, sobrecarregavam - e sobrecarregam - a mulher operária. “Sem tempo nem mesmo para aprumar a coluna depois do trabalho na indústria, a mulher é obrigada a cuidar do minucioso trabalho

doméstico [...]. Não há descanso para a mãe trabalhadora profissional.” (KOLLONTAI, 2017, p.153).

Com a ascensão do Estado Soviético, este assume as responsabilidades até então atribuídas ao universo do doméstico (do privado), com a criação de espaços públicos como refeitórios, lavanderias e creches, entendendo que este trabalho pertence ao conjunto da sociedade. A peça lança então, para o debate, a problemática dessa divisão social do trabalho por meio da representação cômica da personagem *Trabalho Doméstico* e aponta como saída a organização das mulheres junto ao partido revolucionário.

A peça

Notas para a encenação

O número de mulheres participando do espetáculo pode ser ilimitado conforme os recursos que disponha o grupo. Quanto mais numerosas as atrizes, melhor será. O trabalho doméstico é uma figura que encarna a economia doméstica. A figura Trabalho Doméstico está coberta do máximo possível de utensílios de cozinha: vasilhas, xícaras, panelas etc. A encenação engloba diferentes fases: no início, usa-se o estilo enfático da declamação ilustrada por bandeirolas. Com a entrada em cena do Trabalho Doméstico, a ação se orienta para o grotesco divertido e termina com versos de uma canção, acompanhadas de danças alegremente irônicas. Durante a luta com o trabalho doméstico, é bom desenrolar uma série de bandeirolas: “cantina”, “oficina de costura”, “lavanderia” etc.

As *Notas para a encenação*, são orientações que antecipam o texto com as falas e as indicações de cena e que, aqui, apresentam a intencionalidade *organizativa* da peça, com a possibilidade de participação de muitas mulheres em cena.

A personagem Trabalho Doméstico é a personificação da “economia doméstica” e traz em seu figurino toda a ambientação necessária para compor o “cenário” por meio de elementos simbólicos que representam o trabalho rotineiro das mulheres em sua esfera doméstica.

Em seguida, há orientação de como são as fases para a atuação. A peça inicia com a entrada das mulheres com bandeirolas (ou cartazes) para fixar visualmente as informações essenciais sobre a pauta em questão, que é o excesso de trabalho sobre as mulheres operárias. O Trabalho Doméstico traz o caráter de cômico, já

pressupondo sua função de chacota, de ser combatido pela organização das mulheres.

PERSONAGENS

Duas operárias

O Trabalho Doméstico

Um homem com um pano enrolado na cabeça. (*numa das mãos, ele segura uma concha e, na outra, um pano de chão; ele usa um avental.*).

São três personagens, minimamente, para apresentar as cenas. Duas operárias, que irão reivindicar em cena a ação organizativa das mulheres trabalhadoras. Não há caracterização, mas, por se tratar da Blusa Azul, presume-se que se utilizem de roupas comuns às operárias: saia frisada, uma blusa azul e um lenço amarrado à cabeça. Ou outra vestimenta, uniforme, que identifique-as como operárias. Já o Trabalho Doméstico é interpretado por um homem e pressupomos aqui que isso é usado estrategicamente para reforçar o caráter da luta contra o machismo. Em seu figurino há diversos apetrechos utilizados no trabalho doméstico até então feito exclusivamente por mulheres.

(as operárias agitam bandeirolas em paus:)

8 horas de trabalho 8 horas de descanso	8 horas de sono Todos os dias
---	-------------------------------------

Em uma fábrica acontece uma assembleia com ampla participação das mulheres que ali trabalham. Provavelmente, alguma reivindicação de melhorias nas relações de trabalho e de vida. Antes de iniciar a assembleia adentram as atrizes agitando as bandeirolas em meio às trabalhadoras, se organizando junto a elas. As trabalhadoras da fábrica atentam-se aos dizeres e, rapidamente, se reconhecem na pauta. As atrizes vão à frente da assembleia e iniciam a peça de jornal vivo.

AS OPERÁRIAS (*declamam, uma de cada vez*)

A antiga escravidão das mulheres

(em coro)

Acabou.

(Uma de cada vez)
Vamos fazer um artigo

(Em coro)
Para declarar bem alto:

(Uma de cada vez)
8 horas de trabalho, 8 horas de descanso, 8 horas de sono,
É disso que precisamos todos, homens e mulheres,
Mas a mulher escrava

(Em coro)
Descansa e dorme menos.

(Elas viram suas bandeiras:)

A mulher Trabalho 62,2%	A operária Trabalha 14 horas 55 minutos
Sono 28%	Dorme 6 horas 44 minutos
Descanso 9,8%	Descansa 2 horas 21 minutos

(Em coro)
A operária das cidades e dos vilarejos
Pelo trabalho doméstico está esgotada;
Vejam esses quadrinhos
Por Krupskaya e Strolimine redigidos.
Nós gritamos bem alto:
Comunismo e escravidão doméstica
Não podem conciliar.
Escravidão,
Fora daqui!...

(Elas cantam fazendo movimentos e se colocam de cada lado do palco.)

Nós queremos igualdade completa
Nós queremos construir a vida comum.
Nós convocamos todas vocês, obstinadamente, para a guerra
Contra as fortalezas de princípios superados.

(Declamação)
Para que as forças das operárias não se esgotem,
É que a fábrica constrói agora uma nova vida,

É que se abre uma lavanderia,
Uma oficina de costura,
Um berçário,
Jardins de Infância,
E uma cantina.

À frente de homens e mulheres trabalhadoras, as Operárias anunciam um fim aos velhos modos de vida e reivindicam uma nova sociabilidade para a nova mulher que surge junto à revolução soviética: a antiga escravidão das mulheres acabou, declamam com o punho em riste, possivelmente. A pauta reivindicada segue nas declamações, exigindo 8 horas de trabalho, 8 horas de descanso e 8 horas de sono para mulheres e homens. É nítido que em momento algum a pauta da operária exclua a participação dos homens nas lutas, ao contrário, ele é convocado a lutar junto às mulheres, ampliando o caráter participativo e organizativo.

O TRABALHO DOMÉSTICO *(ele entra cantando)*

Mamãe me amava e me enchia de carinho...
Não vendo absolutamente nada nisso até a morte...
Da operária eu tomava todas as forças,
Eu a embrutecia completamente.

(Ao som de um sapateado.)

Sufoque ou gema de aflição,
Outrora, eu tinha você outrora em meus cordames,
Assim, não dá.
Lave, remende, aqueça, seque na estufa,
Jogue água quente bem depressa,
Sem dizer “Ufa”.
A lavagem das roupas e todos os buracos a serem
remendados,
E os bolos a serem enformados,
A galope.
A lavar chão, depressa para a costura...
Trabalho com insultos - vamos com isso,
O tempo inteiro.
Esqueça, portanto, de descansar.
Estou com dor na frente, atrás, de lado.
Nem um Ai!
Sufoque e reclame de aflição;
Eu tinha você um dia em meus cordames,
Assim não dá.

Com utensílios domésticos pendurados como figurinos e ambientação, o Trabalho Doméstico adentra a cena cantando o quanto usurpara e desgastara a vida da operária. Agita sua apresentação com uma dança de sapateado, batendo fortemente os pés e gesticulando às operárias que assistem à cena, enquanto canta todas as tarefas destinadas socialmente às mulheres no âmbito doméstico. A figura do inimigo comum das mulheres e da nova sociedade prometida foi apresentada em cena, caracterizada por uma forma grotesca.

AS OPERÁRIAS (*jogando-se sobre ele, dão-lhe bandeiradas.*)

É nossa a cantina,
A oficina de costura,
E a lavanderia.
E lá vai uma!...

O TRABALHO DOMÉSTICO (*abandonando todo o seu aparato.*)

Ai, mãezinhas...
Ai, paizinhos...

AS OPERÁRIAS

E uma berçada, além do mais,
E lá vão duas!...

O TRABALHO DOMÉSTICO

Socooooorro...
Estão me moendo de pancadas.

AS OPERÁRIAS

Pelo novo modo de vida, meu querido.
E lá vão trrrrês!

O TRABALHO DOMÉSTICO (*dando no pé*)

Parem!
Chega!

AS OPERÁRIAS

Pegue então seus trapos e sua tralha.
(*Elas lhe atiram sua concha e o resto*).

PRIMEIRA OPERÁRIA

Arre!...

SEGUNDA OPERÁRIA

Arre!...

(Com irritação, elas imitam os passos do Trabalho Doméstico.)

As operárias avançam brutalmente sobre o inimigo em comum dando-lhe pauladas com as bandeirolas. Cada bandeirola tem escrito uma luta conquistada pela mulher soviética para lhe emancipar do trabalho doméstico e do machismo. A cantina coletiva para não precisar cozinhar; A lavanderia coletiva para não ter que lavar; A oficina de costura para não precisar costurar. O Trabalho doméstico reclama, feito uma criança birrenta, e a resposta vem rápida: e lá vai uma berçada. A Operária também não quer ser a única responsável pela criação dos filhos. O inimigo pede arrego, com as mãos cobrindo a cabeça para se proteger das pauladas. A terceira bandeirada é justamente a reivindicação do novo modo de vida. O Trabalho Doméstico corre, saindo de cena. A primeira Operária avança alguns passos em sua direção, bate o pé enquanto exclama: *Arre!* A segunda repete o movimento da primeira. Na plateia, mulheres que assistem à cena imitam o movimento: Batem o pé e gritam “*Arre!*”. As atrizes em cena imitam o Trabalho Doméstico correndo, num sentido de chacota. O inimigo foi expulso!

AS DUAS *(começam a cantar)*

As mulheres hoje são espertas.
Elas fazem greve sem hesitar,
Batem a panela com o punho
E daí sairá leite certamente.

Com as mulheres do lado
Não irei, pois, em vão tagarelar,
Se você não é boba agora,
Vá ao clube com mais frequência.

A porta do estudo para todas nós está aberta.
O tacho e o fogareiro, isso acabou.
Por que você passa roupa, sua tonta,
Se existe lavanderia.

Viverei sem Deus de agora em diante,
Os ícones, eu jogarei fora.
Nós levaremos uma outra vida.
Abaixo a Igreja e a bebedeira!

Não há no mundo um casal mais perfeito:
Para o soviete de Moscou meu marido foi designado;
Quanto a mim, eu sou delegada,

E as crianças são de Outubro.

Eu não quero ser uma escrava,
O obscurantismo, eu desafio,
O passado, eu o derrubarei,
Segundo Lenin eu viverei.

A Gabriel cheguei a dizer:
Você não pode acreditar no maldito,
Onde está o soviete,
O maligno não se encontra.

As Operárias entoam uma canção, uma de costas para a outra, ambas de frente ao público para melhor projeção da voz. O canto é a convocatória para que as mulheres se organizem no partido, como uma saída coletiva, para a destruição de velhos modos de vida, de exploração e opressão, para a construção de algo novo. Denunciam a Igreja como uma forma de controle sobre a mulher, uma instituição que julga a mulher que se organiza politicamente para enfrentar seus adversários. Denunciam também o alcoolismo entre as trabalhadoras, um hábito muito preocupante aos *soviets*. O caráter propagandista da peça fica explícito na reivindicação aos líderes do partido bolchevique: Krupskaya, Strolimine e Lenin.

O princípio organizativo

Essa peça ressalta muito bem o caráter organizativo do agitprop ao enaltecer a importância da organização dos trabalhadores, no caso em específico, das mulheres operárias. São duas orientações organizativas. A primeira é a que organiza o movimento em torno da pauta política e de luta. A segunda orientação insere a pauta política partidária no movimento.

A peça trata da pauta política das mulheres que carregam a herança de uma organização social machista. Então, o texto apresenta as condições às quais as operárias estão condicionadas e propõe para a construção de uma nova sociedade uma saída coletiva pela organização, no caso, na organização por meio do partido, com reuniões, debates e grupos de estudos com encontros nos clubes, na participação como delegadas em *soviets*. É uma práxis comunicacional que estimula a participação dos sujeitos das classes subalternas por meio dos conselhos, organizações e movimentos. O pensamento promovido coletiva e dialogicamente é a produção da consciência sobre a própria existência, garantindo espaços para a

realização de processos organizativos, comunicativos e de sistemas de informação, fazendo dos sujeitos protagonistas conscientes das mudanças sociais.

4.2. ENSAIO 2: OS MAIS ATUANTES CONTRA TODAS AS DOENÇAS

O texto

O texto é composto por 1.284 palavras, possui 7.346 caracteres com espaço e 6.296 sem espaço. Não possui orientações com *Notas para a encenação*. As orientações de ações em cena estão em itálico entre parênteses.

A peça conta com nove personagens que são Piolho, Mosquito, Poeira e Tabaco, Água não tratada, Gonococo, Espiroqueta pálida, Educação Física, Operário, Médico.

Dispõe de 43 falas. Destas falas 13 são do Operário; 12 do Médico; duas do Piolho; uma da Água não tratada; três do Mosquito; Poeira e Tabaco tem uma fala; uma do Gonococo; uma da Espiroqueta pálida; 6 da Educação Física; 2 falas de Todos juntos; 1 fala com Todas as Doenças. Gonococo e Espiroqueta pálida cantam uma música juntos.

Há o recurso de cartazes com os nomes das doenças e do tratamento. O Operário utiliza a Blusa Azul e o Médico utiliza um jaleco e uma bandeira.

Pressupostos

Trupes de agitprop foram criadas, especialmente, para tratar do tema da saúde dos trabalhadores; esta foi lançada em 1925, na Revista *A Blusa Azul*. A herança insalubre de uma Rússia arcaica é visível pelo cenário em pleno céu aberto. Um bairro de operários localizado atrás das fábricas, com suas enormes chaminés a expelir sem parar uma negra fumaça. Poços d'água parada; a água que chega pelo encanamento para as casas é imprópria para o consumo e o encanamento que sai das casas despeja o esgoto nos próprios quintais, com varejeiras sobrevoando. As cabeças sendo coçadas sem parar denunciam o surto de piolhos. Janelas que nunca são abertas escondem seus enfermos. Um grupo de agitprop se aproxima e, ali mesmo, em meio aos transeuntes, começa a montar as personagens.

PERSONAGENS

1. Um piolho carregando um cartaz: tifo.

2. Um mosquito carregando um cartaz: malária.
3. Poeira e tabaco carregando um cartaz: tuberculose.
4. Água não tratada carregando um cartaz: cólera e disenteria.
5. Gonococo carregando um cartaz: blenorragia.
6. Espiroqueta pálida carregando um cartaz: sífilis.
7. Educação Física - de roupa esporte e com um cartaz: sol, água, ar.
8. Um operário de blusão azul.
9. Nosso médico, de jaleco branco, com uma bandeira em forma de receita: Comissariado do Povo para a Saúde Pública.

Produzido de forma simples com a colagem de elementos simbólicos por meio de aplicações e cartazes, ao figurino é atribuído o esclarecimento visual sobre o tema tratado ao situar os personagens como *funções sociais* e compor efeitos estéticos. A composição do cenário está incumbida neste figurino por meio destes elementos como é o caso da Educação Física que carrega um cartaz com os dizeres “sol, água, ar”. A simplicidade do figurino, apesar de ser gerada pela penúria do período, se apresenta como uma ferramenta didática, educativa e elucidativa. Ao mesmo tempo, facilita aos grupos que têm acesso à Revista *A Blusa Azul* e ao texto, com a pretensão de encená-lo, na caracterização dos personagens sem muitos problemas ou com fácil adaptação às suas necessidades. Por exemplo, se há outra doença ou insalubridade a ser denunciada, à caracterização do figurino basta o acréscimo de um cartaz com seu devido nome.

O palco é no chão, em arena, em meio a um amontoado de trabalhadoras e trabalhadores que se aproximam com curiosidade. Tantos mais são convocados pelos atores a também se aproximarem. A maioria dos que se agrupam como público é analfabeta ou de baixíssima escolaridade e com pouco conhecimento de questões sanitárias. Caberá ao grupo de agitprop, nos próximos 15 ou 20 minutos, o desafio de *educar* esta plateia sobre os cuidados sanitários que devem ser tomados para dar fim ao modo de vida insalubre em que se encontram.

O caráter educativo do agitprop começa pelo *informar* as pessoas sobre as adversidades dos modos de vida - não só no cenário político em si - e como isso se reverbera nos costumes que se constroem a partir da precarização da vida, como acontece na temática da saúde que envolve a repetição de modos incorretos de tratamento da água ou de enfermos. Estas adversidades também refletem em outras esferas do modo de vida, como é o caso do alto índice de alcoolismo entre os trabalhadores, consequência de uma vida escassa. Uma práxis comunicacional

pautada nos princípios de uma Comunicação Popular e Comunitária precisa cumprir esta responsabilidade educativa de informar a classe subalterna de modo mais didático que seja possível a ela não só compreender e apreender o assunto, como depois replicá-lo a outros grupos com o propósito de construir uma nova sociabilidade.

Um ator, vestindo uma blusa azul para representar o operariado, surge no meio do palco, ajustado no meio da plateia, e começa a cantar todas as insalubridades e enfermidades vividas pela maioria que ali assiste.

O OPERÁRIO *(entra em cena e canta)*

Eu tenho dificuldade para viver neste universo:
Doentes estão meu pai e minha mãe,
Meus filhos ardem em febre
E minha mulher está tuberculosa.
Não entra frio por nenhum lugar:
Fechadas estão as janelas durante o ano inteiro.
No quintal desemboca o encanamento.
Mas nós somos todos dolentes
Doentes da barriga e da cabeça.
E nós não sabemos nadinha.
Por quê.

O MÉDICO *(atrás do palco)*

Eu vou dizer-lhe por quê.
(ele entra e vai em direção ao operário)
Olá, camaradas, da parte do Comissariado para a Saúde Pública.
Como representante do Comissariado do Povo para a Saúde Pública,
Eu vim lhe dizer que você está muito enganado;
Você pensa que as doenças vêm de fora pelas janelas;
Mas não é de jeito nenhum aí que está o problema.
Todas as doenças são provocadas por bacilos.
Eu vou agora mesmo explicar, trocar tudo em miúdos:
Reconheça isto: você vive muito porcamente,
Em sua camisa, um piolho se instala com frequência
como se estivesse na casa dele?

O OPERÁRIO

Bem, isso acontece, né, é claro.

O MÉDICO

É isso aí. E você pensa: é só um piolho.
Mas veja então o que o piolho traz com ele para você.

O PIOLHO *(entra e canta)*

Bem devagarinho eu me arrasto

Sobre a valente espécie humana.
Por toda parte, carrego comigo
Os micróbios do tifo.
Embora eu seja miudinho, miudinho,
- Quem vai me pegar? -
Eu provoquei terríveis sofrimentos
Em milhares e milhares de pessoas.

Ao entrar cantando as diversas enfermidades que podem atingir o povo, o personagem apresenta um problema de cunho coletivo ao público, provocando um sentimento comum entre os que ali assistem. Uma atenção coletiva, possivelmente, acontece. O canto serve como elemento de entonação vocal, ritmada, como forma de facilitar, em meio a tantos ruídos do ambiente, a escuta e compreensão do assunto.

O canto d'Operário apresenta uma variedade de doenças possíveis de acometer a qualquer um do público; depois, relata todos os hábitos sanitários dos trabalhadores e termina com uma entoação interrogativa: *por quê ainda estamos/somos enfermos?*. Por trás do palco, o Médico grita que traz explicações, adentra ao palco e diz "*Olá, camaradas, da parte do Comissariado para a Saúde Pública.*". Notadamente, ele usa a palavra "camaradas", no plural, como uma provável saudação ao público, de modo a interagir diretamente com ele, provocando uma reação da plateia para tirá-la da passividade: *estou falando diretamente com vocês!*. O Médico revela ser a representação do Estado Soviético - Comissariado para a Saúde Pública - e faz um diagnóstico dos hábitos do povo, a partir dos hábitos revelados pelo personagem O Operário, e aponta que ali estão as preocupantes motivações para a disseminação de tantas doenças. Começa por explicar que as doenças não aparecem aleatoriamente pelo ar que entra pelas janelas, mas pelos "bacilos", utilizando um vocábulo mais próximo do científico e que é possível de ser compreendido em seu contexto. Depois, julga a pouca preocupação que o O Operário tem com a higiene pessoal e explica como isso causa algumas doenças. O Piolho entra em cena e canta a forma como age sobre seu hospedeiro - O Operário - e quais as doenças que transmite, enquanto carrega o cartaz: Tifo. Em seguida, O Médico levanta outra morbidade que tem como causa os maus costumes:

O MÉDICO

Mas a água tratada provoca mais malefícios ainda
Que os piolhos.

A ÁGUA NÃO TRATADA *(entra e canta)*

Em todo momento, ano após ano,
Onde não há água encanada,
Eu propago rapidamente.
O vibrião colérico.
Ele passeia livremente
Nas indústrias e nas fábricas;
Em profusão ele golpeou os operários.
Eu fiz muita gente passar desta para a melhor
De disenteria e mais ainda de cólera.
Ah! Cólera, cólera, cólera,
Você levou muita gente para o túmulo.
Por minha causa, sempre por minha causa, a água.
Eu me vanglorio disso, e com razão,
Por toda parte eu levo cólera.

O OPERÁRIO

Ai, ai, ai! Ai!
Quanto mal provoca a água não tratada!
Não haveria desgraça!
Acabo de beber uma caneca cheia,
Logo eu vou morrer de cólera, com certeza!

O MÉDICO

Nós vamos verificar agora mesmo:
Abra a boca! Você sente dor na barriga?

O OPERÁRIO

Não, senti dor há dois dias,
Mas passou, foi só uma vez.

O MÉDICO

Bem, isso quer dizer que não foi nada.
Não beba mais água não tratada, será o suficiente.

O OPERÁRIO

Pelo resto da vida, não beberei mais!

A Água Não Tratada canta sobre como consegue propagar rapidamente a cólera e a disenteria quando há péssimo tratamento dos recursos hídricos. Ressalta a falta de sistema de encanamento em fábricas e, por isso, atinge muito mais a classe operária que sofre e perece por essas mazelas. O Operário reclama de tal desgraça e mostra desespero por ter acabado de beber “uma caneca cheia” d’água. O Médico verifica os sintomas e questiona se O Operário “sente dor na barriga”. O Operário relata que naquele momento não, mas que “há dois dias” sentiu, apresentando uma

água. O Operário ressalta o perigo de “um bichinho” tão pequeno, mas que pode proliferar uma doença mortal. A cena segue com O Médico se referindo a outra enfermidade: a tuberculose.

O MÉDICO

Sim, inimigos em todos os cantos.
De sua saúde cuide melhor.
Mas você estava dizendo, sua mulher está doente?

O OPERÁRIO

Ela está morrendo completamente,
Ela tosse tanto que está esgotada.

O MÉDICO

Com certeza, é preciso acusar
A tuberculose e seus aliados.

POEIRA E TABACO (*entram e cantam*)

Quem fuma dia e noite,
Que tem um fraco pela aguardente,
Através de sua maldita mania
À tuberculose dá a maior força.
O doente cospe no chão,
O contágio se propaga pela poeira.
Os micróbios diminutos
São invisíveis a olho nu.

A personagem Poeira e Tabaco coloca na pauta da peça os vícios presentes na vida de trabalhadores, que são o fumo e o álcool, como já mencionamos. Neste momento, vamos admitir - por certa dedução, mas também por alguns textos encontrados durante a pesquisa - que o alcoolismo e o tabagismo eram algo muito corrente na vida dos trabalhadores. A dedução é em razão de reconhecer que essa situação está ligada à precarização da vida de um modo geral, como péssimas condições de trabalho e de moradias e com a realidade de cidades insalubres e péssimo saneamento básico. O vício seria uma fuga para toda essa realidade. E aqui, a importância de transformar essa realidade para uma sociedade que proporcione maior dignidade aos sujeitos; a construção do novo garantiria um novo modo de vida muito mais saudável à classe trabalhadora. Um assunto que, possivelmente, traz a questão coletivamente para a reflexão, também coletiva, entre os que assistem e participam da peça.

O MOSQUITO

Piolho, piolhinho, piolhinho,
Venha dançar, meu docinho de coco.

O PIOLHO

Sim, nós vamos dançar, um, dois, três, já
De nossos piolhos típicos a valsa.

O MOSQUITO

Em minha condição de mosca-varejeira,
Eu proponho dançar o tango.

Este diálogo apresenta uma espécie de deboche por parte dos transmissores de doenças. Eles se encontram e dançam uma valsa ou um tango, não importa muito, revelando que eles atuam juntos.

(o médico e o operário conversam em voz baixa; os micróbios dançam)

O MÉDICO

Siga meu conselho, veja:
Essas graves doenças são devidas
Ao gonococo e à espiroqueta branca,
Micróbios de alta linhagem.

(Entram o gonococo e a espiroqueta, eles cantam.)

Eis-nos aqui, os gonococos e as espiroquetas.
Fizemos muitos humanos comerem
O pão que o diabo amassou.
Nós causamos problemas
Ao povo trabalhador.
Nós espalhamos em todo lugar
Sífilis e blenorragia.
É fácil fazer-nos fugir
Se o médico se precipita;
Mas o doente se sente desonrado
E não quer se confessar

O GONOCOCO

Você e eu, espiroqueta,
Por toda parte, nós estamos atentos.

Enquanto Mosquito e Piolho dançam, O Médico e O Operário conversam de modo mais íntimo por se tratar de doenças que trazem um caráter mais constrangedor entre a maioria; tratam-se das doenças sexualmente transmissíveis como a sífilis e a

gonorreia. Porém, o texto demonstra que é preciso falar sobre e que há tratamento quando diagnosticado previamente.

A ESPIROQUETA (*notando as outras doenças*)
Ah! Como nossos amigos são numerosos aqui!

(Todas as doenças e seus aliados se juntam.)

Os hospitais, camaradas, anunciam nosso fim;
Todos nós detestamos a limpeza,
Eu proponho nos unirmos
Para liquidar coletivamente os miseráveis.

TODAS AS DOENÇAS (*gritam*)
Ótimo, ótimo!
De acordo, está combinado.
Doenças de todos os países, uni-vos
Em nosso Morbidotrust!
Nós, portadores de todas as doenças,
de mãos dadas, nós sabemos avançar
E matar operários, dia e noite.
Façamos perecer o povo operário.

Neste momento, a construção do inimigo em comum da classe trabalhadora está formada pela união de todos os transmissores de doenças. Eles reforçam, didaticamente, como podem ser vencidas, por meio de diagnósticos antecipados e cuidados com a higiene pessoal e do ambiente. Fazem uma espécie de sátira ao criar o Morbidotrust, um lugar para exterminar o povo operário.

O OPERÁRIO
Ele viveu, meu irmão, o proletário,
Ele pereceu para sempre
Esta horda inteira
Nos matará noite e dia.

O MÉDICO
Não perca a coragem, camarada, ânimo!
De todas as doenças nós seremos salvos
Pela ginástica e pela higiene.
Vocês dançam agora, senhores?
Aqui, educação física, mostre sua cara!
Quanta roupa limpa você e sua família vão usar.

O OPERÁRIO
Sim, a roupa.

A EDUCAÇÃO FÍSICA

Água não tratada não beberão
Para não serem contaminados.

O OPERÁRIO

Sim, sim, o cólera, eu sei.

A EDUCAÇÃO FÍSICA

Para não contraírem febres,
A água estagnada vocês deverão secar.

O OPERÁRIO

Secá-la, eu farei isso.

A EDUCAÇÃO FÍSICA

A poeira vocês deverão expulsar,
Se não quiserem ser tuberculosos.

O OPERÁRIO

É verdade, a gente não se preocupa nem um pouco com
isso.

A EDUCAÇÃO FÍSICA

Aí está, isso será tarefa de vocês,
No presente, vou lhes dizer com toda a clareza,
As coisas funcionarão direitinho,
De agora em diante, você não será mais um inválido.

TODOS

Sim, sim, sim, sim.

A EDUCAÇÃO FÍSICA

Vamos, faça exercícios (*o operário faz exercícios*)

O Operário relata a morte de um irmão, expondo o quanto as mortes por estas doenças são costumeiras entre os subalternos. Qualquer um da plateia pode ter perdido um ente querido. O Médico traz o amparo, pede calma e mostra a solução pela atividade física e higiene. Encara os transmissores e seus deboches e convoca A Educação Física, que aparece na peça com as soluções para melhorar os modos de vida. Esta personagem retoma, em sua fala, todas as doenças e como se prevenir em relação a elas. Num tom professoral, se utiliza da conjunção da terceira pessoa do plural, de modo a falar diretamente com o público, colocando-o como participante da peça. Lembremos que a participação é algo central na Comunicação Popular e

Comunitária, e esse pode ser um primeiro passo para isso ocorrer. O público também deve responder.

O MÉDICO *(canta)*

Assim, enterramos a vida passada,
Para que o proletário
Viva na limpeza.
Contra a morbidade,
Saibam, camaradas, o que é preciso fazer.

A EDUCAÇÃO FÍSICA

Educação física é uma necessidade prioritária.

TODOS

E a limpeza.

No canto do Médico fica óbvia a ideia de destruir os velhos modos de vida, “enterramos a vida passada”, e construir novas condutas e políticas que se valem de pontos simples para uma vida mais saudável à classe operária: a educação física e a limpeza. Para o novo homem era preciso novos comportamentos.

(eles cantam)

Aqui está diante de vocês um exemplo irrefutável,
De como vencer os micróbios malvados
De como lhes declarar uma guerra implacável
E reduzi-los a nada em toda parte.

É fácil esmagá-los,
Basta que todos se dediquem a isso.
Viver sem bactérias é incrível,
Matemos todas elas.
Para tirar os proletários
De suas trevas seculares,
Ponha-se, camaradas, a fazer educação física,
Aniquile as doenças.

(Eles saem e cantam com base na melodia de “Mais forte a música”).

Assim, destruamos as bactérias.
Em nossas casas, na República do Trabalho,
Os mais atuantes, contra todas as doenças,
São o ar, a água e o sol.

Ao final, todos os personagens retomam, em canto coletivo, os cuidados necessários para vencer os velhos modos de vida e deixar para trás doenças e vícios, indicando uma saída coletiva para o problema.

A peça/texto pode trazer algo de infantilizado para os desavisados, mas ela funciona como um momento educativo e instrutivo, que é uma das proposições da Comunicação Popular e Comunitária e do agitprop: Informar, Formar e Organizar. A apresentação a céu aberto, nos bairros e nas portas de fábricas, deve ser voltada para todo tipo de público. O recurso do canto e de palavras simples e ritmadas colaboram neste propósito didático e também garantem maior projeção das vozes em meio à multidão.

A estrutura do texto permite que outras doenças e insalubridades possam ser tratadas como assunto, apenas trocando um personagem ou adicionando outro. O texto apresenta uma estruturação que pode ser facilmente adaptável a demandas parecidas, de acordo com as necessidades locais mais específicas. É possível fazermos um exercício para comprovar as adaptações cabíveis nessa estruturação textual.

“Imaginemos” que o mundo seja acometido por uma pandemia, um vírus que se transmite de forma rápida e faz padecer muitas vidas. Novos hábitos de convivência devem ser estabelecidos entre toda a sociedade por causa da forma com a qual o vírus é transmitido, que é pelo contato próximo entre as pessoas como um aperto de mãos, um beijo, pela tosse e espirro, pela troca de objetos com superfícies contaminadas, gotículas da saliva ao conversar próximo um do outro. Toda uma normativa precisaria ser criada para uma convivência mínima entre as pessoas. Distanciamento entre uma pessoa e outra, o uso de máscaras cobrindo boca e nariz, evitar ao máximo sair de casa, lavar bem as mãos com água e sabão, desinfetar objetos, roupas e sapatos antes de entrar em casa, entre tantos outros novos cuidados a serem considerados.

A estrutura textual pode ser mantida e apenas substituir o nome dos transmissores do vírus, readaptar as falas para a explicação sobre o vírus em especial, manter os personagens Operário, Médico e Educação Física. O Mosquito pode ser a Tosse ou Espirro, o Gonococo pode ser o Contato, outros personagens mais podem ser elaborados caso seja necessário, pois esta base textual do agitprop tem exatamente este interesse, o de facilitar a elaboração das peças a partir de uma

estrutura simples para que o maior número de pessoas e grupos possam replicar a técnica.

O princípio formativo

No caso da peça *Os mais atuantes contra todas as doenças*, o caráter formativo provoca uma mudança nos hábitos e costumes das vivências dos sujeitos até então marginalizados dos centros de decisões políticas.

A formação política envolve a busca de uma socialização menos embrutecida, com mais cuidados com a própria condição de existência. E aqui estamos tratando de todas as extensões e filosofias sobre o entendimento de existência humana.

A formação trata do esclarecimento sobre a práxis comunicacional. A práxis comunicacional do agitprop está na sua função formativa. Suas técnicas simples, sem a complexidade psicológica na construção das personagens, facilitam para que o jornal vivo seja usado como meio facilitador e esclarecedor dos diversos temas inerentes à classe trabalhadora. O método desenvolvido facilita a multiplicação de suas técnicas, por isso, quanto mais pessoas têm acesso às técnicas dessa práxis comunicacional, mais elas podem avançar em suas próprias formações, elevando o nível de consciência e esclarecimento sobre um determinado assunto e sobre si, ao mesmo tempo em que aperfeiçoa as técnicas para suas devidas necessidades criativas. Essa autonomia técnica proporciona autonomia criativa e, conseqüentemente, uma formação autônoma dos grupos e coletivos.

Os grupos de agitprop, mais especificamente o Blusa Azul, preocupava-se em criar vínculos com operários e camponeses por meio da formação de círculos de estudo e de trabalho e, posteriormente, com a formação e criação de novos grupos.

4.3. ENSAIO 3: DE PÉ PARA LUTAR, ESCRAVOS COLONIZADOS

O texto

O texto é composto por 1.125 palavras, possui 6.684 caracteres com espaço e 5.734 sem espaço. É orientado antecipadamente com *Notas para a encenação*. As orientações de ações para as cenas estão entre parênteses e em itálico.

A peça é elaborada com sete personagens e consideramos ser necessário algumas observações sobre eles.

Dispõe de 40 falas. Destas falas, oito de Baldwin, oito de Chamberlain e uma fala dos dois juntos; Os Escravos e Todos têm 10 falas; Felah tem duas falas, O Persa duas falas, O Árabe duas falas, O Indiano duas falas e O Komintern quatro falas.

Há o recurso de cinco cartazes para a palavra-de-ordem “DE PÉ PARA LUTAR, ESCRAVOS COLONIZADOS”. O elemento simbólico para representar a soberania sobre a Ásia é a cabeça de um elefante e, para simbolizar o domínio violento, uma arma e uma chibata.

Personagens

BALDWIN: Conde Stanley Baldwin (1867-1947) foi Primeiro Ministro Inglês de novembro de 1924 a junho de 1929. Membro do partido Conservador.

CHAMBERLAIN: Neville Chamberlain (1869-1940) havia sido ministro da saúde e das finanças em 1923. Em 1924, após a vitória dos Conservadores sobre os Trabalhistas, ele volta a assumir o ministério das finanças. Teve papel influente na política internacional inglesa no período. Membro do partido Conservador. Nas orientações em *Notas para encenação*, este personagem pode ser substituído por uma lady inglesa.

UM CAMPONÊS: Indicado no texto como Felah, que é o nome dado aos pequenos camponeses, normalmente arrendatário, no Egito e na Síria e em alguns países árabes.

UM ÁRABE: Representa o povo da Turquia. Importante ressaltar que a República da Turquia foi oficialmente proclamada a 29 de outubro de 1923 e a peça foi elaborada em 1925.

UM INDIANO: Representa o povo da região do Ceilão - atualmente como Sri-Lanka. De 1817 a 1948 essa região esteve sob domínio britânico.

UM PERSA: Representa o Povo da Pérsia. Controlada pela Rússia e pela Inglaterra desde 1907, a Pérsia foi arrastada para a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

O KOMINTERN: A Internacional Comunista (do inglês *Communist International*) (Comintern) ou (Komintern) (do alemão *Kommunistische Internationale*) ou também conhecida como Terceira Internacional (1919-1943), foi uma organização internacional fundada por Vladimir Lenin e pelo PCUS (bolchevique), em março de 1919, para reunir os partidos comunistas de diferentes países.

Pressupostos

A peça *De pé para lutar, escravos colonizados*, publicada pela Blusa Azul em 1925, retrata a guerra imperialista travada, até aquele momento, na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A vitória da Inglaterra lhe garantiu a dominação sobre diversas países, principalmente, no Oriente. As personagens Baldwin e Chamberlain, que existiram de fato, representam esse imperialismo. O camponês, o árabe, o indiano e o persa representam os povos colonizados, explorados e escravizados pelos ingleses. O Komintern representa, então, a Internacional Comunista que aparece como organização para a libertação destes povos.

NOTAS PARA A ENCENAÇÃO

“De pé para lutar, escravos colonizados” é um típico editorial de nosso “jornal vivo”. A feliz escolha do tema e a própria construção do editorial fazem dele um artigo-esquema, isto é, um editorial que, com alguns complementos de texto insignificantes e com variáveis conforme a atualidade do momento, pode manter-se por muito tempo no repertório do “jornal” e conservar seu caráter.

A astúcia da encenação a seguir, usada por um dos diretores de A Blusa Azul, é interessante: os escravos (quatro atores) se dissimulam sob uma capa munida de uma cabeça de elefante; em cima desse elefante, Baldwin e Chamberlain²¹ entram majestosamente. O papel de Chamberlain pode ser interpretado livremente, para maior vivacidade, por uma mulher que adota de uma lady inglesa sedenta de sangue.

O diálogo entre Baldwin e Chamberlain se desenrola em cima do elefante que se ajoelha e eles interpretam suas estrofes dançando. De repente, ouve-se um barulho de vozes; a capa é jogada de lado e, por baixo, aparecem os escravos: um persa, um árabe, um camponês e um indiano.

Cercado por estes escravos cheios de ódio contra seus opressores, Baldwin e Chamberlain se comportam como domadores de feras. Como olhar hipnotizador, brandindo em suas mãos arma e chibata, eles intimidam e contêm os escravos.

A situação muda com o aparecimento do Komintern. A propaganda comunista se mostra mais perigosa que o simples descontentamento dos escravos. Arrastando-se em desordem,

²¹ Conde Stanley Baldwin (1867-1947) foi o Primeiro Ministro Inglês de novembro de 1924 a junho de 1929. Neville Chamberlain (1869-1940) havia sido ministro da saúde e das finanças em 1923. Em 1924, após a vitória dos Conservadores sobre os Trabalhistas, ele volta a assumir o ministério das finanças. Teve papel influente na política internacional inglês no período. Ambos foram membros do partido Conservador. (N.O.) (COSTA, 2015, p. 175).

os escravos cercam o Komintern e formam, sob sua influência, uma massa revolucionária organizada.

Os ingleses empregam o último recurso da repressão: atiram nos escravos e fogem. Ferido por um tiro, o árabe incentiva seus camaradas a continuarem a luta e todos, acompanhados pelo Komintern, saem ao som de uma marcha em perseguição aos fugitivos ingleses e vão lançando palavras de ordem de luta.

Personagens

Chamberlain

Baldwin

um camponês

um árabe

um indiano

um persa

o Komintern

O teatro de agitprop tem o intuito de agitar o programa político-partidário de forma propagandista. A construção do texto do jornal vivo é feita a partir de documentos, artigos, atas, jornais, panfletos, manifestos etc. dos partidos e correntes e, em se tratando de Blusa Azul, estamos tratando de sua ação propagandista, especialmente, dos *soviets*.

A preparação política é uma das primeiras etapas de trabalho de um grupo de agitprop, com amplo debate acerca da palavra-de-ordem elaborada periodicamente pelo comitê central de agitprop - como por exemplo, “Em toda parte, está o poder da aranha” - como uma expressão centralizadora da política revolucionária e, a partir dela, a produção, também, de palavras-de-ordem que possam especificar demandas locais, pois “os agitpropistas se dirigem aos operários na dialética específica da região”. Esse momento da formação política assegura lucidez ao indivíduo diante de sua função de agitpropista como um mediador e não um reproduzidor de ideias e discursos.

(Baldwin e Chamberlain entram montados no elefante.)

BALDWIN

O poder operário então cedeu

Por não poder sustentar uma luta eficaz,

MacDonald sendo o primeiro a ser substituído.

Baldwin e Chamberlain fomos nomeados

Graças a eleições bem preparadas.

CHAMBERLAIN

Quem sabe dar golpes baixos sempre ganha!

BALDWIN

Acreditem se quiserem; ou então não acreditem em nós:
A Rakovski nós enviamos uma mensagem em envelope
fechado,
Em uma palavra, houve até uma mensagem atrás da
outra,
Desse modo, passamos o tempo trabalhando.

CHAMBERLAIN

No que se refere às cartas de Grigori Zinoviev
Aí está uma história cheia de confusão.
Mas depois de termos feito nosso documento falso,
Voltemos agora ao problema presente.

BALDWIN

Mesmo tendo passado três meses em assembleias
Em que, em relação ao acordo, tudo podia ser pesado,
O acordo com a União para mais tarde foi adiado.

CHAMBERLAIN

Para não deixar os conservadores marcassem um único
ponto!

BALDWIN

Ao ficar sabendo do assassinato de Lee Stack no Egito
Determinamos: como convém, acabem com eles na
pancada!
E para melhor impedir tais insurreições,
Arranquem-lhes mais 5 milhões em libras.

CHAMBERLAIN

De cachorro sarnento, é bom arrancar um tufo de pelo.

BALDWIN

Voltemos ao Ocidente toda nossa atenção.
É preciso de Gibraltar retirar nossos navios
E tomar medidas no Sudão como convém.
(Eles deslizam do dorso do elefante.)

CHAMBERLAIN

Nós vamos acuar os Felah
Na cilada de Albion,
E pediremos imediatamente
Que eles nos deem seu algodão.

BALDWIN

Como se empenhar pelo proveito dos outros
Correndo o risco de provocar a revolta?
Precisaremos também, em breve,
Tirar dos persas seu petróleo.

CHAMBERLAIN

Xá Faiçal saberá certamente
A plebe do Irã engana.
E seu povo não ousará nada
Para molestar o xá.

BALDWIN

Aqui não é Mossul na Turquia
Onde isso não funcionou.
O xá Faiçal prometeu realmente
Que tudo será feito com lealdade.

CHAMBERLAIN

De Suez a Singapura
Seguiremos a rota traçada.
Prepararemos o novo Ruhr
Sob uma cortina de fumaça.

BALDWIN

Que eles reconheçam esse sabor:
Estrangulemos os negros de uma só vez.
Para levar o indiano à submissão,
Acabaremos com o contágio.

CHAMBERLAIN

No medo apostaremos tudo,
É uma tática ofensiva.
No sul, arrocharemos;
O Oriente é pequeno para nós.

A escolha do tema é perceptível no principal elemento de construção cênica, a cabeça de um elefante que, possivelmente, representa países do Oriente. Sobre o elefante, dois personagens entram imponentemente; são eles, Baldwin e Chamberlain, figuras que representam o partido conservador na Inglaterra. As personagens Baldwin e Chamberlain representam o imperialismo. O diálogo de abertura é a confissão das artimanhas de países imperialistas para conquistar novos territórios e se tornarem (ou se manterem) como superpotência econômica, por meio da exploração de Estados de forma sanguinária pelas colonizações. No caso, a dominação da Inglaterra sobre países orientais, que tem sua reordenação após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Sabemos que o agitprop surge junto com o avanço do Exército Vermelho. Os grupos de agitprop eram levados ao *front* nos trens, junto aos soldados, e lá, junto a outros povos, levava a bandeira da unidade soviética e convocava os trabalhadores

de outras nações a se unirem contra o domínio do imperialismo ocidental. Todas as façanhas desse imperialismo são relatadas nas falas dos personagens com o propósito de construir e expor o inimigo em comum a ser combatido. A primeira estrofe é recitada por Baldwin, que dança sobre a derrota do Partido Trabalhista na Inglaterra em 1924. Para cada povo/personagem apresentado na peça há uma revelação feita por Baldwin e Chamberlain sobre a atuação brutal do imperialismo sobre esses povos escravizados pela colonização.

(O felah, o persa, o indiano e o árabe entram.)

OS ESCRAVOS

Na Europa, qual uma imensa aranha,
O capital suga a seiva dos operários,
E, de fábrica em mina de carvão, ele se rasteja,
Ele se arrasta da Europa ao Oriente
E suga o sangue dos escravos colonizados,
Preparando-se para cair em cima deles em toda parte.

O FELAH

Na África.

O PERSA

Na Pérsia.

O ÁRABE

Na Turquia

O INDIANO

No Ceilão.

TODOS

Em toda parte, está o poder da aranha.

O FELAH

Eu, Felah, sempre servo e sempre explorado,
Do julgo do capital quero me libertar.
Sob um fardo pesado demais, oprimindo sem parar,
Eu vi com frequência o chicote do faraó fustigar.
Meus pais por esse chicote foram dilacerados.
E eis agora um outro flagelo:
De Gibraltar virá novamente a escravidão,
Trazida até nós pelos vassalos ingleses.

O PERSA

A Pérsia foi dilacerada pelas lutas
Entre os capitais de diferentes países.

A pólvora no Irã começou a explodir
E de chagas o país ficou todo ensanguentado.
Ao norte, a União Soviética
Trouxe-nos seu apoio,
Nós queremos ainda rejeitar o fardo
De todos os parasitas do sul.

O INDIANO

Nossos 500 milhões
De escravos das colônias
Curvam em saudações servis
Seus 500 milhões de espinhas.

O ÁRABE

Contra nós os ingleses realmente poderão dirigir
As goelas de seus retumbantes morteiros.
Mossul por nós não será entregue,
Os ingleses belicosos serão certamente rechaçados.

Em cena, os personagens dos povos colonizados e escravizados começam uma fala conjuntamente que denuncia a exploração dos trabalhadores pelo capitalismo no Ocidente e como ele se alastra para as disputas imperialistas no Oriente. Cada personagem avança um passo e anuncia os povos explorados, denunciando que todos eles são/estão submetidos ao controle do “poder da aranha”, ressaltando um sentimento de internacionalidade da luta de classes.

O Felah caminha mais à frente do palco e relata a servidão que seu povo sempre viveu - se não pelo imperialismo vindo de fora, seria pelo controle dos governos internos - e depois ele recua. Avança o Persa e relata a disputa de território em seu país por capitalistas de outros países e a destruição que a guerra deixou em sua nação. Reivindica a União Soviética como aliada estratégica e como devem auxiliar na libertação de outros povos. O Indiano, à frente, relata em números a servidão de seu povo. Em seguida, O Árabe assume que lutarão para não entregar nas mãos dos ingleses seu povo e sua terra.

Este momento é a construção de um sentimento coletivo entre os povos e, principalmente, entre os trabalhadores, para a projeção de uma luta a partir do recorte da luta de classe em nível internacional. A Comunicação Popular e Comunitária ganha aqui seu sentido comunitário, coletivo. A ideia de comunidade é configurada pela busca por emancipação das classes subalternas.

O KOMINTERN (entra em cena)

Não se deixem abater pensando
Nos grilhões dos dias muito tristes.
Porque as pirâmides das chaminés de fábrica
São mais fortes que os inimigos e os morteiros.

OS ESCRAVOS

Lentamente, seguramente, firmemente,
Você libertará os escravos.

O KOMINTERN

Sob a bandeira do Komintern,
O caminho está aberto.

TODOS

Sempre aberto.

O KOMINTERN

Não tenhamos medo do inimigo,
O operário não é impotente.
O indiano com o camponês,
O árabe com o persa,
Lado a lado,
Cerreemos as fileiras.

BALDWIN E CHAMBERLAIN

Ao encontrar o inimigo,
Pelo fogo eles pereceram.
(Eles atiram e vão se esconder rapidamente.)

O ÁRABE (ferido)

A URSS nos mostrou o caminho:
Não se render sem lutar.

TODOS OS ESCRAVOS

Nas mãos dos burgueses,
Londres não ficará.
Os escravos se libertarão.

O KOMINTERN

Os inimigos sufocarão
Num último grito.
Índia e Egito, é preciso que guardem sua energia.

OS ESCRAVOS (PRIMEIRA VOZ)

Ciclones ela vomita
A goela do capital.

(SEGUNDA VOZ)

Nós somos milhões,
O poder nós tomaremos.

(TERCEIRA VOZ)

Não curvaremos a cabeça
O voo dos urubus sustenta-se no ar.

(QUARTA VOZ)

Colunas operárias

TODOS

Às armas!

(Ao som de uma marcha, eles saem pelo mesmo lado que os fugitivos ingleses. Eles agitam cinco cartazes que compõem o seguinte slogan:)

DE PÉ PARA LUTAR, ESCRAVOS COLONIZADOS.

Surge o Komintern, a representação da Terceira Internacional Comunista, pedindo para que os escravos não se intimidem diante do inimigo, reivindicando a organização operária como força, como potência. Os escravos respondem que acreditam na organização do Komintern, dos soviéticos, como libertação dos escravos. Baldwin e Chamberlain aparecem diante do motim dos povos explorados e com a violência que sabem tratar seus inimigos, atiram contra eles acertando o Árabe. Fogem covardemente. O Árabe, ferido, reivindica a URSS novamente, criando uma ideia de que para a vitória é preciso colocar a própria vida em risco em prol de algo maior, a favor de todo um coletivo de trabalhadores. Antes do indivíduo, vem o coletivo. Em seguida, os escravos provocam alegando que a Inglaterra também não ficará nas mãos dos sanguinários, pois a luta também garantirá a libertação dos trabalhadores ingleses.

As falas que seguem projetam a ação coletiva entre toda a classe subalterna: *Nós somos milhões, o poder nós tomaremos.* O chamado, na terceira pessoa do plural, “*nós*”, convoca o público para agir, para participar, mesmo que como ensaio, na cena. *Colunas operárias. Às armas!* E saem agitando os cartazes. Imaginemos a proporção estratégica do agitprop ao denunciar o inimigo e apresentar o caminho da Internacional como bandeira de luta e como libertação de povos colonizados e da classe operária em todos os países, nos campos de batalhas, de enfrentamento direto contra o exército inimigo. A estratégia da práxis comunicacional do agitprop vem com a possibilidade de recrutamento de trabalhadores de outros povos que, pela condição de explorados, poderiam aderir à organização soviética.

O princípio estratégico

A forma de acontecer do agitprop já aponta seu fundamento estratégico. As trupes conseguem chegar a diversos lugares a fim de encontrar o público desejado. Elas chegam aos clubes, aos bairros, às fábricas, empresas, praças e, também, aos *fronts* de guerra, que é o caso desta peça em específico. Se há um soldado que não entende o fato de estar onde está, os motivos da guerra - que muitas vezes não lhe pertencem -, sem crítica ou consciência alguma, cabe ao agitpropista trabalhar a reflexão, o pensamento crítico deste público e convencê-lo de que muitas vezes o seu problema individual é uma questão comum aos trabalhadores em geral.

A intervenção é o primeiro momento da ação estratégica do agitprop. É a intervenção artística que dará o primeiro passo para a aproximação com o público e com a apresentação do tema por meio de uma estruturação simples das cenas, com personagens sem complexidade psicológica e aparatos simbólicos nos figurinos para rápida percepção por parte do público sobre quem eles retratam. As personagens não possuem um aprofundamento psicológico, pois elas precisavam representar condições sociais, sujeitos sociais, instituições. As intervenções aconteciam com um tempo de 10 a 20 minutos, com a intenção de levar um assunto ao maior número de pessoas possível. Imaginemos uma apresentação para soldados cansados e famintos; a preocupação das trupes seria a de explicar os motivos da guerra rapidamente e, neste caso, línguas e dialetos muitas vezes diferentes entre o público. O uso de atalhos simbólicos auxilia na informação, de modo visual, onde o público vê e já percebe o que ele deve representar, o tema da esquete, o posicionamento do partido.

O efeito político ao qual o agitprop se desempenha não seria possível com uma grande elaboração nos efeitos estéticos e na complexidade dos textos, cenas e personagens. Seria um tiro no pé. O agitprop não se coloca na função de ser contemplado pelo seu público, ele é uma práxis comunicacional. O simples aqui vale muito mais.

Se a preocupação do agitprop for com a elaboração e aprofundamento das personagens, complexidade dos textos, produção de grandes cenários, ele perderia o seu motivo de ser, de existir. Primeiro porque toda essa complexidade atrapalha na multiplicação rápida e fácil das técnicas, e menos pessoas teriam a oportunidade de utilizar o agitprop como meio de formação. As intervenções não chegariam a qualquer

lugar, espaço ou grupo de pessoas, por conta do cenário ou da complexidade que o assunto é trabalhado, e perderia sua função organizativa diante dos movimentos.

O avanço estético do agitprop está exatamente na sua simplicidade de elementos estéticos. Não precisava ser belo, precisava ser informativo, formativo e organizativo para recrutar mais pessoas às causas operárias. No entanto, não quer dizer que não há preocupação com o avanço estético e sua complexidade; isso só acontece no momento em que mais pessoas têm acesso às técnicas de se fazer teatro. Quanto mais pessoas fizerem uso das técnicas do agitprop, mais aperfeiçoada essa técnica será.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho nos propusemos compreender a práxis da Comunicação Popular e Comunitária pelo evento histórico que gestou o agitprop, a Revolução Soviética de 1917. É no seio da organização dos *soviets* que surge o agitprop; mas, podemos afirmar também que os *soviets* se organizam por meio do agitprop. O agitprop soviético, por meio dos jornais vivos, deixou um potencial legado para as ações buscadas pela Comunicação Popular e Comunitária quando defendida como uma ferramenta de formação e de organização a partir da classe trabalhadora. Feita pelos operários para os operários.

Conceituamos nossa pesquisa a partir da ideia de uma comunicação projetada para ser feita pelos trabalhadores por meio da socialização dos meios de produção do veículo comunicativo e como uma ferramenta para divulgar e debater os assuntos pertinentes às classes subalternas. Assim, a perspectiva que tratamos a Comunicação Popular e Comunitária tem seu recorte de classe ao definir *popular* como uma ação política das classes subalternas organizadas e *comunitário* como um espaço, uma atividade, coletiva com a vontade de construir outra sociabilidade por meio da construção de um sujeito coletivo que visa sua emancipação política.

Diante das condições miseráveis que viviam e proibidos de se organizar legalmente em partido ou possuir o próprio jornal, os trabalhadores russos entendiam que apenas organizados (mesmo que clandestinamente) poderiam sair da penúria. O sujeito histórico que gestou a produção de uma Comunicação Popular e Comunitária para construir um sujeito coletivo e sua organização e luta como saída do desamparo em que vive a classe operária e camponesa foram os *soviets*. Projetando a revolução desde 1905, os *soviets* tomaram as rédeas das próprias vidas e foram agentes diretos da Revolução de Outubro na esperança de construir uma sociedade que lhes valesse.

Ao acessar e experienciar as técnicas e elementos teatrais, a classe subalterna transforma essa ferramenta em uma importante aliada para a construção de uma práxis comunicacional própria, organizada a partir de participação associativa, como o pagamento de cotas para autonomia financeira, a criação coletiva e colaborativa, o debate de ideias. E, quando novos assuntos não cabem nas velhas formas, outras tantas são criadas e reelaboradas. O rompimento com a unidade de ação, o fim da divisão de trabalho dentro do teatro, a simplicidade estética, a multiplicação das técnicas de jornais vivos, tudo isso serviu para que os *soviets* ensaiassem a nova sociabilidade ensejada. Quando esses novos experimentos tomam melhor forma, o movimento operário também reflete seu amadurecimento e passa a utilizar o agitprop como propaganda política revolucionária. Uma práxis comunicacional que chegue a muitas pessoas convocando-as a serem participativas e tomarem lado na luta junto aos movimentos.

O Partido Bolchevique contou com a colaboração de muitos destes grupos que tinham algum alinhamento político-revolucionário. Porém, o coletivo *Blusa Azul* serviu especificamente às pautas partidárias bolcheviques e para isso criou escolas, estúdios e a Revista *A Blusa Azul*. Essa revista permitia que diversos textos e temas de agitprop chegassem às mãos de milhares de coletivos criados a partir do grupo *Blusa Azul*. Sua ação foi tão estratégica e potente que teve, por muitas vezes, sua autonomia ameaçada no debate sobre estar ou não sobre o controle do partido, mesmo ela servindo às pautas do partido. Consideramos que o controle sobre a autonomia de criação e de elaboração das formas do agitprop o levaram a seu fim.

A autonomia da criação das formas é o que pode garantir uma estética alinhada com a luta dos trabalhadores a partir de suas próprias perspectivas. Traçamos alguns argumentos considerando os reflexos políticos que uma obra de arte pode

representar. Apresentamos algumas correntes teatrais para a compreensão do sentido político de uma peça; assim, os elementos estéticos são responsáveis por manter ou por transformar sujeitos e sociedade. Para o sentido e a reflexão que o novo sujeito coletivo exigia, uma arte contemplativa era ineficiente e, com isso, fez surgir novas possibilidades técnicas para tratar de seus assuntos. Assim, uma *tendência* política libertadora só é possível a partir de uma qualidade do trabalho de criação artística, e essa qualidade é passível de ser atingida quanto mais pessoas tiverem acesso às técnicas para uma análise social imediata.

Produzimos, então, três ensaios analíticos, referentes a três textos de agitprop, com o propósito de pontuar os elementos que irão colaborar com o arsenal de estudos da práxis da Comunicação Popular e Comunitária. Para enfrentar esse desafio recorreremos ao recurso metodológico da imaginação, a partir de uma proposição de Raymond Williams (2010).

Elaboramos um sistema para a elaboração dos ensaios. Primeiro, realizamos uma observação sobre a exposição estrutural do texto: quantidade de palavras e caracteres; número de falas de cada personagem; e o uso de atalhos simbólicos para construção dos personagens, figurinos e cenários. O segundo momento foi elaborar alguns pressupostos que consideramos ser importantes para contextualizar as peças. Em seguida, projetamos uma encenação do texto a partir do nosso próprio imaginário, tentando recompor os elementos de construção cênica. Por último, mas nem por isso menos importante, ressaltamos três princípios do agitprop que o caracterizam como Comunicação Popular e Comunitária: organizativo, formativo e estratégico.

Tratamos o ponto organizativo dando relevância à convocação do agitprop, considerando que a classe subalterna se organiza a partir de pautas coletivas, indo a clubes, estúdios, reuniões e, assim, constrói um pensamento crítico. Este elemento fica bem marcado na peça *O Trabalho Doméstico e a Operária*.

Na peça *Os mais atuantes contra todas as doenças* ressaltamos o princípio formativo, que propõe a facilidade de multiplicação das técnicas deste teatro como ferramenta de produção e reflexão das diversas pautas. Assim, somente o pensamento coletivo pode avançar a consciência dos sujeitos.

No terceiro ensaio, *De pé para lutar, escravos colonizados*, pontuamos o caráter estratégico do agitprop que, pela sua simplicidade, consegue intervir em qualquer espaço e a qualquer público e que faz do agitador um recrutador de militantes para o movimento operário.

O agitprop influenciará artistas e intelectuais em muitas partes do mundo. Sobre as experiências brasileiras, há notícias de que o CPC encenava notícias de jornal nas ruas, de uma maneira muito próxima com as experiências que surgiram – após uma década – com o Teatro-Jornal do Núcleo 2. Além do propósito de multiplicação das técnicas (e das células) as peças eram algo curtas, assim como as esquetes dos grupos de *agitprop* da Rússia e da Alemanha. Percebe-se que o CPC teve forte influência sobre Boal – tanto ou mais que o próprio Arena – para propor, anos depois, ao Teatro-Jornal.

O objetivo primeiro do CPC era politizar às massas através de processos artísticos, que não se limitavam ao teatro, mas sua exploração no cinema, literatura, música etc., buscando questões no homem simples como temáticas, assim como a reforma agrária e o analfabetismo, criticando, principalmente, o desenvolvimento desestruturado deste país. Esse processo foi facilitado pelo *engajamento* que a UNE já vinha desempenhando, principalmente na questão da educação com ampla adesão ao Método Paulo Freire de educação para adultos, como afirma Schwarz:

Este método, muito bem sucedido na prática, não concebe a leitura como uma técnica indiferente, mas como força no jogo da dominação social. Em consequência procurar acoplar o acesso do camponês à palavra escrita com a consciência de sua situação política. Os professores, que eram estudantes, iam às comunidades rurais, e a partir da experiência viva dos moradores alinhavam assuntos e palavras-chave – “palavras-geradoras”, na terminologia de Freire – que serviam simultaneamente para a discussão e a alfabetização. (SCHWARZ, 1978, p. 68)

A UNE também reclamava sobre a falta de saúde para a população subalternizada, principalmente camponesa, com campanhas sanitárias de erradicação das doenças no campo. O que temos é um amplo apoio e espaço para a difusão dos CPCs, que iam até as periferias, ruas, praças. Diante da perspectiva de aproximar a arte do povo, numa *estrutura de sentimento* de brasilidade revolucionária, foi criado o projeto UNE-Volante, que consistia numa comitiva composta por membros da UNE e do CPC, que percorriam os centros universitários do país, principalmente em 1962: (...) levando adiante suas propostas de intervenção dos estudantes na política universitária e na política nacional, em busca das reformas de base, no

processo da revolução brasileira, envolvendo a ruptura com o subdesenvolvimento e a afirmação de uma identidade nacional do povo. (RIDENTI, 2000, p.108)

Assim, o CPC correspondeu a um movimento de *agitprop* no Brasil, que teve contribuições também do pessoal do Arena, principalmente de Boal. Mas esta prática artística e prática política confundem-se na desejada aproximação com as massas populares, de modo que o CPC travou uma relação político-pedagógica junto às massas. Diante deste movimento, os cepecistas acreditavam que a variação qualitativa no ciclo da produção de bens simbólicos, optando pelas classes subalternizadas enquanto interlocutor privilegiado e levando-lhes a “conscientização política” através de conteúdos sociais, satisfariam para mudar o caráter de classe da cultura. Ou seja, supervalorizando tanto o poder da intelectualidade quanto o poder da arte para as transformações sociais, de forma a acelerar a “revolução brasileira” que estava em curso. Tal situação culminaria numa *estetização política* como uma questão *problemática*:

Assim, ao menos em discurso, em, em vez de *politizar a arte* o CPC acaba por *estetizar a política*. E, por trás desta concepção dualista de arte – sob tais aspectos a dialética contida no Manifesto do CPC não passa de retórica – privilegia-se o conteúdo em detrimento da forma, sem supor-se que, parafraseando Maiakovski, *não há conteúdo revolucionário sem forma revolucionária*. Essa primazia do conteúdo mais uma vez aproxima o CPC às teorias do realismo socialista. Parece-nos elucidativa a esse respeito uma das proposições contidas no Manifesto que, contrariamente à palavra-de- ordem de Breton e Trotski – *que exige toda liberdade para a criação artística*. – restringe-se tanto a abrangência de assuntos quanto a forma adequada para dizê-lo. Experimentações no plano estético que escapassem das formas estético-políticas “populares” de representação e da comunicação e entendimento imediato da “mensagem”, assim como assuntos (questões) que escapassem à problemática diretamente advinda da luta político-social, são consideradas desvios ideológicos (alienantes ou “formalistas”). (ROMEO, 2008, p. 38, grifos da autora)

O CPC anulava os avanços conquistados pelo Teatro Arena e caíam na mal- chamada “ortodoxia marxista” (leia-se: stalinista) que resulta em exteriorizações dos processos internos da arte, que definem-se, partindo de uma consciência vinda

de fora, os temas que seriam supostamente de interesse e ditando ordens alheias ao saber-fazer artístico.

Um fator de decepção para o CPC foi a ilusão de achar que os partidos comunistas estavam organizando aos trabalhadores, o que não ocorria amplamente. Diante de tal percepção houve um duplo recuo: o primeiro foi que o CPC voltou-se, de forma mais eficiente, para a agitação estudantil e, o segundo, tornou-se um propagandista político dos partidos que participavam da “frente nacionalista e democrática”, participando de comícios e campanhas, mediante pagamento, para os partidos políticos que a compunham (ROMEO, 2008). Temos também que outro equívoco do CPC, foi acreditar na estratégia destes partidos de aliança de classes, traduzida em táticas como a “disputa de espaço”, principalmente os institucionais, aparelhos de Estado. O golpe surpreendeu ao CPC – e (quase) a toda esquerda – e aniquilou suas atividades e, “o povo na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos” (SCHWARZ, 1978, p.61). E o que antes mostrava-se como um ensaio da vitória, após o golpe, torna-se uma *urgência de resistência*.

Assim, o golpe civil-militar significou uma derrota política para os movimentos de esquerda. Todas as organizações da classe trabalhadora são destruídas “a favor” de um projeto maior de *modernização conservadora* para o Brasil e sua relação à ordem mundial. O PCB sofre diversos desmembramentos, que culminaria na cisão de outras organizações como o Partido Comunista do Brasil, a Ala Vermelha e na criação da Aliança Libertadora Nacional (ALN). Mas uma das consequências que mais avulta é que os militares fizeram linha dura e cortaram toda a aproximação entre a *intelligentsia* e as classes sociais populares conquistadas até então. Ilegalizados os agrupamentos políticos de esquerda e eximidas as organizações da classe trabalhadora, a arte passa a assumir contornos ritualísticos, passando a ser algo como um “simulacro de militância” (ROMEO, 2008). Este caráter irá rondar, como espectro, à arte.

Então, com os laços interrompidos, a fase que começa em 1964 para o teatro épico no Brasil é marcada por transformações, com crises – avanços e recuos – reformulando a linguagem cênica e a noção mesma de *nacional-popular*, passando a utilizar mais os recursos narrativos indiretos: símbolos, alegorias, fábulas; numa tentativa de contornar o problema e manter nos espetáculos um conteúdo político. Com a interrupção do CPC, o Arena é um dos únicos, se não o único, a manter-se na

“legalidade”; mas alguns remanescentes do CPC tentam dar uma resposta à ditadura com a formação do Grupo Opinião, estreando o *Show Opinião*, seguindo a linha cepecista e com total apoio do Arena, que, além de emprestar-lhes o nome para poder veicular o espetáculo, tem a direção de Boal. O *Show Opinião* é montado de modo coletivo, usando como recurso narrativo a música, agrupando artistas de várias vertentes como teatro, cinema etc., mas, assim como outros grupos o Opinião deixa de existir, a partir do AI-5.

O Arena também toma partido dos musicais, com outras características, e diferentes avanços e recuos. Nessa linha montam peças do *Arena conta...*, como exemplo temos o *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Arena conta Bahia*. O *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri e Boal, foi encenado em 1965, e representa outros impasses que refletem limitações ordenadas ao livre desenvolvimento da arte, principalmente as conquistadas pelo teatro épico. A problemática não está na escolha temática, mas em “identificar uma luta de resistência armada, rica em estratégias de ataque, defesa e mesmo retaliação, que durou cerca de cem anos, a um movimento mal-esboçado em 64 e, por assim dizer, inexistente depois do golpe.” (COSTA, 1996, p. 188). Como consequência disso, há a contradição gerada entre o entusiasmo e identificação com que foi recebido o espetáculo e a verdade histórica – tanto a colonial, quanto a recente – identificando os dois momentos históricos, mas a questão negra ficou *de lado*. Percebe-se também uma reformulação formal, em relação ao assunto, que apresenta a um duplo viés: limitados a usar algumas conquistas do teatro épico, começa a se configurar a proposta de um novo modo de representação, sistematizado a posteriori por Boal como *Sistema-Coringa* (a ideia de *gestus* citável e teatro narrativo são heranças brechtianas).

O *Sistema-Coringa* consiste, em um panorama geral, em que todos os atores representem todos os personagens, onde a distribuição dos papéis era realizada em cada cena e sem nenhuma constância, negando a periodicidade na distribuição dos mesmos papéis aos mesmos atores, e, indo além, não se distribuíam personagens aos atores, mas, sim, funções, conforme a estruturação geral do conflito do texto. Assim, a função do *Coringa* consiste em reconquistar a “empatia” que se perde todas as vezes em que o espetáculo tende a um alto grau de abstração, fazendo com que o público perca o contato emocional imediato com a personagem e, sua experiência, tendendo a sintetizar-se em conhecimento crítico e racional.

Assim, todas as possibilidades teatrais são conferidas à função Coringa: é mágico, onipotente, polimorfo, ubíquo. Em cena funciona como “*menneur de jeu*”, “*raisonneur*”, mestre-de-cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz, explicador, exegeta, contra-regra, diretor de cena, “*regisseur*”, “*kurogo*” etc. Todas as “*explicações*” constantes da estrutura do espetáculo são feitas por ele, que, quando necessário, pode ser ajudado pelos Corifeus ou pela Orquestra Coral. (Boal, 1971, p.237)

A estrutura do espetáculo é dividida da seguinte forma: dedicatória, explicação, episódio, cena, comentário, entrevista e exortação. A explicação para isso é a quebra na continuidade da ação dramática, escrita sempre em prosa e enunciada pelo Coringa, num sentido de conferência, e que procura colocar a ação, *segundo a perspectiva de quem a conta*.

Ainda mobilizado em torno dos rumos do teatro político, diante de tal quadro político, cultural, econômico e social, o Arena realiza em 1968 a I Feira Paulista de Opinião, com a proposta de fomentar a discussão da arte de engajamento social e político, numa ação comum entre artistas, reunindo dramaturgos como, além de Boal, Guarnieri, Plínio Marcos; compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, entre outros. Reunindo artistas que revelavam-se não só os mais atuantes do período mas, também, de uma grande relevância.

Estas foram as principais contribuições do teatro político, em especial Teatro Arena e CPC, além de outros movimentos artísticos vindos da música, cinema, literatura, que deram rumo ao Teatro-Jornal no Brasil.

Um determinado nível técnico... – as conquistas estilísticas e formais advindas de sua reconfiguração, a partir de experiências coletivas – ...e, como pressuposto, um poderoso movimento social-político-cultural interessado na livre-discussão de suas problemáticas vitais, *além de capaz de defender tais interesses contra todas as tendências mais adversas*, perfazem o quadrante *estético* e, sobretudo, *extra-estético*, que possibilitaria ao advento de formas as mais variadas, e *quicá as mais avançadas*, de teatro moderno, Teatro-Vivo e *Agitprop* no país.

A afirmação brechtiana, referenciada acima, passa a vibrar com a frequência da vida entre nós – mais do que uma fantasmagoria a nos assombrar, qual “*ideia fora-de-lugar*” – em um algo complexo paralelogramo de forças social, político, econômico e cultural desde o mapeamento complexo em que buscamos as coordenadas histórico-sociais do ensaio de socialização da cultura e da política que teve hora e

lugar na formação social brasileira. As vitórias e derrotas, ascensos e refluxos, riquezas e misérias deste movimento do real são um *resorte fundamental*.

Os equívocos (populistas) do teatro experimental de *agitprop* são menores diante dos enormes avanços artísticos surgidos na nova relação de trabalho. Ao se aproximar dos despossuídos essa geração (re)aprendeu a expor o “equilíbrio precário” da produção cultural que precisa reinventar formas e sentidos.

Caminhamos então, para a conclusão das ideias expostas neste trabalho, apontando experiências relevantes e atuais para o fazer e o refletir da Comunicação Popular e Comunitária.

REFERÊNCIAS

AMIARD-CHEVREL, Claudine. A blusa azul. *In*: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. *In*: Obras escolhidas. Vol. 1. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLUSA AZUL. O trabalho doméstico e a operária. *In*: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BOAL, Augusto. **Teatro-Jornal: Primeira Edição**. Latin American Theatre Review, 1971.

BOAL, Augusto. **Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

BRAZ, Marcelo. O partido em *Que fazer?*. *In*: LENIN, V. I. **Que fazer?** Problemas candentes de nosso movimento. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

BRETON, André. **Por uma arte revolucionária independente**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. **Mensagem aos curingas e não-curingas**. Carta a “VI Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina: de Boal a Brecht... de Brecht a Boal: em busca de um teatro dialético. Londrina, 2009. Visto em Jan. 2019. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2015/12/09/breve-mensagem-aos-curingas-e-nao-curingas-de-brecht-a-boal-ou-em-busca-de-um-teatro-epico-e-dialetico/>.

COSTA, Iná Camargo. O repertório formal do agitprop. **Rebento: Revista de Artes do espetáculo**, n.3, p.170-175, março de 2012.

COSTA, Iná Camargo. O agitprop e o Brasil. *In*: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p.19-34.

COSTA, Iná Camargo. **Lenin e Brecht: duas revoluções**. São Paulo: Sundermann: Ideias Baratas, 2019.

COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

CARVALHO, Sérgio de (Org.). **O teatro e a cidade: lições de história do teatro**. São Paulo: SMC, 2004.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. São Paulo: Boitempo, 2017.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Apresentação. *In*: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p.9-19.

FREDERICO, Celso. Teatro, comunicação, pedagogia: notas sobre Brecht. **Comunicação & Educação**, São Paulo, ECA/USP, v.15, n.1, jan./abr. 2010, p.35-44. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/43866>.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FUSARO, Willian Casagrande. **Comunicação e Revolução: crítica à atualidade da revolução na comunicação popular e comunitária**. Monografia de Especialização em Comunicação Popular e Comunitária. UEL, Londrina, 2016.

GARCIA, Silvana. **Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GOMIDE, Bruno Barreto. **Escritos de outubro: os intelectuais e a Revolução Russa, 1917-1924**. São Paulo: Boitempo, 2017.

HAMON, Christine. Formas dramáticas e cênicas do teatro de Agitprop. *In*: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

KHLÉBNIKOV, Velimir. União indo-russa. *In*: GOMIDE, Bruno Barreto. **Escritos de outubro: os intelectuais e a revolução russa, 1917-1924**. São Paulo: Boitempo, 2017.

KOLLONTAI, Aleksandra. A mulher trabalhadora na sociedade contemporânea. *In*: SCHNEIDER, Graziela (Org.). **Emancipação feminina na Rússia Soviética: artigos, atas, panfletos, ensaios**. São Paulo: Boitempo, 2017.

LENIN, Vladimir Ilitch. **Que fazer?:** problemas candentes do nosso movimento. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

LENIN, Vladimir Ilitch. **Lenin e a Revolução de Outubro:** textos no calor da hora (1917-1923). São Paulo: Expressão Popular: 2017.

LENIN, Vladimir Ilitch. **Últimos escritos e diários das secretárias.** São Paulo: Sundermann, 2012.

LENIN, Vladimir Ilitch. **O Estado e a Revolução:** o que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletariado na Revolução. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de jornal no teatro.** São Paulo: Expressão Popular, 2014.

LUNATCHÁSKI, Anatoli. **Revolução, arte e cultura.** São Paulo: Expressão Popular, 2018.

MARTINS, Helena. **As comunicações em tempos de crise:** economia e política. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

MOREL, Jean-Pierre. As fases históricas do agitprop soviético. *In:* COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). **Agitprop:** cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MIANI, Rozinaldo Antonio. Os pressupostos teóricos da comunicação comunitária e sua condição de alternativa política ao monopólio midiático. **Intexto**, Porto Alegre, v.2, n.25, p.221-233, dez. 2011.

MIANI, Rozinaldo Antonio. Comunicação Popular. *In:* GADINI, Sérgio Luiz; WOITOWICZ, Karina Janz (Org.). **Noções básicas de Folkcomunicação:** uma introdução aos principais termos e conceitos e expressões. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2007.

MIÈVILLE, China. **Outubro:** história da Revolução Russa. São Paulo: Boitempo, 2017.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral:** movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. **Comunicação nos movimentos populares:** a participação na construção da cidadania. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados: reelaborações no setor. **Palavra Clave**, v.11, n.2, 2008.

PINTO, Viviane Cristina; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Formas da leitura dramática na experiência do Terra em Cena. *In*: GOMES, André Luís; REIS, Maria da Glória Magalhães dos (Org.). **Encenar a leitura: relações cênico-midiáticas**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

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

POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROMEO, Simone do Prado. **Gênese e devir do teatro épico no Brasil**: contradições do ciclo “nacional-popular”. Monografia (TCC em Sociologia). Universidade Estadual Paulista - Unesp/Campus Araraquara, Araraquara, 2008.

ROPA, Eugenia Casini. **A dança e o agit-prop**: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SERGE, Victor. **O ano I da Revolução Russa**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SCHNEIDER, Graziela (Org.). **A revolução das mulheres**: emancipação feminina na Rússia soviética. São Paulo: Boitempo, 2017.

SCHWARZ, Roberto. O bate boca das classes. *In*: BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos Matadouros**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Uma evolução de formas e seu depoimento histórico. *In*: COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política 1964-1969**. *In*: O Pai de Família e Outros Estudos. São Paulo: Paz e Terra, 2005

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

VASQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

WELMOWICKI, José. **Cidadania ou classe?** O movimento operário da década de 80. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2004.

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