

O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921)

Self-organized movement and the agitprop theatre in the first years of the Russian Revolution (1917-1921)

Rodrigo Alves do Nascimento

Rodrigo Alves do Nascimento

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Modernas e Tradução na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)



Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar o surgimento, características e impasses do teatro de agitprop russo, dentro do movimento auto-organizado dos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921). Menos do que um aparelho da cúpula partidária, tal teatro de início foi fruto de movimento mais variado, que englobou trabalhadores, estudantes, militares e artistas de vanguarda. Redefiniu as formas de se conceber a relação entre ator e plateia, fez profunda revisão da tradição do teatro popular e ganhou alcance massivo inédito na história teatral russa e europeia – características que vigoraram mais intensamente até a implantação da Nova Política Econômica (NEP), em 1921.

Palavras-chave: Teatro de agitprop, Movimento auto-organizado, Revolução Russa.

Abstract

This article aims to present the main elements that mark the birth, characteristics and deadlocks of Russian agitprop theater, within the self-organized movement that marked the early years of the Russian Revolution. Less than an apparatus of the party leadership, this kind of theater was initially a result of a more varied movement, which included workers, students, soldiers and avant-garde artists. It redefined the ways of conceiving the relationship between actor and audience, made a profound revision of the traditional popular theater, and gained unprecedented massive reach in Russian and European theatrical history – characteristics that prevailed most intensely until the implementation of the New Economic Policy (NEP) in 1921.

Keywords: Agitprop theater, Self-Organized movement, Russian Revolution.

Entre as diferentes tradições do teatro político, o teatro de *agitprop* (abreviação para "agitação" e "propaganda") ocupa um lugar de destaque. Longe de possuir valor puramente histórico, no Brasil ele ainda hoje é forma de expressão importante em coletivos teatrais das periferias urbanas, no movimento estudantil e, mais recentemente, no movimento dos sem-terra¹. No

¹ Na introdução de cartilha de Via Campesina, movimento latino-americano de luta pela de-

entanto, seu reconhecimento como forma de expressão relevante é motivo de polêmica e relutância por parte de muitos estudiosos. Panfletário, excessivamente didático, reducionista e datado são apenas alguns dos adjetivos que acompanham este teatro, em grande medida marginalizado pelas pesquisas acadêmicas e levantamentos historiográficos.

Ocorre que o teatro de *agitprop* assume declaradamente suas intenções políticas: seja na apresentação crua de problemas históricos, sociais e culturais, seja na interpelação direta do espectador, com vistas a levá-lo a uma tomada de posição e de atitude diante do material convertido em linguagem cênica. A pesquisa formal, bem como o trabalho cênico e dramatúrgico, ainda lhe são fundamentais, mas só fazem sentido se pensados em função de um problema e da eficácia das conclusões por ele geradas. Desse modo, ao problematizar valores caros à modernidade teatral – em especial a noção de autonomia estética face a ideologias, grupos e partidos – o *agitprop* passou a ser visto com certa conotação pejorativa, espécie de estágio depurado de submissão da arte à instrumentalização política.

No caso brasileiro, as experiências decisivas de grupos estudantis e amadores voltados à agitação política nos anos 1960, como os Centros Populares de Cultura da UNE (CPCs), converteram-se em metonímia desta forma de arte. Mais tarde, a proposta de um teatro político nos termos do **Teatro-Jornal** ou de um **Teatro Legislativo** do teatrólogo Augusto Boal foram associadas a esta tradição. No entanto, ainda que possam ser pensadas dentro do que se convencionou chamar de teatro de agitação e propaganda, a verdade é que seu diálogo com o *agitprop* russo, país onde esta forma de teatro assumiu dimensão mais depurada e massiva, foi apenas indireto. Isso porque, quando o *agitprop* começou a ser discutido no Brasil, sua existência enquanto manifestação artística já tinha sido abolida oficialmente da União Soviética desde a década de 1930. Além disso, a pouca documentação a respeito dos momentos heroicos do teatro de agitação dos anos 1920, bem como a compreensão de que se tratava de um teatro "inocente," "redutor" e, por isso,

mocratização do acesso à terra, a definição de agitação e propaganda não difere daquela empregada pelo movimento revolucionário russo no início do século XX: "um conjunto de métodos e formas que possam ser utilizados como tática de agitação, denúncia e fomento à indignação das classes populares e politização de massas em processos de transformação social" (VIA CAMPESINA, 2007, p. 10).

"superado" – que passou a vigorar na historiografia teatral soviética a partir de 1932 (IVERNEL, 1977, p. 9) – não contribuíam para seu registro preciso ou para uma difusão mais consistente de seus materiais e métodos. Aqui estaria para muitos um ponto a mais para a desqualificação do teatro de *agitprop*: a prova cabal de que seria uma forma de arte impulsionada pelo bolchevismo, o mesmo capaz de forjá-la e eliminá-la.

No entanto, lançada a fagulha do *agitprop* após a Revolução Russa de 1918, a prática ganhou vida dentro de outras tradições teatrais. Contemporaneamente à experiência soviética, a Alemanha foi palco de inúmeros grupos teatrais de *agitprop* de grande relevância. Mais tarde, alcançaria os EUA, a Tchecoslováquia, a Polônia e mesmo o Japão. Em tais lugares, este "teatro de intervenção" foi decisivo nos momentos de efervescência política, especialmente na forma dos "jornais vivos" (IVERNEL, 1977, p. 13-14). Todos, ainda que em tempos diferentes e muitas vezes à contrapelo das próprias palavras de ordem soviéticas, conformam uma tradição tão variada e expressiva que os estudos sobre o teatro de *agitprop* se tornam um imperativo para a compreensão das principais linhas de força do teatro nos séculos XX e XXI.

Trabalhos importantes, como a coletânea *Le Théâtre d'Agit-Prop de 1917 a 1932* (França, 1977), bem como os estudos de Lynn Mally, nos EUA sobre a Proletkult e as brigadas de *agitprop* (1990; 1996; 2000) e, mais recentemente, a publicação brasileira *Agitprop: política e cultura* (ESTEVAM; COSTA; BÔAS, 2015), já lançaram alguns elementos para seu estudo e se focaram sobretudo na compreensão do teatro de agitação ao longo de todos os anos 1920, bem com sua tradição em países, como Alemanha e Brasil. Neste artigo, interessam-nos particularmente os primeiros anos de formação do teatro de *agitprop* (1917-1921), no seio do movimento auto-organizado. Nossa hipótese é a de que neste período, justamente pela ausência de uma linha comum que orientasse o trabalho de todos os grupos de *agitprop*, o movimento atravessou seu período mais produtivo, sobretudo em termos de variedade na experimentação de linguagem e de radicalidade da proposta política.

O primeiro mito a ser descontruído a seu respeito é o de que o teatro agitprop é uma forma nascida no período posterior à Revolução de 1917. Se a Revolução foi fundamental para definir sua forma canônica, a verdade é que sua formação tem relação direta com os debates sobre a democratização

do acesso ao teatro enquanto bem cultural, realizadas já no século XIX em diferentes pontos da Europa. As primeiras formulações a respeito de um teatro popular de feição política remontam a grupos que bebiam diretamente da tradição agitativa da Revolução Francesa. Grupos de província franceses, como o Théâtre du Peuple (Teatro do Povo), de Maurice Pottecher (Bussang, 1895), como os berlinenses Freie Volksbühne (Cena Popular Livre), e *Die Freie Bühne* (Cena Livre), ou o Théâtre du Peuple, de Paris, o qual chegou a estimular inclusive a participação guiada de trabalhadores como atores em peças (GARCIA, 1990, p. 1-3), foram os primeiros a fazer o debate sobre a democratização da instituição teatral de modo mais programático. Todos eles baseados na ideia de trazer o povo ao teatro e tornar acessíveis peças clássicas da tradição ocidental ou do então drama naturalista, este impulsionado por dramaturgos e artistas diretamente ligados ao movimento socialista.

Com Louis Lumet e seu *Théâtre civique* (Teatro cívico, 1897) há um salto: passa-se a combater não só o que consideravam retrógrado no teatro da época (o esoterismo simbolista e o positivismo naturalista), mas também propunham que o teatro fosse veículo de comunicação direta da "verdade" para o povo (LUMET, 1897, p. 1). De inspiração rousseauniana, sua estética era voltada para a mobilização de uma emoção intensa, baseada no mundo da vida e no que nele havia de heroísmo, poesia e mito (WHITE, 1979). O povo seria, então, fonte da dramaturgia e dos espetáculos, daí a necessidade de ir até ele em prédios na periferia de Paris e em apresentações itinerantes. Ao mesmo tempo, neste período, Romain Rolland dava corpo ao seu famoso e polêmico Théâtre du Peuple (Teatro do Povo), livro publicado em 1903, no qual advogava em prol de um teatro do povo e para o povo, remontando à tradição grega e eventos de massa da Revolução Francesa, os quais tinham a capacidade mais de reunir que segregar público e cena (ROLLAND, 2016).

Este espírito de democratização do acesso ao teatro institucional, com uma noção romântica e ampla de "popular" também tomou conta da Rússia em fins do século XIX. Até 1882, o Aleksandrínski, em São Petersburgo, e o Máli, em Moscou, eram as duas grandes casas teatrais imperiais que monopolizavam vida teatral oficial. Ambas eram controladas diretamente pela censura tsarista, tinham política de repertório muito restrita e normas severas para o trabalho de atores (SENELICK, 2007, p. 211). Com o fim do monopólio

teatral decretado por Alexandre III neste ano, muitos teatros privados surgiram nas capitais (o próprio Teatro de Arte de Moscou, encabeçado por Konstantin Stanislávski e Nemiróvitch-Dántchenko, é fruto desta abertura), ligando-se mais diretamente às demandas de novos dramaturgos nacionais e aos anseios de cosmopolitismo da crescente e influente burguesia. Para além das grandes capitais, a partir do início do século, Pável Gaidebúrov e Nadiêjda Skarskaia organizavam mostras itinerantes e traziam clássicos do drama russo para palcos pequenos e casas improvisadas, instigando na *intelligentsia* de província o fascínio pela então nascente técnica realista do teatro, que contrastava com a alta estilização do drama folclórico, já velho conhecido daquele público pagante do interior (STITES, 1992, p. 18).

No entanto, o acesso às casas teatrais ainda era muito restrito a esta parcela da sociedade russa com alto poder aquisitivo. Como contraponto, a partir de 1890 surgem inúmeras sociedades teatrais nas Casas do Povo (Naródnye Doma), que eram frequentadas sobretudo por profissionais liberais e trabalhadores fabris. Verdadeiro movimento, por volta de 1902 já havia 102 delas espalhadas pelo país; em 1905, o número havia mais do que triplicado, para 361; e em 1909 beiravam as 420 (KLEBERG, 1993, p. 55-56). Comédias populares e peças de Aleksandr Ostróvski e Nikolai Gógol eram a tônica do repertório. O próprio governo tsarista estimulava tais sociedades como forma de manter os trabalhadores afastados da crescente agitação política e do alcoolismo (KLEBERG, 1993, p. 56). No entanto, ainda que os subsídios governamentais visassem a um controle indireto sobre o cotidiano de jovens e trabalhadores nesses centros, a verdade é que estes estabelecimentos se tornaram espaços de congregação altamente produtivos, pois tornavam mais acessível uma arte até então muito associada ao consumo cultural da aristocracia e da burguesia nascente, além de criarem uma rotina de convivência letrada, voltada para os debates culturais e, pelas margens da censura, para os debates políticos. Estes mesmos frequentadores eram constantemente interpelados para comporem grupos amadores locais e muitos deles recebiam eventual treinamento a fim de garantirem uma progressiva melhora na qualidade dos espetáculos.

Por isso, em 1910, quando Théâtre du Peuple, de Romain Rolland, foi traduzido na Rússia, já havia no país um movimento consistente de democratização da experiência teatral, ainda que ela não assumisse a forma de

espetáculos de massa, capazes de atingir multidões e fortalecer um sentimento político de classe, como ambicionado pelo dramaturgo e ensaísta francês. Então sob forte censura e vigilância, este movimento habitado nas Casas do Povo só passou a ganhar feições mais políticas a partir de 1905, quando agitadores políticos começam a perceber no teatro uma ferramenta poderosa de contato com a massa trabalhadora. Entre estes agitadores, constavam sobretudo anarquistas e bolcheviques de esquerda, entre eles Anatóli Lunatchárski, Maksim Górki e Aleksandr Bogdánov, então contrários à ideia de uma direção exclusiva do movimento operário por uma elite intelectual. Desse modo, para muitos deles, estaria nessas sociedades e nessas Casas o embrião de um movimento para a formação de quadros políticos oriundos da própria massa trabalhadora.

Em fevereiro de 1917, com a abolição da censura tsarista, muitas dessas sociedades e grupos teatrais passaram imediatamente a montar peças antes tidas como potencialmente perigosas, bem como organizar debates e palestras de caráter político e de agitação. Paralelamente, grupos de jovens começavam a ganhar praças, cafeterias, pátios de fábricas e sindicatos com pequenas esquetes – em geral satíricas – abertamente voltadas à agitação política, ou seja, à divulgação da revolução e à defesa de sua necessidade. É a partir daí que a **peças de agitação** (agitatsiônaia piéssa, abreviada como agitka, no plural agitki) ganha corpo como uma ferramenta artística de divulgação política e, na maioria dos casos, de convite à luta ao lado dos bolcheviques.

Todavia, as manifestações teatrais do período estavam longe de girarem em torno desta única tendência. Neste momento anterior à Revolução de
Outubro de 1917, ideias a respeito de qual deveria ser o papel do teatro no
processo de derrubada da ordem burguesa e instauração de uma nova sociedade começavam a ganhar corpo e se tornaram as mais variadas. Somado ao
impulso vanguardista e por vezes milenarista de futuristas e simbolistas, isso
criou um caldo excitante de debates, de modo que mesmo nos momentos iniciais da revolução, a ausência de consenso era tão marcante que o comando
bolchevique não teria uma política comum e clara para o teatro.

Nesse contexto, o único ponto em comum de todos os projetos em disputa era o combate ao "velho teatro", naquele momento simbolizado pelas montagens do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e por peças tidas como passadistas

ou decadentes – para revolucionários mais radicais, isso incluía os dramas de Anton Tchékhov. Ou seja, aquilo que na virada do século XIX tinha representado uma verdadeira revolução em termos de dramaturgia e concepção do espetáculo passou a ser visto como símbolo de elitismo e alienação. O realismo stanislavskiano, seu ateliê de minúcias e mesmo a perfeição onírica de suas montagens simbolistas, eram vistos agora por muitos como pouco críticos e presos aos pressupostos do ilusionismo no teatro, dado que o espectador seria um elemento passivo apartado de ação cênica pela "quarta parede".

As divergências começavam já na definição do lugar que este novo sujeito político deveria ocupar. Afinal, um potencial agente da revolução poderia ser pensado nos velhos termos da plateia burguesa? De um lado, o simbolista Viatchesláv Ivánov propunha desde 1906 o resgate de um teatro orgíaco, o único capaz de reunir em um grande ritual uma sociedade cindida por contradições sociais tão gritantes. A supressão da divisão ator-espectador seria a base deste teatro coral, que deveria se tornar o "canteiro para a criativa, ou profética, autodeterminação do povo" (IVÁNOV apud KLEBERG, 1993, p. 56). No entanto, entre os próprios simbolistas, Andrei Biéli discordava das formulações de Ivánov, por considerar que uma comunhão de tal tipo seria impossível em uma sociedade de classes, dadas as experiências de mundo tão diversas. Da mesma crítica partilhava o vanguardista Vsiévolod Meyerhold, que ainda apostava na divisão palco-plateia e propunha foco na abolição da velha linguagem realista-representacional, esta sim responsável por aprisionar o teatro em uma visão acadêmica e sentimental (BRAUN, 1969, p. 170). Desse modo, a emancipação do novo sujeito revolucionário passaria mais pelo reconhecimento do teatro como uma linguagem de convenção do que pela imersão num grande ritual pretensamente unificador, como ambicionado por Ivánov e muitos simbolistas de influência nietzschiana.

De outro lado, acreditando menos nas saídas intelectualizadas que, em alguma medida, ainda se relacionavam com a instituição teatral, militantes ligados ao Exército Vermelho, a sindicatos, bem como artistas e teóricos próximos a Aleksandr Bogdánov propunham uma organização artística dos trabalhadores distante do profissionalismo do teatro burguês, mais aberta à inventividade e originalidade do proletário. Para Bogdánov, o proletariado seria o único capaz de oferecer uma forma genuína de expressão nas ciências e nas artes, fora do

arcabouço teórico-filosófico da tradição burguesa. Então, parte do movimento que deu origem à Proletkult² meses antes da Revolução de Outubro, Bogdánov era bastante influente entre intelectuais como Fiódor Kalínin e Pável Lebediév-Poliánski, além de ser genro de Anatóli Lunatchárski (que logo após a Revolução estaria à frente do Comissariado do Povo para a Educação – Narkompros – e então passaria a defender uma linha de valorização das velhas conquistas burguesas no campo das artes), de modo que suas ideias ganharam rapidamente lastro entre vários setores de dentro e fora do bolchevismo. No entanto, Bodgánov era adversário direto de Lênin, pois sua visão monista da realidade e sua defesa férrea da Proletkult como movimento autônomo ao Partido Bolchevique e aos sindicatos trazia para si a desconfiança permanente de que suas posições pudessem reunir não só um movimento perigosamente autônomo, como também toda uma dissidência política e mesmo uma visão alternativa ao marxismo.

Com a Revolução e o início da Guerra Civil, dada a ausência de uma política clara no campo cultural pelos bolcheviques e o alcance significativo do movimento, a Proletkult gozou de relativa autonomia e recursos financeiros para organizar novos grupos de agitação pelo país, bem como produzir oficinas e imprimir materiais. Conseguiu reunir sob seus domínios boa parte da massa criativa de trabalhadores antes abrigada nas Casas do Povo (agora remodelada por antes ter alimentado uma visão paternalista do trabalhador), artistas simbolistas e vanguardistas e intelectuais da oposição de esquerda. Em setembro de 1918, a 1ª Conferência Pan-Russa da Proletkult aprovou por unanimidade a resolução apresentada por Bogdánov, que concebia a arte como elemento central no processo revolucionário, dada sua capacidade de organizar a experiência cognitiva e sentimental por meio de "imagens vivas". Diante disso, seria fundamental que o proletariado forjasse sua própria arte, valorizando o trabalho coletivo e assimilando criticamente, por intermédio dos críticos, a herança artística de outros períodos (KLEBERG, 1993, p. 13).

Neste período, Casas com clubes teatrais de agitação fervilhavam pela Rússia. Longe de ser um movimento controlado unicamente pelos

² Proletkult é a abreviação para Proletárskaia Kultura, organização experimental concebida momentos antes da Revolução e que reuniria diferentes sociedades de artistas e intelectuais imbuídos da ideia de construção da nova cultura socialista. Dado o perfil autonomista de muitos de seus membros, a organização foi incorporada ao Narkompros (Comissariado do Povo para a Educação), em 1921.

bolcheviques – ainda que eles tivessem interesse direto naquela forma de intervenção – sua emergência era muito mais autônoma e, por isso mesmo, disputada por inúmeros grupos (sindicatos, juventude comunista, artistas independentes, membros da Proletkult e do Exército Vermelho).

Devido ao seu caráter bastante espontâneo, os grupos de *agitprop* impactavam pela velocidade com que surgiam. Além disso, esse teatro se tornava uma linguagem mais atraente por permitir no plano individual que talentos e capacidades tivessem reconhecimento e fossem explorados em diferentes escalas, incorporando conhecimentos da tradição popular que iam do canto, passando pela dança e a recitação. Durante a montagem de pequenas esquetes e apresentações havia certo sentimento de euforia, que pode ser sintetizado no depoimento de membros de um grupo de teatro de uma fábrica têxtil: "As primeiras apresentações nós fizemos por nós mesmos, sem um líder [...] O simples fato de que trabalhadores estavam atuando em cena, sem um líder, causou uma grande impressão. As pessoas estavam orgulhosas e diziam: 'Que vida!'" (MALLY, 2000, p. 18).

Este impulso dos primeiros anos da Revolução, que marcaria todo o período de Guerra Civil (1918-1921) era parte de um sentimento coletivo de que estas camadas da sociedade até então alheias e apartadas dos processos decisórios poderiam finalmente participar — ainda que em pequena escala — da esfera pública. Ao mesmo tempo, o momento revolucionário estimulava a imaginação política coletiva de modo que a utopia de um novo futuro excitava sujeitos e os convidava a tomar parte na redefinição de velhas formas ou menos na ação iconoclasta de botá-las abaixo.

Seu caráter explosivo e altamente crítico, se era motivo de orgulho e empolgação para muitos comunistas de primeira hora, era também motivo temeridade para muitos críticos e artistas que viam aí uma perigosa iconoclastia. No fim da Guerra Civil e, portanto, no momento em que este impulso massivo começava a ser problematizado, o teórico Viktor Chklóvski classificaria todo este impulso como uma "doença" social, incapaz de ser evitada, e que ao mesmo tempo deveria ser fortemente estudada, pois representava um perigo para a construção de uma nova sociedade (CHKLÓVSKI, 1923).

Havia uma política do novo governo de estimular e financiar Casas para trabalhadores, mas seu surgimento estava longe de ser condicionado por este estímulo. Originadas das mais diversas formas, ocupavam espaços

como salões locais, cafeterias, pátios de fábricas, porões e antigos palacetes da aristocracia para a realização de palestras, saraus, formação de pequenas bibliotecas e, principalmente, ensaios e apresentações de grupos teatrais auto-organizados³. E tendo em vista o contexto de forte escassez material da Guerra Civil, momento em que muitos recursos tinham que ser direcionados ao *front* de batalha e em que muitos camponeses se recusavam à socialização da produção para a alimentação das populações urbanas, tais clubes se tornavam também um espaço de acolhimento. Muitos deles possuíam refeitórios (*stolóvaias*) e uma programação contínua de palestras e atividades de entretenimento, as quais eram uma alternativa convidativa aos apartamentos coletivos, dada a ainda incipiente e caótica política de moradia. Para Lynn Mally, seu surgimento era também responsável por redefinir o papel da antiga casa burguesa e propor não só uma nova domesticidade, como também uma nova forma de ocupar os espaços públicos (MALLY, 2000, p. 25).

Ao mesmo tempo, o período de escassez levava à adoção de alternativas improvisadas de ocupação do espaço e organização de atividades culturais. No caso do teatro, principal atividade a atrair público e membros para estes clubes, as limitações materiais se combinaram a uma tentativa de romper com o teatro profissional que dependia de recursos elevados para produção e que tinha acesso restrito, algo que imediatamente atraiu a simpatia de artistas de vanguarda, os quais viam aí uma possibilidade de rompimento com a estética ilusionista do realismo. Além disso, dadas as limitações espaciais dos próprios clubes, os grupos de teatro auto-organizados ali surgidos começaram a ocupar espaços variados (de cafés a *fronts* de batalha), o que definia a sua própria versatilidade enquanto linguagem.

No caso dos *fronts*, trens e barcos de agitação (*agitpóezdy* e *agitpa-rokhódy*), criados sobretudo pela Seção Militar do Comitê Central, foram particularmente importantes no período do Comunismo de Guerra, já que permitiam que toda uma estrutura de agitação cultural chegasse a pontos bastante

Aqui me refiro ao termo que depois seria oficializado por V. Tikhonóvitch em 1922: samodéiatelnyi teatr. A tradução que me parece mais fiel ao espírito autônomo destas iniciativas é a expressão "auto- organizado", e não "amador"; já a palavra "amador" também está associada no russo a liubítielski, que guarda foco mais na relação "amador-profissional", ou mais na relação de "amor à arte" do que no próprio processo de produção autônoma. A opção também é feita por Amiard-Chevrel (1977, p. 49), que acredita que a noção de "amador" leva inevitavelmente a uma dimensão imitativa em relação ao teatro profissional.

distantes dos grandes centros urbanos. De início, tinham função meramente logística, pois eram responsáveis por levar suprimentos, materiais impressos e informação para regiões afastadas da Sibéria ou mesmo para a Ucrânia, mas ao longo do período de Guerra Civil ganharam papel muito mais amplo de agitação, propaganda da Revolução, combate ao Exército Branco e às forças internacionais opositoras. Em geral, os *agitpóezdy* eram pintados por artistas de vanguarda, e suas ilustrações, majoritariamente satíricas, traziam motivos ligados ao próprio nome do trem (Leste Vermelho, Cáucaso Soviético etc.). Dentro dos vagões havia pequenas bibliotecas, recursos para projeção de filmes, minigráfica e um palco móvel, de modo que apresentações eram feitas ao ar livre e com o aparato necessário (KENEZ, 1985, p. 59-60). Um desses trens famosos, o Revolução de Outubro (*Oktiábrskaia Revoliútsia*), galgou fama no período e foi responsável por aproximadamente 92 exibições de peças fílmicas de agitação – *agitki* – entre os anos de 1919 e 1920, atingindo em torno de 100 mil pessoas (HEFTBERGER, 2014).



Figura 1 – Trem de agitação Revolução de Outubro Fonte: Viértov-Collection, Austrian Film Museum

Esta denominação *agitki* passou a servir para qualquer peça cênica ou fílmica, com fins de agitação política. No caso do teatro, consistia basicamente em esquetes de um ato e de tema único, com vistas a uma conclusão clara e prática, capaz de incidir sobre o contexto no qual a plateia se encontrava. Temas comuns dessas esquetes de agitação, especialmente nos *fronts*, eram a sífilis, o problema da deserção ou mesmo problemas familiares típicos, como pressão

para que o marido ou o pai não fossem para a guerra. Para os grupos de agitação que começaram a se dirigir ao campo, esquetes sobre a importância da colheita para a alimentação da cidade e da necessidade de repartir a produção com os trabalhadores urbanos eram as preferidas. Nos clubes, abundavam cenas curtas sobre o combate aos trabalhadores preguiçosos e os boicotes na produção fabril, importância da igualdade entre homens e mulheres, a luta entre o Exército Branco e o Exército Vermelho, entre trabalhadores e capitalistas, difamação da Igreja, bem como cenas sobre os constantes problemas domésticos, como distribuição do espaço, higiene pessoal e uso dos recursos nos apartamentos comunais etc. (MOREL, 1977, p. 31-36). No geral, tentavam chegar a conclusões afirmativas, delimitando claramente quais eram as causas do problema levantado pela intriga: em geral, o soldado traidor ou pouco consciente da causa, a esposa e o camponês individualistas ou o Exército Branco sanguinário (MALLY, 2000, p. 38).

As personagens em geral eram tipificadas, assemelhadas a caricaturas (o morador mesquinho, o burguês gordo e egoísta, o trabalhador preguiçoso, o religioso hipócrita etc.), reproduzindo em grande medida uma polarização entre bondade e maldade típica do melodrama – gênero que seria mais tarde defendido por Górki e Lunatchárski como altamente adequado para uma estética soviética, dada sua capacidade de definir claramente os afetos em disputa e propor uma moral clara. No entanto, ainda que em grande medida estas esquetes parecessem apresentar uma estrutura pouco inovadora em relação àquelas já pelas formas tradicionais, a verdade é que os agitki lhes davam formas bastante diversas. A novidade começava no próprio processo de produção, no qual a escrita das esquetes era coletiva e poucas vezes passava pela mediação de um dramaturgo ou escritor profissional. Um ponto de partida (ou problema inicial) era apresentado e várias mãos operavam na estruturação do texto. Alguns dramas da tradição eram incorporados como base para algumas cenas, ou mesmo histórias típicas da tradição popular, mas redefinidas com novos personagens e em novos contextos. Havia também grande margem para a improvisação sobre o texto-base no momento da apresentação, garantindo que a interação com o público também pudesse ser fonte de soluções momentâneas (MALLY, 2000, p. 40-41).

Além disso, muito da tipificação melodramática que marcava o enredo dessas esquetes de agitação era oriundo da própria tradição popular russa,

agora trabalhada para outros fins. A própria reunião de soldados e moradores da cidade e do campo em torno dessas encenações remonta aos palcos de feira (*balagány*), típicos da cultura popular pré-revolucionária e que reuniam uma gama variada de entretenimentos. O *balagán* era dominado por dramas folclóricos, melodramas, estórias de cavaleiros, arlequinadas e revivescências de antigos combates russos – tudo com muita excitação visual e claras polarizações morais entre as personagens; já o *raiók*, outra forma pré-revolucionária muito popular, combinava um pequeno palco dentro de uma cabine cercada de cortinas com o *raióchnik* (ou *raióchni diéd*), que interpelava o público constantemente com piadas e insultos (STITES, 1992, p. 17).

Ainda que após a Revolução as formas do *raiók* e do *balagán* passassem a ser mal vistas, justamente porque associadas a certa dinâmica anárquica e a eventos privados de arrecadação de fundos, estas eram as fontes de inspiração de boa parte dos proletários para a produção de sua nova arte, pois, muitas vezes, os próprios impasses que polarizavam a Proletkult, o Narkompros e a vanguarda artística não chegavam com a mesma urgência a estes pequenos grupos, do qual fazia parte uma massa iletrada pouco acostumada ao palavrório elaborado que compunha o repertório da *intelligentsia* (STITES, 1992, p. 41).

A forma dos *agitiki* muitas vezes se misturava a formas mais alongadas, como a do **melodrama revolucionário** (muito popular neste período, em especial no *front* de batalha), ao **cabaré vermelho** (herança direta do período anterior à revolução e bastante difundido pelo Teatro de Sátira Revolucionário – Terevsat) e mesmo ao **guinhol vermelho** (teatro de bonecos, muito famoso na tradição popular pelo seu herói Petruchka – aqui instrumentalizado como símbolo da luta dos oprimidos). Todas estas formas vinham abundantemente acompanhadas de música e número de dança, que ou separavam as diferentes cenas (no caso das formas mais longas), ou as diferentes esquetes (no caso do *agitiki*) (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 60).

Tanto que, mais uma vez, seria a cultura popular a servir de inspiração para os **jornais vivos** (*jivye gaziéty*). Incorporando muito do *liubók* russo, uma forma de expressão visual que remonta aos séculos XVII e XVIII e que se caracterizava pela apresentação de ilustrações debochadas de vários aspectos da vida russa (STITES, 1992, p. 26), os **jornais vivos** também tipificavam satiricamente personagens e melodramatizavam acontecimentos. Apresentavam

fatos da ordem do dia (de conjuntura internacional, nacional e mesmo problemas locais) com humor, utilizando-se de uma plasticidade muito marcante (caretas, máscaras e bonecos), bem como de música e cenografia. O Terevsat, por exemplo, oriundo da região de Vitebsk e que teve ampla atuação no *front* oeste a partir de 1919, ficou famoso pelo uso de painéis pintados por Marc Chagall, que faziam as vezes de cenografia, bem como os painéis nos quais os atores inseriam seus rostos e narravam os acontecimentos do momento.

Devido aos elevados índices de analfabetismo que ainda assolavam o país – quase 70% da população⁴ (e este era um dos motivos pelos quais Lênin durante muito tempo manteve uma relação tensa com a Proletkult e com o Narkompros, pois acreditava que recursos deveriam ser priorizados para o combate ao analfabetismo), os **jornais vivos** eram poderosos instrumentos de informação e propaganda, pois conseguiam reunir em fábricas, cafés e locais de combate um grande número de soldados e moradores para transmitir com bom humor notícias de interesse geral (MALLY, 2000, p. 42). Logo após a Guerra Civil, o **Blusa Azul** (*Síniaia Bluza*) surgiria como um grupo de jornal vivo e, logo em seguida, despontaria como o mais importante grupo de agitação dos anos 1920.



Figura 2 – Famoso navio de agitação (agitparokhód) dos anos 1920 em Sarátov, o Estrela Vermelha (Krásnaia Svezdá)

Fonte: Barron e Tuchman (1980)

⁴ Os números são problemáticos, pois os sistemas de coletas de dados naquele período ainda não gozavam de logística completa. Para mais detalhes a respeito desta discussão, ver Eklof (2008).

Outra atividade popular de agitação eram os tribunais de agitação (agitsúdy), popularizados sobretudo pelos grupos ligados ao Exército Vermelho, cuja direção tinha interesse direto no "entretenimento politizado" das tropas e chegou até a recrutar artistas para atuarem diretamente no front (AMIARD--CHEVREL, 1977, p. 51-52). O agitsúd consistia na simulação de pequenos julgamentos teatrais em que a plateia era convidada participar. O objetivo era estimular no público o envolvimento direto na reflexão sobre temas candentes e o exercício da tomada responsável de decisões. Neles, mobilizavam situações ligadas à deserção no front, a impasses do cotidiano da vida coletiva em apartamentos ou mesmo pequenos dramas domésticos, como um bastante famoso por volta de 1919, em que se julga o caso de uma mulher que assassina o marido que a tratava de modo brutal (MALLY, 2000, p. 42). Também foram comuns casos de julgamento de Lênin, Raspútin e mesmo de problemas, ideias ou períodos, como o caso do julgamento da sífilis e o do ano de 1920. Em um tribunal encenado que foi particularmente famoso, pois feito pelo exército no front sul, realizava-se o julgamento do general Wrangel, do Exército Branco. O evento massivo, denominado "O julgamento de Wrangel", reuniu quase 10 mil pessoas, as quais, evidentemente, não participaram da decisão final, já que um grupo pré-definido atuou para finalizar o julgamento com a condenação do réu (MALLY, 2000, p. 42).

Estes tribunais de agitação seriam largamente utilizados pelo Exército Vermelho durante a Guerra Civil e depois muito popularizados em clubes ao longo dos anos 1920. No entanto, como relata Lynn Mally (1996), já a partir de 1928, quando tem início o 1º Plano Quinquenal, tal recurso de agitação teria mais uma função de naturalização da política de denúncia, controle, coerção coletiva do que de agitação e estímulo a participação na reflexão sobre problemas do grupo.

O mesmo Exército Vermelho teria especial predileção pelos espetáculos de massa, eventos gigantescos que visavam à encenação de momentos marcantes da recente história soviética, ou mesmo a recuperação de momentos da história ocidental, recontados sob uma perspectiva vitoriosa da Revolução de Outubro, como a Revolta de Spartacus ou o episódio do massacre do movimento dezembrista russo. Do mesmo modo, o 1º de Maio e o 7 de Novembro, quando era comemorado o aniversário da Revolução, se tornaram as datas preferidas para estes eventos de massa. Em alguma medida, eram a

materialização tardia do desejo de Romain Rolland de espetáculos massivos que promovessem uma excitação coletiva e alimentassem uma identidade vitoriosa de grupo, só que com viés ligeiramente diferente: menos pautados pela ideia vaga de uma unidade popular, eles visavam a uma agitação no atacado, ao mesmo tempo celebrativa e intimidatória. Para alguns teóricos, como Rolf Malt, estaria aí o embrião de uma nova ritualidade soviética, pautada pela definição de uma memória específica e uma demonstração portentosa de poder, que mais tarde culminaria no culto público ao líder (MALT, 2013).

No entanto, em pequena escala havia uma apropriação dessas agitações massivas que eram promovidas por grupos teatrais locais e clubes na forma de passeatas ou cortejos, sobretudo nestas datas comemorativas. Nelas, pessoas se fantasiavam e subiam em carros alegóricos, cenas-relâmpago eram apresentadas em meio à multidão e bonecos gigantes simbolizavam diferentes personagens que já começavam a compor o imaginário da cultura dos *agitki* soviéticos (MALLY, 2000, p. 44).



Figura 3 – Carro de *agitprop* dos anos 1920 Fonte: Barron e Tuchman (1980)

Como se vê, diferentemente do que se poderia supor, o *agitprop* é um conceito bastante amplo, que abarca diferentes manifestações teatrais. Por ser trabalhado por diferentes grupos que o adaptam a diferentes contextos e a partir de diferentes tradições, assume característica de linguagem moderna, bastante versátil e dinâmica. Por trás de tal diversidade, no entanto, havia uma série de

pontos em comum, que permitem a sistematização de um programa estético, ainda que abrangente: 1) a necessidade de mobilização pelo teatro do espírito revolucionário para a expansão do ideário da revolução no campo, no *front* e no próprio cotidiano urbano; 2) o recurso às formas e à linguagem do teatro popular (com suas musicalidades, rimas e ritmos) para a adesão, aproximação e persuasão do público; 3) recurso frequente ao cômico e ao grotesco, de modo a "desbastar" o inimigo pelo riso do público e garantir que a experiência teatral fosse também fonte de prazer; 4) negação da velha instituição teatral com sua rígida divisão entre palco e plateia e das nuances psicológicas do drama burguês, ou seja, arrebatar o espectador menos pela verossimilhança psicológica apresentada em cena e mais pela diversidade do espetáculo. Desse modo, o compromisso estava não com a "grande arte", mas com a realização de situações dramáticas politicamente expressivas (HAMON, 1977, p. 63-65).

Por guardar tamanho alcance e força inventiva, o agitprop era altamente atrativo para os mais diferentes grupos e tendências, o que desbasta a ideia de que a cúpula partidária o teria instrumentalizado desde seu surgimento. Ora, a Guerra Civil trazia uma série de demandas imediatas (de combate à fome, de produção e enfrentamento dos adversários) que impedia a definição de uma política cultural monolítica, que ainda não era a prioridade para a direção bolchevique. Dada sua forte capacidade de reunião de pessoas, seja na produção, seja na apresentação dos espetáculos, agentes como a Proletkult, o Narkompros, o Exército Vermelho e sindicatos disputavam entre si para criarem novos clubes, *locus* preferido dos grupos auto-organizado de teatro, ou definirem políticas de repertório. Diante disso, muitos grupos autônomos souberam se utilizar dessas disputas para ora se aproveitarem da ajuda de um agente, ora da de outro (MALLY, 2000, p. 29).

A disputa começou pelo próprio modo como deveria ser caracterizado esse movimento de agitação teatral massivo. Em 1919, o Narkompros tentou definir uma terminologia para conceber o principal sujeito dos *agitki*, o qual não poderia mais ser pensado dentro da terminologia romântica "teatro popular", ou seja, o "povo". Por isso, a Conferência da Divisão de Teatro Operário-Camponês que se reuniu em novembro de 1919, na qual estavam presentes membros da Proletkult, do Exército Vermelho, de sindicatos e cooperativas, destacou o operário e o camponês como novos sujeitos e a sua aliança como

eixo temático do novo teatro. Além disso, seria necessário a partir dali prezar pela qualidade das montagens e incorporar de maneira crítica as tradições do passado. No entanto, esta posição majoritária não foi abraçada pela minoria presente (Proletkult e Exército Vermelho), que combatiam a ideia de uma aliança operário-camponesa, tendo em vista o caráter conservador do camponês russo. Defendiam o abandono das formas tradicionais, a opção pelas agitações de massa e a criação de novos "dramas sociais", para substituir o velho repertório burguês (MALLY, 2000, p. 12).

Diante de tantas disputas, a Divisão recém-criada não foi capaz de influenciar com uma política unificada o movimento teatral dos trabalhadores, de modo que cada organização tentou disputar de diferentes formas – e dentro de sua esfera de alcance – o tipo de repertório e o tipo de montagem a ser realizada por cada grupo. O Exército Vermelho passaria a focar em jornais vivos, tribunais de agitação, esquetes e agitação de massa. Todas dentro de uma linguagem voltada para a agitação direta e o protagonismo dos jovens artistas, os quais eram enviados frequentemente para o *front*, a fim de preencher o tempo livre dos soldados com entretenimento "produtivo". Seu estímulo à formação de trupes foi tão intenso que por volta de 1920 já ultrapassavam os mil grupos sob sua alçada. Um ano antes criariam um estúdio em Petrogrado (Estúdio do Exército Vermelho), que recrutava novos artistas e formava jovens diretores, além de prover material acessível, de prática reprodução, para centenas de montagens (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 52; IUFIT, 1968)⁵.

Do mesmo modo, sindicatos fundavam seus grupos e tentavam angariar fundos junto aos trabalhadores, para que a organização teatral não dependesse de auxílios financeiros do governo e, por extensão, não precisasse seguir diretamente as diretrizes do Narkompros. Após apresentações de peças de agitação, costumavam estimular os trabalhadores a realizar doações, que depois iriam para a renovação de prédios dos clubes, bem como para a formação de novos instrutores, a fim de depurar a qualidade das apresentações. E assim também o fizeram algumas cooperativas (muitas ainda com forte influência do repertório pré-revolucionário), a juventude comunista (*Komsomol*) e alguns sovietes (MALLY, 2000, p. 31-31).

^{5 &}quot;Teatrálnaia samodéiatelnost v Krásnoi Ármii" (IUFIT, 1968).

Todavia, ainda que o desejo de condução por parte desses diferentes agentes fosse constante (seja criando, seja se aproximando de grupos já existentes), muitos membros não só jogavam com as disputas entre eles como também ignoravam o teor de alguns debates e conduziam suas produções a partir do que mais lhes apetecia. Por isso, ainda que o levantamento da Divisão de Teatro Operário-Camponês, feita em 1920, mostrasse que boa parte dos quase 250 grupos pesquisados já se pautasse pela busca de novas formas e pela elaboração de um repertório novo e sintonizado com a agenda pós-Revolução, um terço dos grupos, sobretudo aqueles de província, ainda optava majoritariamente pelo repertório do "velho teatro" (MALLY, 2000, p. 34). Se esta manutenção agradava à perspectiva de teóricos ligados a Lunatchárski e ao Narkompros – mais afeita à retomada dos grandes clássicos da tradição e crente na ideia de que a criação de uma literatura soviética dependeria de uma superação crítica lenta desse passado – ao mesmo tempo estimulava teóricos ligados à Proletkult, como Pável Kérjentsev, à escrita e à realização de concursos dramatúrgicos para a produção de peças mais sintonizadas com o espírito da Revolução (MALLY, 2000, p. 37).

Tais disputas permaneceriam intensas até meados de 1920, quando o Narkompros criaria uma divisão de política educacional, o Glavpolitprosvet, como parte da movimentação dos bolcheviques de minar a ação autonomista da Proletkult, bem como o paralelismo de agentes como sindicatos e o Exército Vermelho. Ou seja, era preciso dar perfil mais definido e unificado à atuação dos grupos de teatro auto-organizados, já bastante voltados à agitação e à propaganda, mas ainda em grande medida influenciados pela ideia de que o mais importante era democratizar o velho teatro. De início, sua ação se pautou pelo estímulo financeiro a indivíduos e grupos que se associassem mais diretamente ao Narkompros, o que lhes permitiria tanto realizar apresentações por toda a cidade, como adquirir melhores materiais para cenografia, figurinos ou investir na formação de jovens diretores. Em seguida, em outubro de 1920, com a integração oficial da Proletkult ao Narkompros, não haveria mais a necessidade de estímulo por recursos, de modo que a incidência sobre tais grupos, inclusive em termos de repertório, seria mais direta (MALLY, 1990, p. 201-201). Neste momento, já estava clara para Lênin a importância do agitprop como linguagem decisiva no direcionamento dos afetos coletivos, de modo que sua orientação se tornaria diretriz fundamental para uma "limpeza

de terreno" no próximo período: "precisamos reeducar as massas e só a agitação e a propaganda podem fazê-lo". (LÊNIN, 1920 apud MOREL, 1977, p. 39).

E se mesmo tal "limpeza de terreno" não foi suficiente para suplantar todas as disputas e até o grau de autonomia que ainda pautava a ação de boa parte dos grupos de teatro de *agitprop*, a questão é que com o fim da Guerra Civil em 1921 e o anúncio da Nova Política Econômica (NEP) as demandas sociais e políticas se alteraram drasticamente. Não havia mais um inimigo externo capaz de desestabilizar a Revolução a qualquer momento, muito menos a necessidade de propagandear o Socialismo nos mais diferentes confins do país; a demanda agora era vencer o inimigo interno produzido pelos anos de guerra: a fome intensa e a escassez de recursos. E com a reabertura de parte do comércio em termos capitalistas — e a reemergência de uma cultura burguesa urbana, que retomou todo seu divertimento de *boulevard* — passava a ser papel dos grupos de agitação não mais a divulgação, arregimentação e multiplicação do novo, mas sim a edificação de costumes, a defesa do cooperativismo e da produtividade.

Os camponeses, tidos como conservadores e relutantes à causa do socialismo, passavam a ser agora foco de intervenção direta. Para isso, seria necessário um teatro de agitação com mensagem mais clara, com repertório simples, massivo, distante do **canto da sereia** do autonomismo e longe das inúmeras disputas que marcaram o período anterior. Começava, desse modo, um período de acompanhamento minucioso de clubes e centros e de declínio do movimento auto-organizado que marcou o teatro de *agitprop* nos anos de Guerra Civil. É neste novo período que surge o grupo Blusa Azul (*Síniaia Bluza*), voltado para a apresentação de jornais vivos, que se tornaria a principal referência de agitação e propaganda em toda a União Soviética e ao redor do globo, chegando a ter aproximadamente 100 mil membros efetivos até sua extinção oficial em 1928. Sua ascensão, contudo, coincide com um afunilamento das experiências teatrais e a tentativa oficial de uma padronização do movimento, antes mais espontâneo e variado.

Conclusão

Muitos preconceitos teóricos e políticos rondaram e rondam investigações mais profundas sobre esta experiência decisiva na história do teatro. A tendência a encarar o *agitprop* russo como um movimento monolítico, voltando à simples instrumentalização de um público passivo por parte de uma cúpula partidária, não são senão anteparos que impedem um exame mais rigoroso. Como visto, as ações de agitação, em especial o teatro de agitprop foram, de início, uma verdadeira febre social. Nos primeiros anos da Revolução proliferaram grupos auto-organizados por todo país. Sua existência vinha no bojo das sociedades teatrais formadas antes de 1917, mas depois da Revolução este tipo de teatro ganhou outra qualidade e outro alcance. Não estava mais restrito ao espaço das Casas do Povo e Teatros de Província, mas se expandiu a qualquer espaço com potencial para reunir pessoas. Revelava novos talentos, problematizava a relação plateia-público, em alguns casos ressiginificava as formas do teatro popular e em outros demandava nova dramaturgia. Longe de configurar um movimento uniforme (pois, como vimos, muitos se contentavam apenas com o fato de, finalmente, serem vistos em um palco), o que tinham em comum era o deslumbramento de seus membros com a oportunidade de suas vozes e gestos darem corpo aos seus anseios políticos e de futuro. As demandas de agitação e propaganda da revolução se mesclavam, assim, a seus projetos pessoais. Por isso mesmo, eram um espaço poderoso e alvo das mais variadas disputas.

Com o fim do Comunismo de Guerra e da Guerra Civil, a demanda não era mais por agitação e propaganda da Revolução, a fim de convencer os indecisos e fortalecer as mentes e corações nos fronts, mas sim de forjar uma ideologia consistente capaz de resistir às instabilidades trazidas pela fome e pela própria NEP. Contudo, mesmo que o teatro auto-organizado tivesse perdido sua força ao longo desse novo, a senda aberta pelas formas do agitprop seriam poderosas o suficiente para continuar pautando o debate teatral ao longo de todo os anos 1920 e início dos anos 1930 – seja na forma inicial do Grupo Blusa Azul, seja nas táticas de intervenção do Teatro de Juventude Trabalhadora (Tram), seja com as brigadas de agitação e propaganda do Primeiro Plano Quinquenal. Tal senda seria de tal modo decisiva que toda a tradição o agitprop ocidental precisa de algum modo reconhecer a herança desses primeiros anos da Revolução de Outubro. Na verdade, não seria exagero acrescentar que os princípios do teatro de agitprop, de questionamento da instituição teatral e da divisão social do trabalho no teatro, de defesa da necessidade de máxima participação popular e de ocupação de diferentes

espaços – em suma, de religamento do teatro com vida social cotidiana – sejam o centro das buscas de todo o teatro político do século XX.

Referências bibliográficas

- AMIARD-CHEVREL, C. Méthodes et formes spécifiques. *In*: BABLET, D. (org.). **Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932**. Paris: L'Age d'Homme, 1977. v. 1.
- BARRON, S.; TUCHMAN, M. (ed.). **The avant-garde in Russia, 1910-1930**: new perspectives. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980.
- BRAUN, E. (org.). Meyerhold on theatre. London: Berg Publishers, 1969.
- CHKLÓVSKI, V. Khod Konia: sbórnik statei. Moscow: Gelikon, 1923.
- EKLOF, B. Russian literacy campaigns 1861-1939. *In*: ARNONOVE, R. F.; GRAFF, H. J. (ed.). **National literacy campaigns and movements**: *historical and comparative perspectives*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2008. p. 128-129.
- ESTEVAM, D.; COSTA, I.; BÔAS, R. **Agitprop**: cultura e política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- GARCIA, S. Teatro da militância. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- HAMON, C. Formes dramaturgiques et scéniques du théatre d'agit-Prop. *In*: BABLET, D. (org.). Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932. Paris: L'Age d'Homme, 1977. v. 1.
- HEFTBERGER, A. Soviet agit-trains from the Vertov collection of the Austrian Film Museum. **Incite**, [S. I.], 21 dez. 2014. Disponível em: http://bit.ly/2JzMgdl. Acesso em: 30 jan. 2018.
- IUFIT, A. Z. Teatrálnaia samodéiatelnost v Krásnoi Ármii. *In*: IUFIT, A. Z. (ed.). **Russkii sovetskii teatr, 1917-1921**. Leningrad: Iskusstvo, 1968. p. 314-323.
- IVERNEL, P. Introduction générale. *In*: BABLET, D. (org.). Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932. Paris: L'Age d'Homme, 1977. v. 1.
- KENEZ, P. **The birth of the propaganda state**: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- KLEBERG, L. **Theatre as action**: Russian avant-garde aesthetics. London: The Macmillan Press LTD, 1993.
- LUMET, L. Le théâtre civique. Lutèce, Paris, n. 4, p. 1, 20 jul. 1897.
- MALLY, L. **Culture of the future**: the Proletkult movement in revolutionary Russia. Berkeley: University of California Press, 1990.
- MALLY, L. Shock workers on the cultural front: agitprop brigades in the first five-year plan. **Russian History**, Leiden, v. 23, n. 1-4, p. 263-275, 1996.
- MALLY, L. **Revolutionary acts**: amateur theater and the Soviet State, 1917-1938. Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- MALT, R. **Soviet mass festivals 1917-1991**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.

- MOREL, J-P. Les phases historiques de l'agit-prop soviétique. *In*: BABLET, D. (org.). Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932. Paris: L'Age d'Homme, 1977. v. 1.
- ROLLAND, R.; BLOCH, J-R. **El teatro del pueblo**: un teatro comprometido. Madrid: Edición de Rosa de Diego, 2016.
- SENELICK, L. **Historical dictionary of Russian theater**. Lanham: The Scarecrow Press, 2007.
- STITES, R. **Russian popular culture**: entertainment and society since 1900. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- VIA CAMPESINA. **Agitação e propaganda no processo de transformação social**. São Paulo: Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina, 2007.
- WHITE, R. Democracy in the theatre: Louis Lumet's théâtre civique. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 31, n. 1, p. 35-46, 1979.

Recebido em 30/03/2019 Aprovado em 12/06/2019 Publicado em 30/08/2019