ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

Rafael Litvin Villas Bôas*

Felipe Canova**

Simone Menezes da Rosa***

Terra em Cena conta Blusa Azul:

Encenação de um coletivo soviético no Brasil um século após a Revolução de 1917

Terra em Cena presents Blusa Azul:

Staging of a Soviet collective in Brazil a century after the 1917 Revolution

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

RESUMO

O artigo analisa a experiência de encenação de três peças do coletivo soviético de teatro de agitação e propaganda Blusa Azul, no contexto de celebração do centenário da Revolução Soviética, no Distrito Federal, no Brasil. Com referencial teórico baseado em pesquisas sobre a estética, as formas e a dinâmica de produção do teatro de agitação e propaganda soviético (Amiard-chevrel, 2015), o trabalho analisa comparativamente à experiência brasileira contemporânea em termos de eficácia estética, função pedagógica do teatro, sentido histórico do trabalho teatral, as possibilidades de interface com a linguagem audiovisual no processo de construção da montagem, e condições objetivas de produção.

Palavras-Chave: teatro soviético; agitprop; teatro político; audiovisual

ABSTRACT

The article analyzes the staging experience of three plays by the Soviet agitprop theater collective Blusa Azul, in the context of the centennial celebration of the Soviet Revolution, in the Federal District, Brazil. Based on a theoretical framework grounded in research on the aesthetics, forms, and production dynamics of Soviet agitprop theater (Amiard-Chevrel, 2015), the study offers a comparative analysis with the contemporary Brazilian experience in terms of aesthetic effectiveness, the pedagogical function of theater, the historical meaning of theatrical work, the possibilities of interfacing with audiovisual language in the process of constructing the production, and the objective conditions of production.

Keywords: Soviet theater; agitprop; political theater; audiovisual

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

Introdução

Em 2018, no clima das atividades de celebração e reflexão do centenário da Revolução Soviética, o coletivo de teatro político e vídeo popular Terra em Cena, que também atua como grupo de pesquisa e programa de extensão do campus de Planaltina da Universidade de Brasília, decidiu aprofundar as pesquisas sobre as articulações entre estética e política em processos revolucionários se propondo a montar três cenas do Coletivo Blusa Azul, um dos principais grupos de teatro de agitação e propaganda (agitprop) da União Soviética. Após submetido e aprovado projeto de apoio pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do Distrito Federal, o coletivo iniciou os trabalhos de estudo e ensaio. Entre fevereiro e novembro de 2018 ocorreu o processo de pesquisa, concepção, encenação e filmagem das experiências soviéticas reencenadas e filmadas pelo Terra em Cena.

O exercício a que o grupo brasileiro se propunha não se pretendia apenas laboratorial, com finalidades estéticas, pois o coletivo Terra em Cena vinha, desde o ano de 2010, atuando conforme o legado do trabalho do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) que articula a agitação e propaganda como método de educação popular e comunicação popular associado ao trabalho de base. O coletivo Terra em Cena[1] foi fundado no campus de Planaltina da Universidade de Brasília, em 2010, por professores e estudantes que atuavam na Brigada de agitprop Semeadores, do MST do Distrito Federal e Entorno, que existiu entre os anos de 2003 e 2013.

Por sua vez, a Brigada Semeadores foi um dos cerca de quarenta grupos resultantes do processo de formação e multiplicação que o MST desenvolveu entre 2001 e 2005, a partir de parceria com Augusto Boal e o Centro do Teatro do Oprimido. Esta parceria tinha como objetivo criar, a partir

[1] No blog do Coletivo Terra em Cena constam as produções teóricas do grupo de pesquisa, registro fotográfico de montagens dos grupos, protocolos referentes aos experimentos cênicos, dentre outras informações de eventos como as Mostras Terra em Cena e na Tela: https://terraemcena.blogspot.com/

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

de 2001, um grupo de militantes formadores e multiplicadores para atuar como curingas no trabalho com Teatro do Oprimido. O grupo formado em cinco anos de trabalho com Augusto Boal, em mais de 300 horas de formação, foi chamado de Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré (Villas Bôas, 2013). O trabalho com audiovisual do Terra em Cena, por sua vez, busca um diálogo com o legado do Vídeo Popular (Santoro, 1989; Noventa, 2014; Gomes e Canova, 2023) em sintonia com os métodos de atuação do audiovisual militante, que vemos atualmente em coletivos como a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho, do Movimento Sem Terra.

Com o surgimento do curso de Licenciatura em Educação do Campo da UnB, em parceria com o Instituto de Educação Josué de Castro (IEJC), em 2007, o trabalho teatral passou a ser desenvolvido dentro da área de habilitação em Linguagens, articulado ao conjunto de disciplinas do campo estético da área, bem como às disciplinas da área de ciências sociais, pedagógicas, filosóficas e de economia política que integram o Núcleo Básico do curso, ofertado como tronco comum. A parceria com o IEJC, uma unidade de ensino e capacitação do MST foi importante para a modelagem da área de Linguagens do curso, pois a compreensão de formação estética omnilateral, o trabalho com autores emblemáticos da teoria da organização – como Vladimir Lênin, Leon Trotsky, Makarenko, Krupskaya – foi fundamental para compreensão das matrizes da pedagogia socialista. Um dos cursos técnicos que foi desenvolvido no IEJC foi o de ensino médio com ênfase em comunicação popular, e nele eram estudadas as técnicas de agitação e propaganda.

O Terra em Cena, portanto, inspirado na tradição da cultura política da agitação e propaganda, decidiu se colocar o desafio de montar três peças do coletivo soviético Blusa Azul (1923-1927) para testar no trabalho de laboratório e, posteriormente, no contato com o público, a potência estética e política do agitprop soviético da década seguinte ao desencadeamento da Revolução Soviética, em 1917.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

O livro "Agitprop: cultura política" (2015) como ponto de partida da experiência

O livro "Agitprop: cultura política" (2015) disponibilizou para os interessados brasileiros em teatro soviético e alemão e na estética da agitação e propaganda a história do grupo Blusa Azul e algumas peças, traduzidas do cirílico para o francês e da língua francesa para o português. Na apresentação do livro os organizadores destacam:

> Organizando a seleção desde o ponto de vista de uma cultura política, queremos reforçar a preocupação de que o agitprop não seja reduzido a intervenções formais ou de linguagens artísticas, mas que sua tradição histórica seja apropriada desde uma perspectiva mais ampla, como parte da práxis de formação cultural da classe trabalhadora, da elaboração de seus sistemas de significados e valores. (Estevam; Villas Bôas: 2015, p. 9).

O fato deste material aportar em terras brasileiras, organizado como livro, somente em 2015, portanto, quase um século depois do início do processo revolucionário soviético, diz muito a respeito do processo de invisibilização das experiências de teatro de agitprop por parte dos movimentos sociais brasileiros, partidos, e nos currículos dos cursos de artes cênicas. É uma experiência considerada marginal, estigmatizada com rótulos de panfletária, unilateral, carente de "densidade dramática", etc.

Entretanto, e por estar consciente destes limites de acesso às fontes, estava pautado no horizonte de interesse do Coletivo Terra em Cena o conhecimento das diversas funções que o teatro cumpriu no processo revolucionário soviético, enquanto meio de comunicação, enquanto linguagem formativa, organizadora e de entretenimento, enquanto método de educação popular e de agitação e propaganda das massas proletárias e camponesas. De acordo com o pesquisador Amiard-Chevrel

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

> A Blusa Azul (*Sinjaja Bluza*) foi um grupo extraordinariamente atuante da década de 1920. Foi criado como "jornal vivo" por estudantes do Instituto Moscovita de Jornalismo em 1923, incentivado por B. S. Ioujanine que continuou sendo seu animador. Foi chamado de Blusa Azul porque era o uniforme dos membros da trupe. Em 1924, ele passou a ser controlado pela União dos Sindicatos da cidade de Moscou. Essa subordinação, discreta no início, tornou-se muito pesada por volta de 1928-1930.
> O sucesso da Blusa Azul foi considerável: as filiais multiplicaram-se em Moscou e no interior. Centenas de trupes de agitação e de "jornais vivos" na URSS e no exterior se valiam de seu exemplo, inspiravam-se diretamente em suas publicações e reivindicavam seu patrocínio. (2015, p. 127)

No Brasil, até a publicação do livro "Teatro da militância" (2004), de Silvana Garcia – responsável pela primeira divulgação no país de trechos da coleção da equipe de pesquisa francesa Grupo de Pesquisa Teatrais e Musicológicas do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), sobre as origens do agitprop "*Le Theatre dágit-prop de 1917 a 1932*"– o Teatro Jornal era conhecido como uma das técnicas do repertório do Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal, desde sua experiência de resistência às ditaduras latino-americanas e os anos de exílio em diversos países da América do Sul e da Europa.

De acordo com Amiard-Chevrel:

> É possível distinguir três períodos na vida da Blusa Azul.
>
> O primeiro, de 1923 a 1926, é verdadeiramente aquele do "jornal vivo" e do esquete de agitação política, destinado a um público de massa preciso num lugar preciso. Trata-se de um "jornal" porque o conteúdo é exclusivamente político e porque ele relata regularmente acontecimentos políticos. Através de sua implantação local, informa sobre a vida e sobre problemas dos operários do lugar. Esse "jornal" é "vivo" porque sua arma não é mais o texto impresso, mas o gesto e a palavra viva. Dois tipos de conteúdo eram levados em consideração: o panorama dos principais acontecimentos políticos do momento e o número especial dedicado a um tema específico. Na prática, ele oferece "artigos" muito variados, mas nunca deve imitar a forma exterior de um jornal impresso.
> Esse "jornal vivo" é preparado como os outros: o círculo dos correspondentes operários coleta as informações; o círculo literário escolhe e põe os materiais numa forma cênica. Os círculos

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

> dramáticos e musicais são encarregados da interpretação com a colaboração do círculo das artes plásticas. O número de participantes pode variar, conforme a importância dos grupos, de sete ou oito a 20 ou 30 pessoas, o que constitui os extremos possíveis (2015, p. 128).

O ponto de interesse do Coletivo Terra em Cena

Uma das questões que mais interessava ao coletivo Terra em Cena era a abordagem direta das questões sobre o modo de vida da classe trabalhadora soviética, em razão dos estudos que o coletivo vinha desenvolvendo sobre a proposta da pedagogia socialista (Krupskaya, 2017) com o interesse de desenvolver metodologias de trabalho de base vinculados a métodos de educação popular, cultura popular e comunicação popular. Porquanto, o grupo decidiu montar as peças "O trabalho doméstico e a operária", "Os mais atuantes contra todas as doenças" e "De pé para lutar, escravos colonizados" com o objetivo de conhecer as formas estéticas utilizadas pelo coletivo soviético Blusa Azul para trabalhar com questões relativas ao modo de vida da população da URSS que demandavam, para superação dos problemas culturais, de saúde ou políticos encontrados, maior eficácia no processo de informação, formação e organização social.

Um dos principais objetivos do Terra em Cena era compreender o dispositivo de multiplicação massiva da forma de atuação do Blusa Azul, pois de acordo com Amiard-Chevrel:

> Em 1928, a Blusa Azul podia exibir este imponente balanço de cinco anos de atividade: os grupos moscovitas tinham apresentado 13.200 espetáculos para 6.700.000 pessoas; no resto da URSS, 6.315 espetáculos para 3.156.500 pessoas. Um giro pela Alemanha, no final de 1927, com a acolhida calorosa de Piscator em Berlim, bem como a de importantes centros industriais, havia oferecido 100 espetáculos para 500.000 espectadores. Na URSS, 7.000 coletivos foram criados com base em seu modelo nos clubes, nos círculos de leitura, nos setores comunistas etc. (*Op. Cit*, p. 127).

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

Existia um território de circulação dos grupos que compreendia diversos espaços como formativos, escolas, praças públicas, fábricas, universidades, círculos de leitura, clubes, e para que o "jornal vivo" pudesse atingir a máxima capilaridade havia uma relação articulada entre a forma das peças, o método de multiplicação e a organicidade da dinâmica revolucionária envolvendo a ampla rede de instituições e populares no contexto pós-vitória da revolução soviética e da guerra civil que se extendeu até 1921:

Em 1926, a Blusa Azul pretende ser "um método e não um gênero", um método para criar um espetáculo soviético; a atualidade motiva a escolha de seus temas, a leveza e a acessibilidade condicionam sua expressão artística. Todas as formas cênicas são aceitáveis desde que respondam a esses critérios (*Ibidem*, p. 128).

A conjuntura da encenação brasileira das três peças

A conjuntura pós-impeachment da presidenta da República Federativa do Brasil Dilma Roussef, a partir de uma articulação parlamentar, jurídica, midiática e empresarial, levou o grupo a fazer os seguintes questionamentos:

1. O que significa montar cenas de um coletivo de agitação e propaganda que atuou há quase um século, em um contexto de vitória da revolução soviética, no Brasil de 2018, que vive o segundo ano do primeiro golpe de Estado sofrido no século XXI?
2. Como tomarmos contato com o sentido estético do material, considerando que as cenas foram concebidas como intervenções e não espetáculos, e que faziam forte uso de coros proletários?
3. Não vivemos em processo revolucionário, pelo contrário, sofremos os revezes de um processo limitado, porém, significativo de transferência de renda para parcelas populares da sociedade e de fortalecimento de direitos sociais básicos, como educação, alimentação e saúde.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

Esse processo foi interrompido num momento de recessão mundial da economia que convergiu com uma derrota política da direita, por pequena margem de votos, nas eleições de 2014. Na sequência das eleições, o Partido dos Trabalhadores (PT), que venceu as eleições, decide implementar o programa do partido perdedor, o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), optando mais uma vez pela política de conciliação. E os ataques da operação Lava Jato são intensificados.

Com crise política e crise econômica somadas a direita acelerou a dinâmica fascista em torno da pauta da corrupção, articulando os poderes judiciário, parlamentar e midiático. Todavia, naquela conjuntura instável, iniciada em julho de 2013, com as manifestações de massa desencadeadas, em diversas cidades brasileiras, pela violenta repressão policial ao aumento de vinte centavos nas passagens de ônibus na cidade de São Paulo, as fissuras nos blocos históricos conservador e progressista brasileiros se acirravam na mesma medida em que a frequência dos protestos de rua e a quantidade de manifestantes aumentava drasticamente, a ponto de uma greve geral organizada pela Frente Brasil Popular ter sido capaz de paralisar 35 milhões de postos de trabalho, no dia 28 de abril de 2017.

Havia naquele momento, um debate entre intelectuais, militantes de partidos e movimentos sociais a respeito da possibilidade do contexto indicar sinais concretos de uma potencial situação revolucionária na experiência brasileira, tal como aquela vivida nos anos anteriores ao golpe de 1964, quando as organizações da classe trabalhadora conseguiram unificar suas pautas em torno das Reformas de Base.

Iná Camargo Costa aponta no texto "Lenin em 1917: direção em disputa e direção reconhecida" (2020, p. 04) três sinais que, de forma articulada, nos permitem identificar uma situação revolucionária:

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

a) Impossibilidade das classes dominantes manterem inalterado o seu domínio. Há crise das "cúpulas", crise da política da classe dominante, que cria uma fissura pela qual o descontentamento e a indignação das classes oprimidas forçam um caminho. Para uma revolução explodir, não é suficiente que a base não queira mais viver como antes; também é importante que as cúpulas não consigam mais continuar como antes;
b) Agravamento extremo da miséria e da angústia das classes oprimidas;
c) Acentuação, determinada pelas razões acima indicadas, da atividade das massas que em períodos "pacíficos" se deixam pilhar tranquilamente mas que, num período tempestuoso, são impelidas a uma ação histórica independente tanto pela crise no seu todo como pelas próprias ações das cúpulas.

A avaliação era de que teríamos a manifestação concreta dos dois primeiros fatores e que o terceiro dependeria da correlação de forças, da capacidade de ação das forças populares organizadas. Entretanto, com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e tomada do poder pelo seu vice, Michel Temer, a reação de seu governo, diante da falta de apoio da população e do distanciamento de sua base parlamentar, diante da antipatia que a pauta da reforma da previdência causava na véspera de eleições para o parlamento e a presidência da república, o levou a maior aproximação com o setor militar e ao acionamento de dispositivos como a Garantia da Lei e da Ordem (GLO) para coagir e reprimir os protestos populares. Em medida articulada, Temer atacou a dinâmica de financiamento das centrais sindicais, cortando a arrecadação direta do imposto sindical, o que dificultou a capacidade organizativa e de lutas dos sindicatos e, por consequência, afetou economicamente as condições de realização de grandes protestos massivos nas capitais, pelos altos custos de transporte e logística neles implicados.

A montagem das peças, nessa conjuntura, tinha como intencionalidade disputar o debate de temas urgentes à classe trabalhadora e que estavam sendo cooptados pela extrema direita emergente. Vale lembrar que, em 2018,

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

ano de montagem do trabalho, a expressão máxima da extrema direita no Brasil, Jair Bolsonaro, foi eleito presidente a partir de uma campanha violenta de massificação de *fake news* pelas redes sociais. Dessa forma, não somente a montagem das peças como o processo de estudo, com oficinas, seminários e o registro em audivisual das peças foram mecanismos de trabalho de base empregados pelo coletivo com vistas a disputar a narrativa, ampliar o debate a partir da relação entre cultura e luta de classe.

Imagem 1 – Ensaio aberto da peça "O trabalho doméstico e a operária" no Acampamento Lula Livre, abril de 2018.

Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.

As versões do Coletivo Terra em Cena para as peças do Blusa Azul

A primeira peça montada foi "O trabalho doméstico e a operária", cujo texto tem apenas quatro páginas. A primeira impressão do texto foi de uma estrutura hermética e datada no tempo histórico de origem do trabalho. Entretanto, o debate coletivo do grupo foi desvelando as possibilidades de montagem, seja pela atualidade do tema da desigualdade de gênero no universo do trabalho e da pauta feminista, seja pelas providências que o elenco teria que tomar para construir uma estética de rua para a peça.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

Uma das notas de encenação contidas na rubrica foi de extrema importância para o trabalho de adaptação do Terra em Cena: "O número de mulheres participantes do espetáculo pode ser ilimitado conforme os recursos que disponha o grupo. Quanto mais numerosas as atrizes, melhor será" (Costa; Estevam; Villas Bôas, 2015, p. 183). Essa informação levou o elenco a pensar em dispositivos de massificação da estrutura da cena.

Nesse sentido, a coletivização das vozes em confronto – que representam o antagonismo entre trabalhadoras oprimidas pela exploração e invisibilização do trabalho doméstico no regime patriarcal e a posição da defesa do trabalho doméstico fundado em tais bases – foi uma opção consciente do elenco do Terra em Cena, em sintonia com os recursos utilizados pelos grupos soviéticos, tal como destaca Bernard Lupi:

> (...) Ora, no início do agitprop, os grupos só podiam se apoiar sobre as formas de expressão (culturais) já existentes e que correspondiam às necessidades práticas das equipes, principalmente o coro falado, desenvolvido pelas associações culturais operárias social-democratas. Eles se inspiraram no modelo do coro (o refrão, o verso repetido); eles retomaram o princípio do texto rimado e declamado coletivamente. Neste estágio, a opção apresentava uma dupla vantagem: por um lado, o coro permite amplificar a voz, portanto se fazer escutar pela plateia e cobrir os ruídos da rua, por outro, permite verdadeiramente a expressão coletiva do elenco. Não há um personagem que capitalize todo trabalho feito coletivamente (2015, p. 109).

Seria necessário produzir uma montagem em que a imagem tivesse peso quase autônomo em relação ao som, pois a depender dos espaços, muitos poderiam ver as cenas, mas nem todos escutar. Como a peça é bastante curta, ela poderia ser reencenada com intervalos pequenos de tempo, permitindo àqueles que viram e se aproximaram, que na segunda apresentação puderem estar próximos, vendo e escutando o desenvolvimento da encenação.

Optamos pelos estandartes no lugar das bandeirolas, uma tradição brasileira, presente em blocos de Maracatu, de Carnaval, de Folia de Reis,

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

para aumentar a altura das cenas, criando uma espacialização vertical. Os estandartes cumpriram a função de portar as frases contidas nos cartazes, e passaram a ser manuseados como lanças pelas atrizes.

Imagem 2 – Detalhes dos adereços usados em cena de "O trabalho doméstico e a operária", abril de 2018.

Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.

Preocupados com a forma como a peça poderia ser útil em processos de formação de militantes, tornando mais espectadores em participantes ativos e conscientes da cena teatral, os integrantes do Terra em Cena construíram uma estrutura em que as atrizes do coro feminino poderiam atuar tanto individualmente, compondo um coro pequeno, quanto como comandantes de alas, cada qual com seu estandarte, formando uma disposição circular na cena, cercando os dois atores do coro do trabalho doméstico.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

Imagem 3 – Ensaio aberto da peça "O trabalho doméstico e a operária" no Acampamento Marielle Vive, abril de 2018.

Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.

Nesse sentido o grupo construiu duas possibilidades de coletivização da montagem:

1°) Num processo de luta de massas imediato, como as lutas feministas que ocorrem no Dia Internacional da Mulher (08 de março), o programa da peça pode conter o texto, e os versos podem ser numerados, de forma que cada ala responda à determinado número, e todas as alas saibam do momento em que devem declamar em coro unificado.

2°) Em um trabalho a ser feito em escola, em sindicato, em área de movimento social, em que exista mais tempo para a relação de formação com o grupo/público, antes da peça é possível fazer uma oficina com técnicas básicas de expressão corporal, vocal, a partir dos exercícios desenvolvidos como metodologia de trabalho para a montagem da cena. O grupo participante é então preparado para atuar no coro e toma conhecimento da estrutura da cena durante esse momento de treinamento, de modo que no momento em que a peça é apresentada eles participam ativamente das alas/batalhões,

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

experimentando a peça por dentro dela, compreendendo as dinâmicas de coros e contra-coros, e os diferentes registros da peça a partir da vivência direta com o material, compreendendo a eficácia estética da forma a partir do contato direto do corpo individual somado ao corpo coletivo, sem a dicotomia de espectadores e atores separados no mesmo espaço com funções distintas.

Imagem 4 – Oficina de técnicas básicas de Teatro do oprimido para o grupo de professores da Escola Parque da Natureza de Brazlândia antes da apresentação de "O trabalho doméstico e a operária", setembro de 2018.

Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

Imagem 5 – Apresentação da peça "O trabalho doméstico e a operária" para estudantes, professores e funcionários da Escola Parque da Natureza de Brazlândia após realização de oficina, setembro de 2018.

Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.

Uma perspectiva que o coletivo trabalhou pensando na ampliação da interação com o público foi incluir dentro da peça o dispositivo do comício relâmpago, para que mulheres possam se posicionar como numa tribuna a respeito do trabalho doméstico, invisível, na maioria das vezes, aos olhos masculinos. Vale lembrar que o Brasil dispõe do maior contingente de trabalhadoras domésticas do mundo, em quantidade e em proporção, mais de 7 milhões de pessoas.

No trabalho de montagem de "O trabalho doméstico e a operária" foi possível perceber a sofisticação dos recursos estéticos empregados na peça: em apenas quatro páginas, temos mais de quatro diferentes registros que se alternam nas cenas: o emprego dos coros da apresentação dos dados e do foco da cena, a apresentação da alegoria antagonista em chave farsesca, o registro cênico do quiproquó no momento de confrontação do coro das operárias contra o trabalho doméstico e a apoteose final.

A segunda peça montada foi "Os mais atuantes contra todas as doenças". As duas peças carregam o núcleo comum da centralidade estar

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

ancorada na classe trabalhadora, representada tanto pelas "operárias" em "O trabalho doméstico e a operária" quanto pelo "operário" em "Os mais atuantes contra todas as doenças". Por isso, optamos por ter como base um figurino padrão e simples que representasse a classe trabalhadora e, a partir deste, compor os demais personagens das peças por meio de acessórios que se sobrepõem.

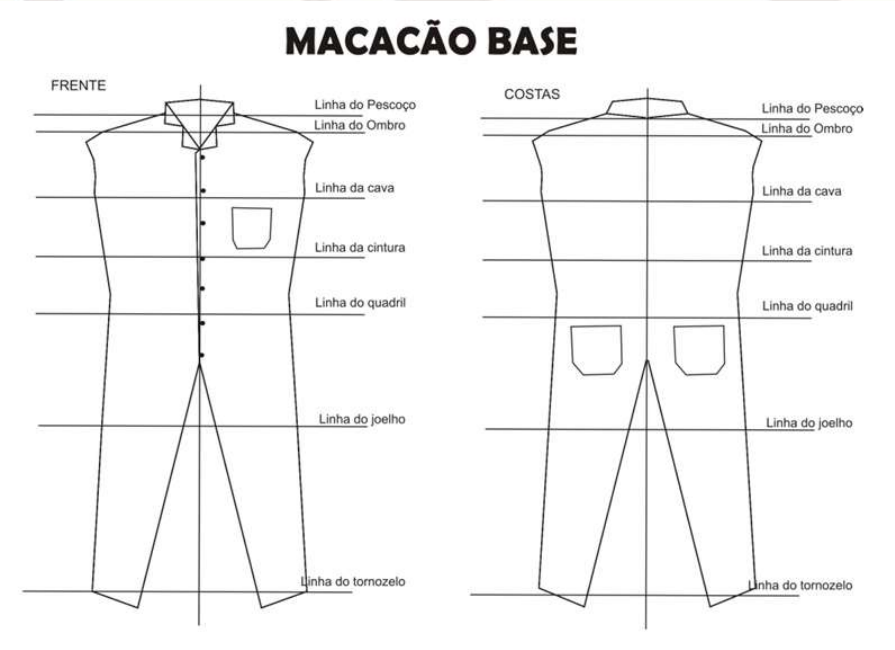
A simplicidade do figurino foi também uma das marcas principais do grupo e que, inclusive, deu o nome a ele. Os atores do Blusa Azul usavam regularmente o blusão azul por cima da calça e das botas; os grupos que os imitaram conservaram o mesmo hábito; a ele acrescentaram cartazes e adereços significativos (Amiard-Chevrel: 2015, p. 140). Na montagem pelo Terra em Cena, optou-se por construir o figurino com os macacões ao estilo guarda-pó como meio de atualização da roupa associada ao proletariado.

Um macacão de corte simples, capaz tanto de se adaptar ao contexto climático do Distrito Federal quanto de permitir a mobilidade em cena sem perder os elementos de fácil associação ao mundo do trabalho. Tal qual o uso de bolsos, o tipo de tecido resistente e o corte simples que, ao mesmo tempo que desonera o feitio da peça, também torna comum as silhuetas dos corpos. As cores escolhidas, a base preta no macacão e o vermelho nos acessórios, foram fruto das pesquisas imagéticas dos cartazes soviéticos onde operários e operárias são retratados.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

Imagem 5 – Desenho técnico do macacão base do figurino Terra em Cena conta Coletivo Blusa Azul.



Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.

O macacão, conforme o desenho técnico apresenta, foi produzido para todo o elenco, sem distinção de gênero. Os acessórios como os aventais, os lenços de usar na cabeça, o jaleco de médico e as alegorias que representavam as doenças foram sobrepostos a este macacão tanto como meio de distinção dos personagens quanto como forma de tornar concretos personagens abstratos.

Em "Os mais atuantes contra todas as doenças", o desafio de dar materialidade aos personagens abstratos foi o caso mais acentuado, uma vez que a peça retrata uma batalha entre o operário e microorganismos e hábitos que propiciavam a proliferação de doenças como a tuberculose, febre tifoide, sífilis, gonorreia e outras.

De maneira didática, a peça começa por meio da exposição do problema a partir do diálogo entre o operário e o médico. Ambos apresentam os sintomas e a forma como as doenças se proliferam não de maneira técnica

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

e epidemiológica, mas de forma concreta. Tanto por meio da construção de frases curtas que aumentam a capacidade de compreensão da informação, como pela explicação baseada nas evidências ambientais que levam à proliferação das doenças. Em seguida, a peça ganha dinâmica musical onde os transmissores das doenças (piolho, água não tratada, mosquito, poeira, tabaco, gorgulho e esporos) cantam e dançam se apresentando como algozes do operário que, mesmo vitorioso após a revolução, padece e vê sua família padecer.

No processo de montagem da cena, fomos percebendo como o humor dava ritmo e exploramos este caminho tanto na distribuição dos papéis, como na interpretação caricata desses personagens abstratos e que, nessa categoria, mas do outro lado da batalha, é somado o personagem da "educação física".

Imagem 6 – Apresentação de "Os mais atuantes contra todas as doenças" para estudantes, professores e funcionários da Escola Pedra Fundamental em outubro de 2018.

Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.

A peça circulou especialmente em escolas públicas para estudantes dos anos iniciais. O que ela demonstra, enquanto registro histórico, é como a ação cultural era, no contexto pós-revolucionário, parte de um projeto na construção do Estado Soviético. Atuava como um meio de comunicação e educação popular

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

onde o teatro se mostrava como uma linguagem privilegiada na transmissão de informações e formulação de pactos sociais coletivos, especialmente em sociedades onde o analfabetismo ainda era um desafio a ser enfrentado.

Da observação e registro da cena à criação audiovisual-teatral

Como desdobramento dos experimentos audiovisuais do Coletivo Terra em Cena, a montagem e a circulação das peças do Blusa Azul teve acompanhamento audiovisual de forma contínua pelos integrantes do coletivo. A perspectiva interna de construir um documentário sobre o processo criativo e as apresentações em diferentes locais do campo e da cidade no DF passava, certamente, pela necessidade de sistematização e socialização da experiência, bem como pela pesquisa estética.

Imagem 7 – Ensaio das peças do coletivo Blusa Azul com registro em audiovisual do processo, março de 2018.

Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

Para tanto, o passo inicial do Terra em Cena consistiu em dar seguimento à articulação com o Coletivo Ceicine [2], de Ceilândia, liderado pelo documentarista Adirley Queirós. A atuação de atores e atrizes do Terra em Cena em obras do Ceicine, as análises e comentários partilhados sobre as produções de cada grupo, a participação de ambos os coletivos na Escola de Teatro Político e Vídeo Popular (ETPVP-DF) e nas lutas dos movimentos sociais do campo ao longo dos anos criaram possibilidades de uma parceria na montagem do Blusa Azul.

No diálogo entre os coletivos, partimos do consenso sobre a importância do processo criativo em andamento, a atualidade e relevância do conteúdo presente nos textos das peças do Blusa Azul e o potencial de ampliação da circulação das peças, após as apresentações, pelo audiovisual. O ponto central de trocas e inquietações, portanto, passou a ser a forma estética, que poderia significar um entrecruzamento dos métodos de trabalho dos coletivos.

Para o Ceicine, a possibilidade objetiva do Terra em Cena acompanhar continuamente com as câmeras o processo de criação teatral e apresentação das peças abriria um espaço de experimentar o método da etnografia de ficção, que vemos em obras de Adirley Queirós como "A Cidade é uma só", "Branco Sai, Preto Fica", dentre outras. A possibilidade, portanto, de fabulação narrativa com a emergência dos atores encenando sua própria atuação no cotidiano gravado de ensaios, produção coletiva de adereços, bastidores e apresentações do Terra em Cena, colocaria o trabalho com o audiovisual no ato de contar o Blusa Azul numa área híbrida em que o documentário dialoga com a ficção e problematiza as realidades cotidiana e cinematográfica:

> (...) se não pretendemos defender um [pressuposto] *específico* do documentário – a exposição de um percurso obrigatório pelo qual ao fim teríamos um "eis aqui o Real", tão pouco pretendemos aferir o documental como algo *impossível* – o audiovisual como o campo

[2] Coletivo de Cinema em Ceilândia, formado em 2005 por realizadores e exibidores de audiovisual na Região Administrativa da Ceilândia, Distrito Federal.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

> natural de toda a farsa. Muito humildemente gostaríamos de nos situar neste entre-dois para perceber como os efeitos (de real, de ficcional) são produzidos (Cêilandia, 2012).

Por sua vez, o Terra em Cena retoma pressupostos do Vídeo Popular, associando-os com métodos de trabalho coletivo na linguagem audiovisual. Criado nos anos 1980 como parte da ascensão das lutas sociais pós-ditadura empresarial-militar, o Movimento de Vídeo Popular demandava maior participação política dos setores populares na sociedade brasileira, articulando a isso a apropriação técnica e estética do audiovisual por associações de bairro, movimentos sociais, sindicatos (Santoro, 1989). Nos anos 2000, com a emergência dos governos progressistas no Brasil e uma maior socialização dos meios de produção audiovisual – tanto por uma crescente facilitação de acesso via políticas públicas, cujo maior exemplo foram os Pontos de Cultura do Ministério da Cultura (MinC), como pela própria miniaturização e barateamento de câmeras e computadores para a edição – vários coletivos populares e de movimentos sociais se agruparam em torno de uma retomada da ideia do Vídeo Popular, sobretudo nos estados de Goiás e São Paulo, enquanto "uma vertente audiovisual do comportamento coletivo de contestação da ordem vigente" (Noventa, 2014, p. 69).

No caso do Coletivo Terra em Cena, estruturou-se um método de trabalho de socialização dos meios de produção e realização audiovisual que passa pela apropriação conjunta e gradual da técnica necessária para o trabalho com a linguagem; debate contínuo entre o grupo sobre as opções estéticas em cada vídeo realizado, com ajustes posteriores e criação de novas montagens; busca pela ampliação do repertório estético coletivo, ao exibir e debater filmes, de diferentes gêneros, preferencialmente dialogando com as(os) próprias(os) realizadoras(es) audiovisuais ou pesquisadoras(es) com domínio sobre a obra e/ou o tema de cada obra; criação de uma dinâmica de planejamento coletivo e divisão de tarefas para cada atividade envolvendo a linguagem, seja filmagem, montagem, finalização, exibição ou distribuição; por

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

fim, problematização sobre a divisão de trabalho dentro do coletivo, criando formas de ampliar a alternância de funções entre todas e todos (Gomes e Canova, 2023).

Cabe ressaltar que este método foi elaborado e sedimentado gradualmente em espaços propícios para essa dinâmica de ação-reflexão com o audiovisual como a Licenciatura em Educação do Campo da Universidade de Brasília e a Escola de Teatro Político e Vídeo Popular – DF, bem como em realizações audiovisuais do Terra em Cena como o Programa Revoluções[3]. Exibido na TV Comunitária de Brasília em 2017 e 2018 e nas plataformas de mídia da internet, o Programa Revoluções assumiu como forma estética a linguagem documental, associada à múltiplas intervenções artísticas em áudio e vídeo como poemas, músicas, teatro de rua, esquetes de agitprop, articuladas com os temas de cada programa. Em conjunto com essa opção estética de uma fusão de linguagens sem forma fixa, articulava-se uma opção política que alinhava o programa com o trabalho formativo com o audiovisual junto à movimentos sociais; a cobertura jornalística nas lutas sociais em diálogo com manifestantes; e a análise com maior profundidade de elementos da complexa conjuntura política pós-golpe de 2016, etc. Certamente, entre os principais saldos da realização de cinco episódios do programa, está a criação e maturação de um método de trabalho coletivo na linguagem audiovisual pelo Terra em Cena.

Além desses elementos acima mencionados sobre os dois coletivos, Ceicine e Terra em Cena, para a definição específica do método de trabalho na montagem do "Terra em Cena conta Blusa Azul" considerou-se a dinâmica de tempo de produção do Coletivo Terra em Cena, composto por trabalhadoras(es) da educação e da cultura, artistas-militantes dos movimentos sociais do campo, mães, camponesas(es), etc. Havia um limite objetivo deste

[3] As realizações audiovisuais do Coletivo Terra em Cena estão disponíveis no canal do coletivo no YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCSRYx6y4yFKA-auTEgtKEEw>. Acesso em: 14 de março de 2025.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

tempo disponível para o trabalho artístico, seja filmando ou atuando em cena, sobretudo para as mulheres do grupo. Não à toa esta questão emerge de forma muito atual na peça "O trabalho doméstico e a operária", e era algo frequentemente debatido pelo coletivo. Ou seja, as condições de vida e trabalho, sem dúvida, impactam na forma estética e são debatidas como parte dela, em limites e possibilidades de experimentação.

As próprias demandas desta agenda complexa como trabalhadoras(es) da educação e da cultura, associada à extensa cobertura da circulação da peça, levaram a uma condução da parte final da produção do filme pelo Coletivo Terra em Cena, que conduziu o trabalho audiovisual a partir de uma elaboração inicial criada em conjunto com o Ceicine. Sendo assim, a síntese possível para o filme "Terra em Cena conta Blusa Azul" atende dois eixos que são vivenciados pela práxis do Terra em Cena: a demanda de socialização das peças do Blusa Azul em territórios como acampamentos e assentamentos da Reforma Agrária, escolas do campo e da periferia urbana, atividades dos movimentos sociais, dentre outros, associada à sistematização da montagem e circulação teatral; e a pesquisa e experimentação estética[4].

Partindo deste pressuposto inicial de registrar em vídeo o processo criativo e a circulação das peças, a presença da câmera em todos os espaços de atuação do coletivo articulou dois pontos de vista, facilmente perceptíveis na montagem final do filme: o ponto de vista da observação participante e o da interação artística.

A observação e o registro do processo pela equipe de audiovisual assumiu uma posição em chave oposta à formulação tradicional nos estudos de cinema sobre o documentário de observação. O cineasta e pesquisador Silvio Da-Rin (2004) ressalta que este tipo de documentário se associa a um modo de representação de suposta neutralidade, invisibilizando a equipe técnica e buscando intervir o menos possível na situação filmada. Assim, o espectador

[4] Disponível em <https://youtu.be/MNevFvxX8L8>. Acesso em 17 de março de 2025.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

estaria como uma espécie de observador ideal e em contato com o "real" captado espontaneamente pelas câmeras, uma vez que não há qualquer encenação produzida para o documentário e a própria montagem do filme será tão exígua quanto possível no uso de recursos como letreiros, sons fora de campo, experimentos de montagem, narração ou entrevista.

Para um coletivo que reflete sobre todos os aspectos de sua produção artística, dentre eles a presença da câmera e sua consequência no processo criativo, logo percebe-se que os pressupostos acima são irrealizáveis. Como prossegue Da-Rin, mais intessantes são os contrapontos ao modo de representação observativo, que apostam na reflexividade do documentário – a partir do legado de cineastas soviéticos como Dziga Vertov – e na interação entre os diferentes sujeitos da criação artística, seja representados em tela ou atrás das câmeras. Portanto, nosso esforço "não pode limitar-se a reproduzir fragmentos de aparências sensíveis e nada tem a ver com a "captação" de supostos sentidos imanentes. Ao contrário, deve traduzir-se em um investimento ativo na produção deste sentido, através da criação de recursos formais" (Da-rin, 2004, p. 147).

Imagem 8 – Montagem com frames do filme "Terra em Cena conta Blusa Azul", em apresentações da peça "O trabalho doméstico e a operária".

Fonte: reprodução.

Desta maneira, a presença da câmera atuou em "Terra em Cena conta Blusa Azul" de forma distinta à dinâmica do teatro filmado, em que câmera permanece em um ponto de vista frontal e único frente à encenação. Ao trabalhar livremente na cena e em seu entorno, a câmera aproximou-se tanto de uma investigação etnográfica, como também se envolveu diretamente na

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

criação cênica. Por sua vez, a montagem audiovisual presente no filme, ao alternar entre debates sobre os textos, jogos teatrais, leituras dramáticas e trechos de várias apresentações da peça em locais diferentes, compõe um panorama de relações dos integrantes do coletivo com diferentes territórios e lutas sociais, ao mesmo tempo em que revela uma espécie de carpintaria cênica – como vemos nos detalhes de gestos das atrizes e atores, com maior detalhe, em uma apresentação da peça "O trabalho doméstico e a operária" e, quando possível, o retorno do público às peças.

A montagem do filme nos permite entender o trabalho com a câmera, durante a confeccção das cenas, também como integrante de sua construção em uma espécie de ponto focal nos ensaios para um diálogo com o público. Outra função do trabalho com a câmera, que cabe destacar, é seu uso como material de estudo das cenas em criação. Ao assistir coletivamente pequenas montagens realizadas pela equipe de audiovisual do processo criativo, foi possível para atrizes e atores debaterem possíveis ajustes nas cenas e repensarem seu próprio gestual.

Imagem 9 – Montagem com frames do filme "Terra em Cena conta Blusa Azul", em momentos de ensaio.

Fonte: reprodução.

Como afirmamos anteriormente, os pontos de vista como observadora participante e como interação artística permitem o espectador compreender uma dimensão processual da recriação das peças do Blusa Azul pelo Terra em Cena por meio do documentário, que acompanha paralelamente nos primeiros 30 minutos de filme a confecção das cenas e a circulação das peças. Na seção

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

seguinte, por sua vez, temos um aprofundamento da interação teatral com a câmera na peça "De pé para lutar, escravos colonizados". Gravada no Espaço Semente no Gama (DF) pelo Coletivo Terra em Cena, com a participação de atores da Semente Companhia de Teatro e do diretor Diogo Noventa, da Estudo de Cena (SP), a peça assumiu um formato de um experimento cênico-audiovisual, com caráter de registro de uma peça de agitprop do início do século XX, que funciona como um curta-metragem autônomo dentro do filme.

A peça aborda inicialmente a atuação da Inglaterra como potência imperialista no período após a Primeira Guerra Mundial e a vitória da Revolução Russa. Em um contexto histórico em que as colônias passam a se insurgir em movimentos de libertação nacional, o poderio inglês é representado por um diálogo dos políticos conservadores Baldwin e Chamberlain, em tom de conspiração, sobre as formas de manter a dominação em países como Egito, Irã, Índia, entre outros. Logo, ambos são confrontados por uma rebelião de escravizados das várias colônias imperiais. Essa rebelião coloca em cena a demanda de libertação como um ponto de vista comum às várias colônias, o que ganha força com a entrada da Internacional Comunista, que, assim como o trabalho doméstico na primeira peça, assume forma alegórica representada por personagens.

Um dos debates do Terra em Cena na montagem desta peça passava pela dificuldade em representar tanto o princípio da autodeterminação dos povos em cena – princípio que, no debate da época e, sobretudo, nas formulações de Vladimir Lênin[5], era central –, como também no uso de simbologias que não estão presentes em nosso dia a dia. O uso de alegorias simbólicas do poder imperial como a posição dos dois conservadores ingleses montados em um elefante, enquanto os escravizados estariam embaixo deste animal, ou mesmo uma provável musicalização da peça, tiveram que ser

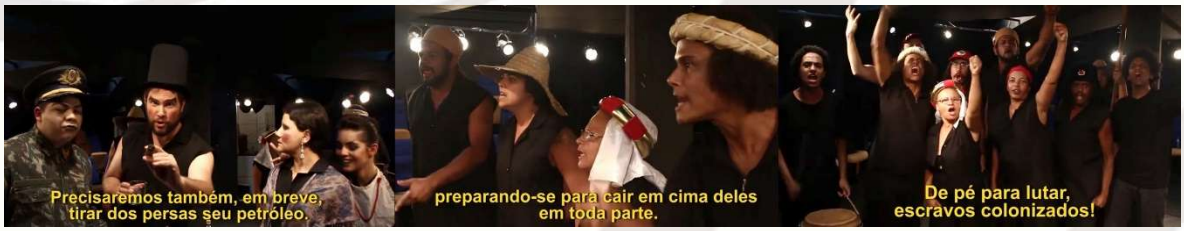
[5] Como vemos em "Sobre o Direito das Nações à Autodeterminação", disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1914/auto/index.htm>. Acesso em 08 de abril de 2025.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

sintetizados no experimento cênico-audiovisual. Se manteve, contudo, a forma do "jornal vivo" presente na rúbrica do texto da peça, possibilitando adaptações textuais e cênicas com a participação de atrizes e atores.

O filme sobre a peça inicia utilizando como recurso visual filmagens dos símbolos do poder no Plano Piloto de Brasília, um dos territórios de atuação do Terra em Cena[6], em momentos pouco usuais, cotidianos. Aparecem em tela trabalhadores pintando a cúpula do Senado, momentos de espera antes da chegada de autoridades no Palácio do Itamaraty ou a coreografia de troca de turno de um soldado da Guarda da Independência no Palácio do Planalto, montadas de forma paralela com pinturas e gravuras referentes à dominação colonial imperialista britânica. Esta montagem inusitada ganha mais uma camada com a trilha sonora em que as músicas "Eu quero beber água", "Sou Quilombola" e "Adeus Várzea Queimada"[7], das Sambadoras de Várzea Queimada (comunidade quilombola da Bahia), trazem uma referência à cultura popular de povos com larga história de luta, resistência e autonomia como as(os) quilombolas.

Imagem 10 – Montagem com frames do filme "Terra em Cena conta Blusa Azul", no experimento cênico-audiovisual "De pé para lutar, escravos colonizados".



Fonte: reprodução.

[6] Embora sediado no campus da UnB localizado na cidade-satélite de Planaltina, a atuação do Terra em Cena passa pelo Plano Piloto, centro do Distrito Federal, bem como pelos territórios da Reforma Agrária em cidades como Brazlândia ou no Entorno do DF em comunidades quilombolas e camponesas.

[7] Cedidas ao filme pela cineasta Camila Machado, em compilação realizada no Projeto Sonário do Sertão.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

As cenas seguintes, gravadas no teatro do Espaço Semente e em seus arredores, seguem o texto original do Blusa Azul, como um documento histórico. Porém, a noção de "jornal vivo" trouxe adaptações ao contexto de 2018, quando a peça foi gravada. Um exemplo é o recurso do "ponto" na cena com os conservadores ingleses, caracterizando um ator como "ponto" representando o Exército, e uma atriz como "ponto" representando o Poder Judiciário, em evidente referência ao contexto do golpe de 2016. Os escravizados aparecem, inicialmente, como trabalhadores de manutenção do teatro e, aos poucos, com o texto em crescente na rebelião dos escravizados, somam-se outros trabalhadores que encontravam-se espalhados nas áreas externas do teatro.

Outra adaptação criada junto com a Semente Companhia de Teatro foi a utilização de um ponto de Oxalá, tocado e cantado pelos trabalhadores em cena, ao final como momento de congregação coletivo em articulação com o texto em crescente com palavras de ordem revolucionárias. Novamente, assim como na abertura, a cultura popular e, neste caso específico, a articulação dos terreiros de matriz africana com a cultura periférica, encontram-se associadas às lutas de emancipação da classe trabalhadora em evidente articulação com às lutas por igualdade racial.

Considerações finais

O processo de montagem das três peças do coletivo soviético Blusa Azul empreendido pela dinâmica de trabalho do Coletivo Terra em Cena foi capaz de articular as linguagens do teatro e do audiovisual, de forma promissora, conforme inspiração do trabalho dos grupos auto-ativos das vanguardas soviéticas, que reuniam artistas, intelectuais, militantes, estudantes, em prol do desenvolvimento da agitação e propaganda.

Por meio de um processo de pesquisa artística que colocou em cena e na tela o legado de um coletivo soviético de aproximadamente 100 anos,

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

percebemos que as formas estéticas do agitprop criado em contextos revolucionários – quando articuladas com a busca pela eficácia no processo de informação, formação e organização social – apresentam-se com vigorosa atualidade.

No âmbito da produção audiovisual, ao demarcar uma criação artística distinta do teatro filmado convencional, o filme "Terra em Cena conta Blusa Azul" sistematiza a atuação do Terra em Cena como um coletivo artístico que articula em sua práxis a educação, a comunicação e a cultura popular. Este modo de produção próprio ao grupo, reflete-se formalmente no filme por meio das perspectivas da observação participante do processo criativo e da interação artística. Desse modo, é possível perceber aspectos esteticamente significativos na obra como a dimensão processual da criação artística, o audiovisual como parte do estudo de criação e ajuste das cenas, a abertura para a experimentação cênico-audiovisual como vemos na peça "De pé para lutar, escravos colonizados", entre outros elementos.

Conforme aponta Garcia, existiam outros critérios de valoração do teatro de agitação e propaganda, para além daqueles dramáticos que durante séculos deram a régua e compasso para o julgamento do que se podia definir como o "bom teatro" (o dramático): a eficácia política; a capacidade de socialização dos meios de produção, o que implica na metodologia ser ao mesmo tempo didática e capaz de gerar comunicação das experiências, problemas e conquistas compartilhadas; a capilaridade e territorialização das trupes por diversas comunidades, segmentos, aldeias, cidades, escolas, fábricas, universidades, cooperativas agrícolas, quartéis militares; a capacidade de entreter sem abrir mão do juízo crítico e da perspectiva formativa da linguagem teatral; etc.

Em última instância, é um teatro que visa um resultado concreto, mensurável por sua eficácia política, não apenas a nível da mobilização conseguida para esta ou aquela campanha em particular mas no engajamento mais amplo, que extrapola a relação palco-platéia e soma esforços na

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

construção do socialismo. Como já apontamos anteriormente, a difusão espontânea do agitprop traz em seu bojo o processo de apropriação de um determinado fazer artístico por uma camada mais ampla da população que, fusão de engajamento político com recriação de formas de comunicação e expressão, pretende gerar um produto cultural próprio. (Garcia, 2004, p. 20)

Nesse sentido, podemos afirmar que, tal qual uma mensagem na garrafa, as peças do coletivo Blusa Azul parecem navegar pelo oceano à deriva, e se mostram indecifráveis àqueles que procuram desvendar seus segredos fruindo esteticamente a leitura individual, esperando os mesmos efeitos causados pela fruição de uma obra literária tradicional. Porquanto, o segredo da mensagem na garrafa depende de um código, de uma senha, que é o trabalho coletivo com o material, e essa senha só pode ser reposta pelas condições objetivas da história, em que novos coletivos, sustentados por um movimento socialista, se dispõem a reconhecer a enfrentar uma experiência estética que tentava avançar dialeticamente sobre a experiência estética burguesa, rumo às massas proletárias conscientes de seu destino histórico revolucionário.

REFERÊNCIAS

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

CEILÂNDIA, Ceicine - Coletivo de Cinema de. **Reflexões sobre a linguagem documentária.** 2012. Disponível em: http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com/p/com-proposta-de-discutir-os-parametros.html. Acesso em: 10 jan. 2025.

COSTA, Iná Camargo. **Lenin em 1917:** direção em disputa e direção reconhecida (2020). Disponível no blog Marxismo 21: https://marxismo21.org/wp-content/uploads/2020/06/Lenin-em-1917-Ina-Camargo.pdf , acessado em 07 de maio de 2025.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

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

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido.** Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

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

GOMES, Adriana; CANOVA, Felipe. Caminhos do Vídeo Popular na ETPVP-DF. In: PINTO. Viviane et al. (Orgs.). **Cultura e Política**: narrativas da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal. Brasília: Simpoiese Projetos Culturais, 2023.

KRUPSKAYA; Nadezhda Konstantinova. **A construção da pedagogia socialista**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

LUPI, Bernard. Agitprop: uma cultura política vivida. In COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Agitprop:** cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

NOVENTA, Diogo. Busca da identidade do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo como posicionamento político e conexão histórica. In: VICENTE, Wilq (Org.). **Quebrada?** Cinema, vídeo e lutas sociais. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014a. pp. 57-79.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos:** o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. MST conta Boal: do diálogo das ligas camponesas com o teatro de arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 57, p. 277-298, dez. 2013. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000200012. Acesso em: 13 nov. 2025.

*__Rafael Litvin Villas Bôas__ Professor das áreas de Linguagens e Ciências Sociais do campus de Planaltina e do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Coordenador do grupo de pesquisa e programa de extensão Terra em Cena. Integra a coordenação da Escola

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.83426

de Teatro Político e Vídeo Popular do DF. E-mail: rafaellvboas@gmail.com.

****Felipe Canova** Professor adjunto de Artes Visuais e Audiovisual na Licenciatura em Educação do Campo, Faculdade UnB Planaltina (UnB/FUP) e professor do Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes/UnB). Mestre e Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Integrante da coordenação do Coletivo Terra em Cena. E-mail: canovagoncalves@gmail.com.

*****Simone Menezes da Rosa** Professora da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF). Doutoranda em Artes Cênicas (PPGCEN/UnB). Mestre em Artes (ProfArtes/UnB). Licenciada em Artes Visuais (UnB). Integra os coletivos Terra em Cena e Escola de Teatro e Vídeo Político e Popular do Distrito Federal (UnB). E-mail: sissi.rosa07@gmail.com.