
Pistas para uma Comunicação Popular: a experiência do agitprop na Revolução Soviética¹

Ana Martinez SORANSO²

Pamella Cristina Basetti de SOUZA³

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR

Resumo

O objetivo deste artigo é a análise da peça de agitprop *O trabalho doméstico e a operária* para apropriar-se de sua estética como contribuição na construção de uma comunicação popular pautada na centralidade conceitual como aquela feita pela e para a classe trabalhadora. Pretende-se explicitar que os avanços estéticos do agitprop que possibilitaram a elaboração de uma comunicação didática só foram possíveis por se tratar de uma construção estética colaborativa e coletiva, fazendo do teatro uma ferramenta de comunicação popular emancipatória.

Palavras-chave

Comunicação Popular; Agitprop; Teatro; Mulher operária; Peça didática

Introdução

O presente artigo analisa a peça *O Trabalho Doméstico e a Operária*, sob o ponto de vista da comunicação popular e alternativa, entendendo que manifestações artísticas e culturais como as peças de teatro de agitprop foram elementos de comunicação e de linguagem importantes para as transformações sociais promovidas pela Revolução Russa em 1917. Além disso, a relevância das peças de teatro para a ascensão do socialismo na União Soviética são exemplos importantes de práticas de comunicação cujo objetivo principal é a emancipação dos sujeitos e o despertar da classe trabalhadora para sua condição de subalternidade. Mais especificamente, nesse artigo, estamos debatendo sobre a centralidade do teatro e do agitprop para discutir não só a condição subalterna da classe trabalhadora promovida pelo capital mas também a organização social desse sistema e a centralidade da instituição família e do trabalho doméstico feminino para a perpetuação da exploração das mulheres. A ideia é entender como a comunicação popular pode ser relevante para a luta de classes atuando principalmente no despertar da classe trabalhadora sobre sua condição e também no

¹ Trabalho apresentado ao GP Comunicação para a Cidadania, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do programa de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), e-mail: ana.soranso@gmail.com

³ Mestranda do programa de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), e-mail: pamellabasetti@gmail.com

debate sobre a condição da mulher operária que sofre dupla opressão, tendo em vista que ela acumula os afazeres domésticos e o trabalho. Nesse sentido, dividimos este artigo em alguns temas que consideramos centrais para nosso debate. Vamos primeiro apresentar a noção de comunicação popular a qual nos vinculamos, depois falamos do surgimento do drama burguês e sua crise enquanto forma e vamos apresentar o contexto social a qual a peça de agitprop *O Trabalho Doméstico e a Operária* foi pensado para, a partir disso, refletir sobre o agitprop e a peça em si, seus recursos de linguagem, seu enredo e sua proposta de crítica social.

O conceito de Comunicação Popular

Não é novidade para quem é da área que o conceito de “popular” está em permanente disputa, assim como, conseqüentemente, a expressão “comunicação popular”. Por isso, é necessário definir algumas diretrizes para compreendermos melhor este conceito e suas práticas. Observar experiências empíricas pode colaborar no entendimento de uma comunicação popular, no entanto, não é qualquer experiência que nos vale. São as práticas comunicativas desenvolvidas no seio dos movimentos sociais e populares, mais precisamente no contexto de riscar o chão diante da luta de classes que nos interessa. Em Peruzzo (2008) encontramos uma fusão entre *comunicação popular, alternativa e comunitária* que, ainda que limitada, pode constituir o nosso *ponto de partida*.

(...) é expressão das lutas populares por melhores condições de vida, a partir dos movimentos populares, e representam um espaço para participação democrática do “povo”. Possui conteúdo crítico-emancipador e reivindicativo, e tem o “povo” como protagonista principal, o que a torna um processo democrático e educativo. É um instrumento político das classes subalternas para externar sua concepção de mundo, seu anseio e compromisso na construção de uma sociedade igualitária e socialmente justa. (PERUZZO: 2008, p. 307)

Para Peruzzo, o conceito de “povo” é entendido como as “classes subalternas, submissas econômica e politicamente, às classes dominantes”. No entanto, em determinados momentos históricos, não apenas a classe trabalhadora seria vista como povo, pois “há momentos em que (o povo) engloba quase toda a nação (...). Forma-se, nesses casos, um grande elo, uma identificação em torno de um objetivo muito forte, uma coisa que aglutina e que tem um caráter de oposição ao status quo” (1998, p. 117).

Para a autora, então, o significado de “povo” não tem um caráter universal e imutável, e deve ser pensado em seu contexto como uma “realização histórica, cuja composição e interesses variam em função de fatores determinantes, estruturais e conjunturais” (1998, p. 118).

Assim, tal complexidade pode ser percebida na expressão “comunicação popular”. Para Peruzzo (1998, p. 118), este termo pode ser entendido como tradições do povo (cultura folclórica/ folkcomunicação) ou como parte da indústria cultural, através dos meios massivos de comunicação, mais conhecido como “populesco”. Há também o termo corrente do “popular-alternativo”, que liga o popular à atuação dos movimentos e organizações sociais, em favor de uma nova ordem de sociabilidade política, econômica e social em substituição à sociabilidade capitalista. Essa corrente é fortemente identificada com o caráter de classe do povo, entendido nesse sentido como classe trabalhadora.

Outro conceito que muito nos interessa para refletir sobre a comunicação popular é o de “comunidade”. De acordo com Raquel Paiva, o conceito de “comunidade” está relacionado à investida de um poder de resgate da solidariedade humana ou da organicidade social perdida (PAIVA apud MIANI, 2011, p. 224). Já para Ciro Marcondes Filho, comunidade é uma forma de sociabilidade que se dispõe a recuperar valores relacionais perdidos outrora pela reificação e efetivação de relações abstratas e esvaziadas no interior da sociedade capitalista. (MIANI, 2011, p. 225)

Visto que há grande disputa em relação aos conceitos aqui tratados, iremos trazer uma visão estabelecida por Miani, que estabelece uma relação dialética entre os termos comunitário e popular, analisando-os como complementares. De acordo com Miani, o conceito de “comunidade”, entendido na dinâmica com o “popular” para a elaboração do termo da comunicação popular e comunitária, assemelha-se com a proposta de Marconde Filho, mas sem ajuizar que a comunidade surge pelo resgate de uma sociabilidade perdida. Para Miani, é possível que tais valores de uma sociabilidade não-capitalista não tenham acontecido ou existido, aproximando-se mais de uma teoria do socialismo científico marxista.

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

A etapa histórica do socialismo não seria um retorno a organizações sociais pré-capitalistas e primitivas, como as primeiras sociedades do comunismo primitivo, mas um avanço a uma organização social sem precedentes. Comunidade, então, seria “uma possibilidade que se realiza como decorrência da dinâmica social estabelecida por um conjunto de indivíduos que se reconhecem como construtores de um sentimento coletivo de pertencimento no interior de um grupo social” (MIANI, 2011, p. 227).

Assim, de acordo com o autor, entender os conceitos de “popular” e “comunitário” como sinônimos acaba por despolitizar o que se entende como “popular”. O conceito de “popular” é entendido para reconhecer um conjunto de indivíduos que se identificam pertencentes a uma classe social suscetível a adquirir consciência de classe e entender-se como sujeitos ativos de seu tempo histórico na luta de classes, ou lutas sociais. (FUSARO, 2016)

Portanto, não é possível ordenar à uma comunidade o pertencimento a uma classe como eixo central de sua organização, pois a ideia de comunidade não está atrelada a um reconhecimento de si como uma classe social subalterna, mas como pertencimento a um determinado grupo social. Sob essa perspectiva, a comunicação popular e comunitária, entendida como uma expressão de comunicação das classes trabalhadoras que se dá sob um processo de participação constante, libertadora e com consciência de classe, adquire um significado mais completo, livre de ambiguidades.

Deste modo, julgamos ser importante observar as experiências e avanços teatrais de um importante movimento histórico da classe operária, a Revolução Soviética e sua expressão artística para a formação e organização das e dos trabalhadores, o agitprop.

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

chega a ser quase que óbvio, até porque o índice de analfabetismo ainda era muito alto, sobretudo entre camponeses. (COSTA, 2012, p. 170 e 171)

No teatro de agitprop a arte fica subordinada à sua eficácia política, à educação política, e às pautas urgentes na ordem do dia. A função teatral não era mais a busca do *belo*, mas sua função didática. E, a partir do momento que a classe oprimida e marginalizada teve acesso ao fazer teatral, a própria concepção de teatro se transforma. O primeiro apontamento possível é que a relação palco e plateia se subverte, rompendo com a “quarta-parede” ao permitir que o público acompanhe toda a montagem, além da possibilidade de opinar e debater criticamente as peças. Para a escolha dos *temas*, questões do cotidiano dos trabalhadores e trabalhadoras eram observadas para a construção das *falas* das personagens, mas como não havia formas dramatúrgicas que dessem conta de tais temáticas a busca pelo novo fez surgir a *criação coletiva*. “Ao objetivar a educação política e não a contemplação da própria arte teatral, o teatro operário lançou mão antropofagicamente de todas as referências possíveis: o folclore, o espetáculo de variedades, o circo, o teatro de cabaré e a própria arte de vanguarda.” (FREDERICO, 2010, p. 37)

Foram estas experiências que influenciaram Brecht a construir uma forma teatral didática o suficiente para interagir com o público a ponto de tirá-lo de sua passividade contemplativa. Após conhecer o teatro político de Erwin Piscator, na Alemanha de 1924, Brecht escreve as peças didáticas e, posteriormente, os textos que compõem a sua *Teoria do Rádio*, onde desenvolve uma reflexão sobre as potencialidades mobilizadoras e revolucionárias que o rádio poderia trazer, não fosse o monopólio de sua função como um agente apenas *emissor* de mensagem.

O drama e sua crise

O surgimento do “drama burguês” enquanto processo artístico corresponde à consolidação da burguesia como classe social dirigente - e dominante -, que traz consigo a afirmação de seus ideais não só no plano político-econômico mas, também, no plano estético social, definindo a convenção dramática “à sua imagem e semelhança”, ou seja, um teatro feito pela e para a burguesia, projetando a imagem e o ideário que esta classe constrói de si e para si. Em combate ao antigo regime e em meio à consolidação de uma nova ordem, a figura do indivíduo irá ocupar o centro das

relações sociais e políticas. O triunfo do modo de vida liberal-burguês clamava pela “livre manifestação do eu”, ou, até mesmo, “a livre iniciativa”, a que privilegia a esfera das relações intersubjetivas. Para o “novo homem moderno” a esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência, onde vontade e decisão lhe figuravam como os atos mais importantes de suas determinações (SZONDI, 2001). Estes ideais irão, do mesmo modo, construir a tônica teatral do período, que perpassa desde o Renascimento italiano, alcança a Inglaterra elisabetana, continua pelo Setecentos francês, perpassa o classicismo alemão e sobrevive, enquanto forma dominante, até fins do século XIX.

A centralidade liberal-burguesa está na ideia do homem provedor da família, da política e da produção, colocando a mulher como “provedora” do lar. O capital apoia-se em uma instituição, para sua reprodução social, muito conhecida por nós como família. Esta instituição surge junto com a propriedade privada e as classes sociais, como Engels bem explicou.⁴ A burguesia a utiliza e a adapta de acordo com suas vontades e necessidades, reproduzindo a divisão social do trabalho e as relações de poder, regando o terreno da opressão da mulher. Não é por acaso que uma das pautas que irá colocar o drama moderno em crise é justamente a temática da mulher e, principalmente, da mulher operária.

Quando há a necessidade de apresentar demandas coletivas, em que surge a ideia de um sujeito coletivo, como é a pauta da mulher e de todos os homens que lutam por outra forma de sociabilidade, inclusive para romper com a divisão social do trabalho imposta pelas regras gerais do capitalismo; quando emerge a necessidade de narrar processos históricos, em que o centro temático se desprende da figura do indivíduo, o drama será deficiente por motivos formais. Ou seja, quando um novo sujeito coletivo surge e começa a ganhar a cena política de então, teremos o irromper de uma nova realidade que a forma do drama não podia mais reconfigurar. Logo, o “drama” começa a “narrar”, rumo em direção ao épico. Retomando Szondi (2001), temos que processos artísticos geralmente respondem a processos históricos, isto é, quando uma obra explicita a necessidade de superação de alguma convenção estética vigente, ela está registrando, tal qual a um sismógrafo social, abalos havidos no seio da própria sociabilidade.

⁴ Referência à obra *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, de Friedrich Engels.

Construção narrativa do Agitprop

A “explosão” do drama burguês surge de dois fenômenos históricos, no caso, a Primeira Guerra Mundial em 1914 e a Revolução Russa de 1917. O primeiro porque é precisamente com a catástrofe da guerra no plano da vida sociopolítica que a prerrogativa do indivíduo burguês começa a ruir, pois a partir da guerra os homens não mais têm a possibilidade de compreenderem a si próprios no plano da vida individual abstrata e das relações intersubjetivas. A primeira guerra mundial mostrou ao indivíduo que seu futuro depende cada vez menos de sua própria prevenção e cada vez mais das disputas nacionais e internacionais entre os donos do poder. Se a vivência da primeira guerra representou um importante movimento rumo ao teatro épico *negativamente*, impossibilitando o drama burguês, a Revolução de Outubro permitiu os primeiros passos para as conquistas da proposta de um teatro épico, *positivamente*. O papel da mulher e sua opressão também entram na pauta do dia rumo ao épico, como aponta Iná Camargo:

Estamos naturalmente falando de Ibsen e de sua Nora que, em *Casa de bonecas*, de 1879, dominou a cena por todo o tempo necessário à exposição da crise dos papéis na sociedade patriarcal burguesa. Meyerhold, igualmente entusiasmado com o feito de Ibsen, em sua montagem dessa peça em Moscou, tratou de ir derrubando os cenários da casa burguesa à medida que Nora se aproximava da decisão de cair fora daquela pocilga: tratava-se para ele de evidenciar cenicamente a *queda da casa de Helmer*. (COSTA, 1998, p. 178)

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

O agitprop foi o “braço artístico” do exército revolucionário, cumprindo um papel formativo, organizativo e estratégico das trabalhadoras e trabalhadores do campo e da cidade que buscavam a construção de uma nova sociedade. Tratava-se de uma população majoritariamente camponesa e pobre, com uma economia e uma política dependentes em relação ao centro do sistema, além de um atraso em relação ao desenvolvimento das forças

produtivas. As iniciativas que de alguma forma colocavam como perspectiva este estado geral das coisas no sentido de construção de sujeitos coletivos devem ser valorizadas em sua devida proporção. Imaginemos o que significava em termos de socialização política-cultural uma proposta de comunicação humano-genérica que levasse à população pobre e analfabeta do campo, por exemplo, as ideias e imagens que circulavam muitas vezes a partir da imprensa operária clandestina e fizessem com que pela primeira vez na vida homens e mulheres deixassem a seu horizonte estreito e limitante de cotidianidade para discutir a greves, crises e revoluções.

Mas, o que tem o agitprop russo, elaborado em contexto revolucionário de desenvolvimento e consolidação de uma cultura política transformadora, a ver com o Brasil, no além-mar do espaço e do tempo, sem processo revolucionário e com forte ascensão da extrema direita e do fascismo? Essa é uma das perguntas que nortearam o grupo *Terra em Cena* ao realizar leituras dramáticas de peças de agitprop, tendo que considerar as diversas opções formais de interpretação para conseguir utilizar-se da peça como uma possível lente para leitura da atual conjuntura política, econômica e social do país.

O papel que cumpria o teatro, num país de maioria da população analfabeta, era de imenso valor formativo, organizativo e estratégico para a consolidação e o amadurecimento de um processo de tomada de consciência protagonizado por trabalhadores. Por vivermos ainda num país com uma taxa de mais de 14 milhões de analfabetos e mais de 40 milhões de analfabetos funcionais, avaliamos que no contexto atual seria muito pertinente a experimentação e colocação em cena de um repertório que buscou, há quase um século, trabalhar em prol da informação da população, do esclarecimento das razões das desigualdades sociais, proporcionando uma visão ampliada das contradições da realidade, num sentido emancipatório. Desse modo, com essa experiência de montagem pretendíamos testar a pertinência e a qualidade dessa proposta estética quando colocada em diálogo com as demandas sociais do presente. (PINTO, 2020, p. 127 e 128)

Assim, entendendo sua atualidade, iremos analisar a peça *O Trabalho Doméstico e a Operária*, elaborada pelo coletivo de agitprop A Blusa Azul, em 1925, com centralidade temática “à crítica dos modos de vida antigos e à emancipação material das mulheres” (BLUSA AZUL, 2015, p. 183). A temática e as contradições sociais ainda perpetuam materializadas na vida cotidiana das mulheres, que vivem sob o jugo de uma sociedade construída pela moral patriarcal e sob exploração da economia capitalista. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, no ano de 2018 - mesmo período em que *Terra em Cena* realizou releitura desta peça - o

trabalho doméstico usurpou em média 21,3 horas semanais das mulheres, enquanto a média semanal dos homens foi de 10,9 horas semanais.

Esclarecida então a atualidade temática sobre a condição de opressão e exploração vivida pelas mulheres e compreendendo a urgência no debate para sua superação, iremos apresentar alguns recursos de construção cênica desta peça de agitprop e entender como se dão os elementos épicos.

A peça *O Trabalho Doméstico e a Operária* coloca a questão da opressão da mulher como centro das pautas da luta contra o capital, revelando que parte importante para consolidação do novo é, obviamente, uma nova organização social do trabalho. Ou seja, não mais devia-se responsabilizar a mulher pelo trabalho doméstico e, nem mesmo, responsabilizar apenas os homens por estes afazeres. A coletivização do trabalho doméstico, por si só, já possibilita grande avanço para uma sociedade sem diferenças de gênero. Necessidades coletivas que até então eram entendidas como pertencentes ao doméstico, numa sociedade que dividiu o trabalho socialmente, colocando a mulher como principal responsável pelas tarefas domésticas, sobrecarregavam - e sobrecarregam - a mulher operária. “Sem tempo nem mesmo para apumar a coluna depois do trabalho na indústria, a mulher é obrigada a cuidar do minucioso trabalho doméstico...(…) Não há descanso para a mãe trabalhadora profissional.” (KOLLONTAI, 2017, p. 153). Com a ascensão do Estado operário, este assume as responsabilidades até então atribuídas ao universo do doméstico, com a organização de espaços públicos como refeitórios, lavanderias e creches, entendendo que este trabalho pertence ao conjunto da sociedade. A peça lança então, para o debate, a problemática dessa divisão social do trabalho através da representação cômica da personagem *Trabalho Doméstico* e aponta como saída a organização das mulheres junto ao partido revolucionário. Essa construção cômica, caricata, irônica e até grotesca da personagem, colabora para um afastamento, “que transforma o ator em ‘narrador’ da personagem” (ROSENFELD, 2012, p. 34). Seria o Efeito Distanciamento, que Brecht viria a desenvolver de forma mais aprofundada alguns anos mais tarde.

Em *Notas para a encenação* - trecho de orientação para apresentação da peça - é possível identificar quais são os recursos de linguagem, geralmente utilizados pelos grupos de agitprop, que podem fornecer pistas para nos orientar na identificação da

narrativa própria do agitprop, que aponta para o épico, tão cara e necessária na elaboração de uma comunicação humano-genérica.

Notas para a encenação

O número de mulheres participando do espetáculo pode ser ilimitado conforme os recursos que disponha o grupo. Quanto mais numerosas as atrizes, melhor será. O trabalho doméstico é uma figura que encarna a economia doméstica. A figura Trabalho Doméstico está coberta do máximo possível de utensílios de cozinha: vasilhas, xícaras, panelas etc.

A encenação engloba diferentes fases: no início, usa-se o estilo enfático da declamação ilustrada por bandeirolas. Com a entrada em cena do Trabalho Doméstico, a ação se orienta para o grotesco divertido e termina com versos de uma canção, acompanhadas de danças alegremente irônicas.

Durante a luta com o trabalho doméstico, é bom desenrolar uma série de bandeirolas: “cantina”, “oficina de costura”, “lavanderia” etc. (BLUSA AZUL, 2015, p. 183)

Deste modo, o teatro apresenta, em seu palco, não apenas as relações inter-humanas, mas também como se dão as determinações sociais dessas relações, exigindo uma estética o mais didática possível. “O peso anônimo das coisas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar.” (ROSENFELD, 2012, p. 31). De acordo com Benjamin, um caminho para entender uma atualidade teatral é partir da estrutura do palco, e não da peça. “Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas.” (BENJAMIN, 2017, p. 12). Essa reestruturação do palco em arena permite um “público relaxado”, que acompanha a peça “com descontração”. Assim como relaxar e ler um livro, a “leitura” da peça é feita coletivamente e “esse público, como coletivo, também se sentirá chamado a um posicionamento imediato.” (BENJAMIN, 2017, p. 23)

O teatro épico dirige-se aos interessados “que não pensam sem que tenham um motivo”. Brecht não perde de vista as massas, cujo uso condicional do pensamento certamente é abrangido por essa fórmula. No afã de tornar seu público interessado pelo teatro de maneira técnica, mas não pelo caminho da mera cultura (*Bildung*), impõe-se uma vontade política. (BENJAMIN, 2017, p. 23)

Na análise de Christine Hamon, *Formas dramatúrgicas e cênicas do teatro de Agitprop*, ela identifica o uso de atalhos simbólicos como saída para que cenas curtas e “compactas” consigam debater temáticas políticas do cotidiano de mulheres e homens. “A necessidade de inserir, no arcabouço estreito de um esquete de agitação, uma análise política precisa sugeriu que se recorresse a certos procedimentos, primeiramente o do atalho simbólico como meio de expressão privilegiada de relações sociais e políticas.”

(HAMON, 2015, p. 85). E continua, “O uso do atalho simbólico não diz respeito somente às situações dramáticas e imagens cênicas, mas à própria linguagem das cenas breves” (HAMON, 2015, p. 85). São nas formas cênicas que conseguimos identificar os elementos para garantir os atalhos simbólicos como transformar em personagem países e instituições ou, no caso desta peça, o *Trabalho Doméstico* que encarna a *economia doméstica*.

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

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

8 horas de trabalho 8 horas de descanso	8 horas de sono Todos os dias
A mulher Trabalho 62,2% Sono 28% Descanso 9,8%	A operária Trabalha 14 horas 55 minutos Dorme 6 horas 44 minutos Descansa 2 horas 21 minutos

(BLUSA AZUL, 2015, p. 184)

As cenas curtas e com palavras-de-ordem exigem um cuidado significativo na escolha das formas verbais que devem ser concisas e ter uma sintaxe que permita uma linguagem, mesmo que pobre, metafórica. E, se está na ordem do dia a construção de outra poética e outra sociabilidade, utiliza-se o artifício da primeira pessoa do plural do imperativo para causar provocação da plateia.

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

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

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

Ao construir as personagens, como estas representam funções sociais, o “objetivo do ator ou da atriz que interpreta estes personagens não pode ser o de encarná-las⁵, mas de dar a ela um julgamento ativo.” (HAMON, 2015, p. 95). Nas peças de agitprop não há a preocupação do desenvolvimento psicológico da personagem, mas de construir papéis politicamente ativos, pois o ator é, primeiramente, um agitador “capaz de interpretar qualquer coisa assim como uma letra do alfabeto pode entrar na composição de qualquer palavra” (AMIARD-CHEVREL, 2015, p. 139) e entender que vida pública e privada estão dialeticamente ligadas e somente assim é possível a construção de uma moral proletária. Ao buscar outra forma de sociabilidade como o socialismo, a pauta da emancipação da mulher operária não poderia ser outra a não ser, inicialmente, pela libertação do trabalho doméstico, por isso, o trabalho doméstico é uma personagem que é desmistificada através do uso do cômico:

O TRABALHO DOMÉSTICO
Socooooooooorro...

⁵ A ‘catarse’ aristotélica - ou seja, a ‘purificação das almas por meio da descarga emocional’ - perde lugar na nova forma épica. Não cabe mais envolver o público espectador em uma couraça emocional de identificação absoluta com o ator/personagem – e aí fazê-lo “sentir o drama”, enquanto algo real –, mas sim demonstrá-lo enquanto ser social efetivo.

Estão me moendo de pancadas. (BLUSA AZUL, 2015, p. 186)

Essa forma de estruturação e construção da personagem é uma forte característica do agitprop que tem como aspecto determinante o confronto político e moral das personagens (que representam a luta de classes). De um lado a classe operária, de outro os que representam o capitalismo; de um lado a mulher operária, do outro o trabalho doméstico. Esta oposição é nítida e proposital não só por causa das formas breves, mas, principalmente, pela escolha estética e política do agitprop. Essa forma de atalho na construção da personagem procura ressaltar apenas o essencial para a construção didática da peça, usada apenas como suporte para o diálogo político, colocando “em cena situações dramáticas politicamente expressivas.” (HAMON, 2015, p. 87), mais próximas da verossimilhança, permitindo desmascarar o inimigo e revelar o nó do conflito social. Das “características do *ator épico* (o distanciamento, o anti-ilusionismo, o *gestus*, a determinação do pensar pelo ser social), a atuação é determinada não apenas no sentido do conteúdo como também pela demarcação de tempos, pausas e ênfases; a construção gestual é modificada de acordo com a função que se deseja mostrar. “O ator deve mostrar algo e deve se mostrar. Ele mostra esse algo com naturalidade à medida que se mostra, e ele se mostra à medida que mostra esse algo. Embora sejam ações coincidentes, não devem coincidir a ponto de fazer desaparecer a oposição (diferença) entre essas duas atividades” (BRECHT apud BENJAMIN, 2017, p. 19).

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

mais conduz os consumidores à esfera da produção, qual seja, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores aos leitores e/ou aos espectadores.

Conclusão

Conforme já visto, percebemos a necessidade/possibilidade de procurar a novas formas e sentidos – tempos e espaços – de expressão e comunicação popular, e diante de tais experiências coletivas, compartilhamos com determinado teatro um dos mais estratégicos (e eficazes) momentos *alternativos* para tal objetivação duradoura, expressiva e comunicacional. E, para além de *qualquer* teatro, fomos buscar no teatro político, na sua forma e conteúdo, a exatidão da comunicação *popular e comunitária* a que pretendemos dedicar nossa pesquisa. Traçando caminhos da forma épica, encontramos seu surgimento como parte necessária da Revolução Socialista, tanto na Rússia como na Alemanha, como imperativo para representar o novo sujeito coletivo que emerge – a *novíssima* classe – e, para além de sua representação, esta forma épica assume funções, movidas e moventes, para a agitação e propaganda de/para o moto-contínuo da revolução social e política ali em devir. Diante de uma população majoritariamente analfabeta, o teatro de *Agitprop* e o *Jornal-Vivo* – a peça-didática e a peça-dialética – foram essenciais para informar ao camponês e ao operário, enfim, à grande massa social da população, sobre a necessidade mesma da revolução. O fator de multiplicação das técnicas – e dos grupos – foi essencial para o acúmulo de forças que tomaria o movimento social operário, para a realização de uma revolução, além de ver surgir *um novo público*, não só consumidor como, também, produtor de arte/cultura.

Assim, temos que o teatro épico surge e desenvolve-se pela estreita ligação às forças sociais produtivas, possibilitando o avanço tanto político como estético; lembrando que Piscator e Brecht fizeram grandes progressos ao utilizarem recursos como a cinematografia, as legendas e a utilização de cartazes. Aí então o *Jornal-Vivo*, foi um dos mais importantes propulsores das questões sociais e políticas essenciais para a maioria da população e tal modo divulgava-se idéias da imprensa operária / “de baixo”.

Referências Bibliográficas

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

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

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

COSTA, Iná Camargo. **Mensagem aos Curingas e Não-Curingas**. Carta a “VI Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina: De Boal a Brecht... De Brecht a Boal: em busca de um teatro dialético. Londrina, 2009, mimeo.

_____. **Sinta o Drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

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

_____; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FREDERICO, Celso. **Teatro, comunicação, pedagogia: notas sobre Brecht**. In. Comunicação e Educação – Revista de Comunicações e Artes da ECA/USP. V, 15. N. 1. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/43866>.

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

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

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

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

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

_____. **Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados. Reelaboraões no setor**. In.: Palavra Clave, vol. 11, No. 2, 2008

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

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



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