



**TEATRO DOCUMENTÁRIO:  
em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos**

DOCUMENTARY THEATER:  
in search of its historical matrices and theoretical foundations

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci

 <https://orcid.org/0000-0002-1506-0917>

**Teatro documentário:  
em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos**

**Resumo:** Neste artigo, a autora percorre pelas matrizes históricas e fundamentos teóricos do teatro documentário, partindo das manifestações de agitação e propaganda, conhecidas como *agitprop* no contexto da revolução Russo-Soviética e dos trabalhos de Erwin Piscator no início do século XX. Evidenciando as relações entre arte e revolução existentes no período e suas reverberações no Brasil, manifestas no teatro de Augusto Boal entre outros.

**Palavras-chave:** teatro documentário; *agitprop*; arte e revolução; Erwin Piscator; Augusto Boal.

**Documentary theater:  
in search of its historical matrices and theoretical foundations**

**Abstract:** In this article, the author explores the historical matrices and foundations of documentary theater, starting from the artistic manifestations of agitation and propaganda, known as *agitprop* in the context of the Russian-Soviet revolution and the works of Erwin Piscator at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Highlighting the relationships between art and revolution that existed in the period and their reverberations in Brazil, manifested in the theater of Augusto Boal among others. Keywords: documentary theater; *agitprop*; art and revolution; Erwin Piscator; Augusto Boal.



## 1 Teatros Documentários

Ao utilizar a expressão teatro documentário na atualidade, adentra-se um vasto campo de possibilidades cênicas e de pesquisas, que passam pelas escolhas estéticas de cada grupo ou diretor e diretora e diferentes tratamentos artísticos, o que nos permite afirmar que se trata de teatros documentários. Entre essas diversas possibilidades cênicas, é possível identificar o Teatro Documentário que parte de uma perspectiva materialista histórica de raízes épica e política bem definidas, encontrando suas matrizes nas manifestações artísticas de *agitprop* no contexto da Revolução Russo-Soviética no início do século XX e nos trabalhos de Erwin Piscator (recorte que será abordado no presente artigo); o Teatro autobiográfico, que encontra referências na obra *Confissões de Rousseau* em meados do século XVIII; outro termo, denominado Autoficção, criado pelo francês Serge Doubrovsky, surge em meados da década de 1970, sem a mesma exigência de um pacto de verdade proposto pelo autobiográfico; o Biodrama, termo cunhado pela encenadora argentina Vivi Tellas em 2002, que prioriza a encenação da biografia de pessoas ditas comuns; o Verbatim, técnica documental de cunho político que reproduz com as mesmas palavras um relato real, tendo sua primeira apresentação em 1974 dirigida pelo encenador britânico Peter Cheeseman; o Playback Theatre que consiste em cenas de improviso a partir de relatos vindos do público no momento das apresentações, desenvolvido em 1975 pelos estadunidenses Jonathan Fox e Jo Salas; os denominados Teatros do Real, termo utilizado pela primeira vez pela filósofa francesa Maryvonne Saison na década de 1990, referindo-se às diferentes formas de colocar o real em cena; algumas práticas performativas contemporâneas entre outras experiências cênico-documentais.

Devido a essa pluralidade de possibilidades cênicas e de manifestações artísticas, foi necessário um recorte para este estudo, partindo de um teatro documentário, cuja perspectiva é materialista histórica, de raízes épica e política bem definidas, encontrando suas matrizes nas manifestações artísticas de *agitprop* no contexto da Revolução Russo-Soviética no início do século XX e nos trabalhos de Erwin Piscator. Nessa perspectiva, buscou-se nas raízes épica e política do teatro documentário a historicidade necessária para a compreensão [est]ética de sua manifestação.

## 2 Historiando as manifestações artísticas de *agitprop*

No hay fortuna sin sangre!  
(CINEMA [...]).

Durante o século XIX e a primeira metade do século XX, parte da Europa central estava passando por uma série de transformações, principalmente por conta da Revolução Industrial, marcada pelo progresso técnico, pela substituição do trabalho humano por máquinas e a consolidação do capitalismo. Inúmeros conflitos de ordem política e econômica



levaram à Guerra Mundial, tendo como consequência o esfacelamento social. Diante das crises intelectual, econômica e política, as ideologias nazistas e fascistas começavam a se expandir na sociedade, sobretudo na Alemanha e Itália entre os anos de 1919 e 1939. Por outro lado, as visões socialistas e as teses revolucionárias progrediam, o que propiciou o surgimento das vanguardas históricas europeias<sup>1</sup>. De acordo com o que afirma Marcos Napolitano, no início do século XX, as relações entre arte e revolução se apresentavam da seguinte maneira:

Assim como o modernismo, o movimento comunista trazia em si a promessa de uma nova sociedade, nascida das “cinzas” da sociedade burguesa e da guerra mundial. Uma outra ligação nos parece também pertinente: a importância do campo da cultura como elemento propagador de novas ideias e valores, fundamental para reorganizar as consciências diante dos novos desafios. Assim, a palavra “vanguarda” passa a operar numa dupla direção: por um lado, aqueles que estavam liderando a revolução política e, por outro, aqueles que combatiam pela revolução estética. Por volta dos anos dez e vinte, os dois sentidos da palavra pareciam caminhar lado a lado, na luta contra a “burguesia”. A “boemia literária” e a “boemia revolucionária” encontravam novas possibilidades de convergência e ação (Napolitano, 1997, p. 7).

Frente aos acontecimentos políticos e sociais de tal contexto não era mais possível dissociar arte e revolução “[...] ‘agitação cultural’ e a ‘construção da nova ordem socialista’ eram termos do mesmo problema” (Napolitano, 1997, p. 7).

Para melhor compreensão desse período segue um panorama sucinto sobre o surgimento de importantes movimentos populares ligados a uma arte revolucionária.

De acordo com Iná Camargo Costa (2010), foi a partir da segunda metade do século XIX, com os experimentos naturalistas, desenvolvidos por trabalhadores franceses, que o teatro passou a conquistar direitos que se referem aos modos de escolher os assuntos que queriam tratar, sobretudo os censurados, o que permitiu ao teatro ampliar as vozes dos excluídos da sociedade burguesa, um projeto que possibilitou aos trabalhadores uma consciência de classe.

O naturalismo surge como desdobramento do realismo, e este último se empenhava em retratar a realidade burguesa, visto que colocava os valores, comportamentos e conflitos burgueses em cena. Enquanto o naturalismo passa a colocar, de certo modo, e com algumas ressalvas, o universo do proletariado em cena e expor a burguesia enquanto classe detentora dos meios de produção e exploradora da mão de obra dos trabalhadores.

Assim é que, desde o final do século XIX, autores e grupos teatrais começaram a encenar atos públicos, rebeliões de trabalhadores (Os tecelões, de Hauptmann,

---

1 Segundo Marcos Napolitano, pode-se entender pela práxis de alguns dos movimentos inseridos na proposição aqui apresentada, mesmo havendo algumas dissonâncias nas apreensões e características das diversas manifestações, como: “Conjunto de movimentos artísticos que vai do período de 1909 até meados dos anos vinte, incluindo (por ordem cronológica): Cubismo, Futurismo italiano, Expressionismo, Futurismo russo, Dadaísmo e Surrealismo, para citarmos os mais notórios” (Napolitano, 1997, p. 8). Vanguarda é também o nome que se dá à tropa militar que avança primeiro numa batalha. O sentido do termo no uso pelos artistas inclui as ideias de enfrentamento, combate e protesto; assim como de “tomar a frente”.



Jacques Damour, de Emile Zola), condições de vida no submundo dos pobres (Ralé, de Gorki), rotina enlouquecedora no trabalho (A máquina de somar, de Elmer Rice), luta por melhores condições de trabalho ou greve (Eles não usam black tie, de Gianfrancesco Guarnieri) e até mesmo a realizar verdadeiros atos de protesto político (no Brasil dos anos [19]60: Show Opinião; Liberdade, liberdade). E ainda hoje encontramos quem afirme que esses assuntos não são próprios para o teatro (Costa, 2010, p. 16).

Ainda no final do século XIX irão surgir, na Europa, experiências populares de teatro bastante significativas que não só tratam de temas que envolvem o proletariado, mas que incluem organizações coletivas e que contam com a participação dos cidadãos comuns, como aponta Silvana Garcia:

Na Alemanha, o Freie Bühne (Cena Livre, 1889) traz em seu bojo a proposta do Théâtre Libre, de Antoine, e testa a ideia de uma estrutura de participação associativa como base financeira de sustentação. Um ano mais tarde, Bruno Wille, com o apoio dos socialistas, lança a mais vultuosa experiência de teatro popular na Alemanha: o Freie Volksbühne (Cena Popular Livre). [...] Na França, o Théâtre du Peuple (1885), iniciativa de Maurice Pottecher, desenvolve uma produção irregular, sazonal, calcada fundamentalmente em representações de fábulas folclóricas e adaptações dialetais dos clássicos. Apresenta, como novidade, o fato de os atores serem todos cidadãos comuns, habitantes da região (Garcia, 2004, p. 1- 2).

De acordo com Silvana Garcia, esse conjunto de propostas irá configurar um Projeto Popular de Teatro que buscava um teatro que celebrasse o trabalhador como tema e como intérprete, priorizando o teatro como um lugar de reflexões.

As formas teatrais do século XIX, que elegeram a linguagem simples do gesto grandiloquente, arrebanhando grandes massas para as plateias, ou, então, que resgataram para o teatro os temas sociais a partir da observação aguda da realidade, esbarram, sob a perspectiva de uma intenção transformadora da sociedade, na ausência de um arcabouço ideológico que permita ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação (Garcia, 2004, p. 3).

Esse projeto, que permitiria ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação, irá se consolidar com mais força durante a Revolução Russo-Soviética<sup>2</sup>. De acordo com Silvana Garcia (2004), a existência de uma massa de operários sem acesso aos meios artísticos despertou a reflexão por parte de artistas e intelectuais que o teatro poderia ser um potente mobilizador dos trabalhadores no avanço da luta revolucionária, “são os fatos políticos que vão determinar a conjuntura adequada para que o teatro de natureza política se institua, e o Partido Comunista e o Estado terão aí um papel preponderante. A Rússia seria o berço desse fenômeno” (Garcia, 2004, p. 3).

---

2 Período que tem início em 1905 e irá culminar na Revolução de Fevereiro e na Revolução de Outubro, ambas ocorridas em 1917. Respectivamente, marcadas pela derrubada do último czar Romanov, o Governo Provisório Russo formado em Petrogrado e a chegada ao poder do Partido Bolchevique de Lênin. Os czares da dinastia Romanov ficaram no poder por 300 anos de 1613 até 1917, governando de forma absoluta. O termo czar (de César), nome dado ao imperador, se confundia com o Estado.



Foi durante o período da Revolução Russo-Soviética que surgiram os mais importantes movimentos de arte proletária:

Na recém-instituída União Soviética, duas grandes tendências debatiam o problema cultural: a) os formalistas, ligados à *Revista Frente de Esquerda da Arte* (LEF): Maiakovski, Isaac Babel, Meyerhold (que irão influenciar decisivamente o cinema de S. Eisenstein), para citar os mais notórios; b) o “*proletkult*”, movimento criado em 1904 por Bogdanov, que buscava instituir uma *nova* arte proletária, diferenciada da “arte burguesa”. Ao longo dos anos vinte uma outra corrente, mais afinada com a ortodoxia partidária, aos poucos ganhará força, rejeitando tanto as “formas” revolucionárias da LEF, quanto à possibilidade de um rompimento com a “herança cultural” burguesa: eram os naturalistas, ligados ao naturalismo social da década de 1890 e as ideias de Plekhanov: Lelevich e Libedinski, Demian Bedni, entre outros. O Comissário de Instrução A. V. Lunatcharski, mais afinado com o *Proletkult*, coordenava as diversas frentes do esforço de guerra “cultural”. Mas a relação entre o Partido e os movimentos culturais não era isenta de conflitos e contradições, e remontava ao período anterior à Revolução (Napolitano, 1997, p. 7-8, grifo do autor).

No que diz respeito aos termos arte e revolução, são muitas as contradições presentes nos direcionamentos feitos pelo Partido Comunista<sup>3</sup>, já que esse chegou a proibir a liberdade artística de quem não seguisse as suas diretrizes. “O ponto central da discórdia era a tese de que a revolução cultural só poderia ocorrer a reboque da revolução política, conduzida pelo Partido” (Napolitano, 1997, p. 8), o que provocou inicialmente uma série de dissociações e expulsões do Partido, que chegou posteriormente a perseguir e até matar alguns artistas e intelectuais que se recusassem a atender suas demandas, sobretudo durante o Stalinismo.

De acordo com Iná Camargo Costa (2012), durante o processo da Revolução Russo-Soviética é intensa a mobilização entre parte dos intelectuais, artistas e trabalhadores, que organizados decidem “informar” a população – sobretudo a massa de camponeses que formava um grande número de analfabetos da época –, sobre os acontecimentos essenciais na disputa revolucionária e disseminar as teses e práxis revolucionárias. A autora aponta que foi durante o período que antecedeu a Revolução de Outubro ocorrida em 1917<sup>4</sup> que surgiram as manifestações artísticas de *agitprop* (agitação e propaganda correspondendo a uma práxis de esquerda, a partir de uma retomada de procedimentos característicos das formas populares de cultura), uma espécie de braço artístico do Exército Vermelho comandado por Leon Trotsky<sup>5</sup>, de cunho social e político muito bem definido.

---

3 As imposições à arte de esquerda seguiam os moldes do Realismo Socialista, cujas diretrizes a serem seguidas pelos artistas, chamados de “engenheiros da alma” eram expostas por Jdanov, assessor de Stalin para assuntos de cultura desde 1939 (Mostaço, 2016). Entre os anos de 1927 e 1956 (dois anos depois da morte de Stalin), foi o período em que o Stalinismo já havia dominado o Partido Comunista e o Estado Soviético e foram impostas diretrizes cada vez mais rígidas aos artistas e às atividades artísticas.

4 Diante da incapacidade do Governo Provisório de tirar o país da Guerra Mundial e combater a miséria que afligia a população russa, no dia 25 de outubro de 1917 Lênin passou a comandar o governo.

5 Importante articulador da Revolução Russo-Soviética, escreveu em 1938 o Manifesto por uma arte revolucionária independente com André Breton (autor do Manifesto surrealista), período em que teve de se refugiar no México, onde foi perseguido e barbaramente assassinado pelo governo Stalinista. Informações retiradas da entrevista: Michael Löwy: Marxismo e surrealismo, uma combinação revolucionária, promovida pela TV Boitempo, disponível em: <https://www.>



[...] 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 (Costa, 2012, p. 170).

Principalmente a partir da Revolução de Outubro de 1917, período que também ficou conhecido como Outubro Teatral Russo, são criadas uma série de formas de *agitprop*, entre elas fazem uso de documentos: as cenificações e o teatro jornal. Iná Camargo Costa aponta as principais características das cenificações<sup>6</sup>:

Correspondem a uma atualização peculiar do teatro de revista (que existe desde pelo menos o século XVIII). Seu eixo temático é algum acontecimento histórico, como a Revolução de Outubro. Outros temas: Comuna de Paris, Revolução Francesa, Guerra Mundial. É a matriz original do teatro-documentário, pois usa como material documentos de todos os tipos (relatos, discursos, pesquisas) e obras de ficção pré-existentes (Costa, 2012, p. 173).

Outra forma de *agitprop* que surge durante esse período, fazendo uso de jornais como documentos em suas manifestações, trata-se do chamado teatro jornal, como é possível observar na descrição abaixo:

Originalmente era apenas leitura de jornal em voz alta, dado o número elevado de analfabetos. Num segundo momento, atores profissionais foram convidados ou convocados para realizar essas leituras. Finalmente, passou-se à forma mundialmente conhecida, na qual encena-se uma edição completa de jornal com todas as suas seções, do editorial à crônica literária. Tendo por objetivo prioritário a informação e a agitação, esta foi a forma por excelência do *agitprop* durante a guerra civil (Costa, 2012, p. 172).

Dessa forma é possível localizar algumas das matrizes mais estruturantes do teatro documentário no início do século XX e, como apontado, nas manifestações artísticas de *agitprop* chamadas cenificações<sup>7</sup> e teatro jornal, cujos procedimentos, assim como os conhecemos, serão desenvolvidos posteriormente.

---

[youtube.com/watch?v=qkSFl-Xe6ao](https://www.youtube.com/watch?v=qkSFl-Xe6ao). Acesso em: 16 abr. 2022. Mais informações sobre o manifesto podem ser obtidas em: Breton, André (1896-1966). Por uma arte revolucionária independente. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

<sup>6</sup> Dentre outros sentidos, e por tratar-se de manifestação de raízes populares (e mesmo ancestrais), no grafite, o termo cenificação diz respeito ao local onde o grafite é feito. Trata-se da cidade-cenário que irá intervir no público passante.

<sup>7</sup> “Talvez o exemplo mais conhecido desta modalidade seja a *Tomada do Palácio de Inverno*, encenada a 7/11/1920 por Evreinov (uma espécie de ‘coordenador de direção’), contando com cerca de 15 mil atores, incluídas muitas das pessoas que participaram daquela ação, e cerca de 100 mil ‘espectadores’” (Costa, 2017).



De acordo com Iná Camargo Costa (2012), com a consolidação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – após a Revolução de Outubro de 1917 e as transformações políticas durante os anos seguintes –, as manifestações de *agitprop* passam a sofrer diversas repressões, chegando a ser assunto proibido na URSS, a partir de 1932, período marcado pelo regime totalitário comandado por Stalin.

### 3 Algumas das reverberações de *agitprop* no Brasil

O teatro jornal presente nas manifestações artísticas de *agitprop* influenciou o teatro jornal<sup>8</sup> cujo trabalho foi coordenado por Augusto Boal e praticado no Brasil no início da década de 1970. Boal entrou em contato com essa forma teatral na década de 1950 quando estudou teatro em Nova York por influência do *Living Newspapers* (Jornais Vivos) do Federal Theatre Project<sup>9</sup>. No entanto, o teatro jornal desenvolvido por Augusto Boal decorre de um curso de interpretação, ministrado por Heleny Guariba e Cecília Boal, com artistas que formarão o Núcleo 2 (Celso Frateschi, Dulce Muniz, Denise Del Vecchio entre outros/as) que acabam por explorar expedientes diferentes daqueles desenvolvidos durante a Revolução Russo-Soviética.

No Brasil de 1971, [...], numa improvisada sala do segundo andar do edifício [Teatro de Arena], estreia Teatro Jornal – 1ª Edição, trabalho de criação coletiva embasado sobre técnicas de leituras de periódicos, utilizando um jovem elenco formado em um curso ministrado no ano anterior. [...] O jovem grupo remanescente do Teatro Jornal viu-se, da noite para o dia, às voltas com a administração da companhia e da casa de espetáculos. É então fundado o Núcleo-Arena, destinado a ser um centro de difusão não apenas das técnicas de teatro-jornal como, igualmente, servir de ponto de reunião e discussão para as inúmeras trupes amadoras que rapidamente começam a se formar em bairros e escolas. O trabalho havia sido inspirado pelas técnicas do agit-prop russo e alemão e os procedimentos mobilizados pelo *Living Newspaper*, grupos atuantes no período da Depressão norte-americana. Boal decidira assumir esse percurso após a Feira Paulista de Opinião, articulando recursos cênicos que envolvessem também a

---

8 Segundo Iná Camargo Costa: “Augusto Boal elaborou uma série de técnicas de leitura crítica do noticiário e as publicou no volume *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Neste momento, já está presente com a máxima clareza a tarefa da democratização do meio de produção teatral e a função do teatro como recurso para expor fatos que a ditadura pretendia silenciar, como as prisões, as torturas e os assassinatos. Em outras palavras: a essência do *agitprop* já foi encontrada na prática por Augusto Boal. [...] No caso brasileiro, tratava-se de arma de esclarecimento militante e de defesa” (Costa, 2017).

9 “*Living Newspapers* eram peças escritas por grupos de pesquisadores-escritores de teatro que retiravam notícias de jornal sobre assuntos da atualidade, normalmente tópicos polêmicos como política rural, relações raciais, teste de sífilis, moradia inadequada. Essas notícias eram trabalhadas teatralmente com o intuito de informar o público e mobilizá-lo para a ação, sempre sob um olhar crítico, procurando contradições dentro dos fatos escolhidos. As encenações de forte caráter político não escondiam a ideologia de esquerda que as sustentava, provocando geralmente críticas do Congresso norte-americano. Harry Hopkins, chefe da WPA e homem de confiança de Roosevelt, contribuiu ainda mais para esta antipatia, por parte dos órgãos governamentais norte-americanos, dizendo que a FTP seria livre, adulta e sem censura (*free, adult, and uncensored*). Na época, essa frase pareceu para os diretores da WPA como sinal verde, não importando o conteúdo político ou social. A peça *Triple-A Plowed Under*, por exemplo, atacava diretamente a suprema corte americana por ter fechado uma agência de amparo a fazendeiros” (Soler, 2010, p. 63).



participação do público, desprezando as tradicionais relações que separam palco e plateia, cujos procedimentos visavam o contágio. Num primeiro momento foram elaboradas nove técnicas destinadas a trabalhar as notícias, de modo a retirar-lhes o caráter de letra impressa passiva e convertê-las (ou reconvertê-las) nos fatos que as engendram. Cinco edições sucessivas do espetáculo foram montadas. Grupos amadores que formavam sua plateia eram imediatamente sensibilizados para funcionarem como reprodutores de teatro-jornal, através da criação de seus próprios espetáculos. Em pouco tempo dezenas de equipes se apresentavam na cidade, especialmente em vilas e na periferia, comprovando o sucesso da nova tática (Mostaço, 2016, p. 152-153).

Durante a década de 1960 no Brasil, inúmeras experiências teatrais também traziam as marcas do agitprop soviético nos moldes do teatro jornal, incluindo esquetes apresentados nas ruas a partir da leitura de jornais durante as experiências agitpropistas dos Centros Populares de Cultura (CPCs), de acordo com o que será exposto mais adiante.

As cenificações também geraram ecos no Brasil no início do ano de 1960, com experiências bastante significativas, como aponta Iná Camargo Costa:

Augusto Boal esteve presente em quase todas as experiências de agitprop que se seguiram ao golpe militar: dirigiu o Show Opinião, claramente um exemplar da modalidade cenificação, cujo roteiro também é obra de um coletivo de autores; produziu Arena canta Bahia, mais ou menos segundo os moldes do Show Opinião; redigiu (em parceria com Gianfrancesco Guarnieri) e dirigiu Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes, no Teatro de Arena de São Paulo, igualmente exemplares de teatro documentário (ou cenificação), além de ter desenvolvido em parceria com Cecília Boal e Heleny Guariba a nossa versão, de extremo interesse, do Teatro Jornal (Costa, 2017).

A autora considera algumas das cenificações do período como sendo precursoras em teatro documentário no país. Dessas manifestações destacam-se *Mutirão em novo sol*<sup>10</sup> e o *Show Opinião*, respectivamente:

[...] esta peça mobiliza algumas das modalidades mais relevantes do agitprop. É teatro documentário (ou cenificação), é teatro-jornal, por se tratar de “reportagem” sobre acontecimentos efetivamente ocorridos e, acima de tudo, sua estreia se deu entre seus mais legítimos interlocutores: camponeses organizados na luta pela reforma agrária, em um congresso das Ligas Camponesas. (Esta é uma outra razão do desinteresse por esta peça nas histórias oficiais do teatro no Brasil). [...] Trata-se de um caso de cenificação – basicamente escrita por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Ferreira Gullar e outros – que toma como matéria prima a experiência de três artistas envolvidos com a indústria cultural em tempos de contrarrevolução. Em sua versão final, o Show Opinião apresenta no plano formal o depoimento de diferentes representantes da experiência social no Brasil: a do

---

10 De acordo com Iná Camargo Costa, “informados sobre um confronto entre latifundiários e camponeses no Estado de São Paulo, que resultou em prisão de um dos líderes camponeses, integrantes do Arena entrevistaram este líder e, a partir do material recolhido, realizaram algumas pesquisas de campo e em jornais da época para em seguida escrever uma peça chamada *Mutirão em Novo Sol*, que foi assinada por um coletivo de autores. A versão final foi redigida por Nelson Xavier sob a coordenação de Augusto Boal. Sua estreia ocorreu em um congresso de camponeses em Belo Horizonte. Já se trata de teatro documentário, uma das modalidades do *agitprop* acima referidas, segundo a versão de Piscator.” (Costa, 2017).



retirante, a do sambista favelado do morro e a da mulher de classe média. Isto é vida de cada um dos artistas)<sup>11</sup> se desenvolvem através de músicas e vários tipos de ilustração (casos exemplares na forma de relatos) (Costa, 2017).

Outras experiências significativas<sup>12</sup> realizadas nos anos seguintes fizeram uso de procedimentos de documentação e usos de dados documentais ou documentos em cena, foi o caso da dramaturgia de *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho, de acordo com o prefácio escrito pelo autor em 1972 “[...] a peça apresenta dados, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica de colagem que usamos em Opinião e outros espetáculos” (Vianna Filho, 2007, p 144). No mesmo ano, Chico de Assis escreveu o texto teatral *Missa Leiga*, obra dirigida por Ademar Guerra. Nas palavras do autor “Cada parte deste texto segue as partes tradicionais da Missa Apostólica Romana” (Assis, 1972, p. 13). Em determinado momento da peça os atores e atrizes, munidos de gravadores em cena, se dirigem ao público para gravar os seus relatos em resposta às seguintes frases: “Quem tiver o que falar, que fale! Quem tiver o que gritar, que grite! Quem tiver o que oferecer, que ofereça!” e em seguida essas vozes são ouvidas de maneira sobreposta em cena. Procedimentos de documentação também foram utilizados pelas atrizes (Cláudia Mello, Nirce Levin, Lucélia Macchiavelli, Beatriz Berg, Nara Gomes, Isa Kopelmann, Zenaide e Simone Hoffman) de *Mural Mulher*, dirigido por João das Neves em 1982. A peça foi divulgada como sendo um documentário-ficção “[...] é uma radiografia do Brasil sobre a ótica feminina. Tudo está envolto em depoimentos de mulheres de todas as camadas sociais, colhidos pelas próprias atrizes” (Levin, 1982), de acordo com matéria jornalística do período.

Foram muitas as reverberações dos *agitprops* soviéticos no Brasil durante a década de 1960, os Centros Populares de Cultura (CPCs), por exemplo, foi um projeto muito potente de disseminação de uma arte, que se pretendia popular e política, que incluiu, entre muitas atividades, a realização de esquetes sobre notícias de jornal, peças com temas vindos da população local, canções de protesto, folhetos de cordel entre outras manifestações. “O teatro de rua do CPC aconteceu no melhor estilo do agitprop” (Garcia, 2004, p. 104). E envolveu não só o teatro, mas o cinema<sup>13</sup>, a literatura, alfabetização de adultos, artes plásticas, música e cultura popular. Foi uma experiência muito significativa de agitprop no Brasil, projeto esse que foi interrompido pelo golpe-civil-militar em 1964, quando a sede principal do CPC, que funcionava no prédio da UNE, foi incendiada e seus integrantes perseguidos.

De acordo com Silvana Garcia (2004), os CPCs receberam forte influência do Movimento de Cultura Popular (MCP)<sup>14</sup>, fundado meses antes em Pernambuco, iniciativa acolhida pelo

---

11 Respectivamente narradas por João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão, posteriormente substituída por Maria Bethânia.

12 Reflexão partilhada pela professora Maria Sílvia Betti durante a Banca de Qualificação realizada de forma remota em 26 de novembro de 2021.

13 Alguns dos cineastas atuantes no movimento *Cinema Novo* estavam também envolvidos com os CPCs.

14 “Inicialmente voltado para um programa de educação popular, apoiado no método do educador Paulo Freire” (Garcia, 2004, p. 102).



governo de Miguel Arraes<sup>15</sup>, que colocou o Estado como promotor de uma experiência pedagógica integrada. Inicialmente voltado para uma educação popular de alfabetização de adultos apoiado pelo método Paulo Freire, logo expandiu sua produção cultural para outras esferas, promovendo festivais de cinema, teatro e música. E a produção do filme de longa metragem *Cabra marcado para morrer*<sup>16</sup>, que teve suas filmagens interrompidas em 1964 pelas forças golpistas.

Todas as organizações culturais que veiculavam ideias novas e de algum modo comprometidas com a frente nacionalista foram postas na ilegalidade, seus líderes e participantes perseguidos, presos ou exilados. O CPC e o MCP foram literalmente destruídos; o ISEB desmantelado, através de inúmeros IPs; a Universidade de Brasília, especialmente, e as demais universidades importantes, vítimas de expurgos intermináveis que fizeram evadir cérebros preciosos para a inteligência nacional. Todos os setores culturais ligados ao teatro, música, cinema, TV, literatura ou cultura popular – além da imprensa – tornaram-se vítimas de forte censura e verdadeira caça às bruxas, onde não foram poupados nem os escalões subalternos, sem comprometimento com as direções. O medo, a insegurança e a falta de caminhos abateram-se sobre o sonho, degustado durante anos, de uma possível virada nos destinos do país (Mostaço, 2016, p. 93).

Iná Camargo Costa aponta que a herança de *agitprop* no Brasil se faz presente atualmente nos movimentos sociais, como o MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra<sup>17</sup> -, que compreendem o espaço das artes como um lugar para se debater as estruturas sociais e, dessa forma, transformá-las.

O MST é o primeiro movimento de luta dos trabalhadores brasileiros que conseguiu criar frentes como a de educação e a cultural. [...] Artistas devem ser dirigentes e dirigentes devem ser artistas, mas é o discurso político que organiza tudo. Por isso ele deve ser muito claro, muito bem articulado, com argumentos legítimos e com definição precisa das táticas e estratégias adotadas e defendidas em cada ação. A construção de uma cena, ou composição de uma canção têm a função de ilustrar, ou concretizar através de imagens, os sentimentos, o sonho ou a luta e por isso não terão sentido se forem feitas independentemente ou ao arrepio das decisões políticas. Por outro lado, uma intervenção política que conta com o apoio da arte é muito mais poderosa (Costa, 2008, p. 15).

Desse modo, o caráter de agitação e propaganda presente nas manifestações artísticas de *agitprop* continua sendo uma importante ferramenta a favor dos trabalhadores da cultura engajados com uma arte política que busca, por meio de conteúdos políticos e sociais, também, denunciar os mecanismos de funcionamento das forças hegemônicas que oprimem a classe trabalhadora.

Do ponto de vista prático, a história da luta pelo socialismo já indicou algumas respostas (sempre no plural). Das que eu conheço, as que estimulam mais a

---

15 Foi eleito Governador do Estado de Pernambuco em 1962 pelo Partido Social Trabalhista (PST).

16 Projeto do MCP em parceria com o CPC que tinha como objetivo filmar a luta dos sindicalistas rurais na Paraíba e a história sobre o líder sindical João Pedro Teixeira. Em 1984, o cineasta Eduardo Coutinho retomou as filmagens em forma de documentário, entrevistando a viúva Elisabeth Altino Teixeira, que viveu por vinte anos na clandestinidade separada de seus filhos.

17 Ver evento on-line ocorrido em 2020: 15ª Feira de Opinião-MST, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=haxJldUCmuo>. Acesso em: 04 set. 2021.



minha imaginação estão ligadas às práticas do agitprop, pois não há limites para elas. O agitprop é um dos caminhos mais consequentes e mais divertidos. Pode haver coisa melhor do que desenvolver ações políticas cultivando sempre o senso de humor? (Costa, 2008, p. 9).

Iná Camargo Costa oferece pistas sobre caminhos possíveis para as práticas artísticas de cunho político e social, apontando na direção de uma práxis artística crítica associada à diversão e ao humor e provoca reflexões sobre como as agitações culturais e políticas podem encontrar ressonâncias atualmente no Brasil, a exemplo dos movimentos sociais e do MST, conforme exposto acima.

#### 4 Erwin Piscator e *Apesar de Tudo!*

As manifestações artísticas de *agitprop* soviéticas também tiveram forte influência nos trabalhos de Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), portanto no teatro político e teatro épico. A partir da década de 1920, Piscator passou a fazer uso dessa forma de manifestação artística, exercendo uma grande influência sobre o *agitprop* na Alemanha que passou a ser uma importante ferramenta de oposição e resistência ao regime capitalista.

Piscator, considerado o precursor do teatro documentário<sup>18</sup>, filiou-se ao Partido Comunista em 1919 e no ano seguinte fundou o Teatro Proletário<sup>19</sup>. Participou dos movimentos de vanguarda dadaísta e expressionista e ao longo da vida foi responsável pela direção de várias companhias de teatro e pela criação de núcleos de dramaturgia. Em 1927 passou a dirigir a sua própria companhia de teatro, a Piscator-Bühne em Nollendorfplatz.

Os melhores elementos, numa clara apreciação de sua existência mental, viam no Teatro da Nollendorfplatz uma espécie de ponte para o futuro. Médicos, juristas, professores, escritores, os quais, dependendo exclusivamente de seu trabalho, pertencem objetivamente ao proletariado, mas ao mesmo tempo se encontram ligados por mil fios à classe burguesa, aderiram de boa vontade, e até entusiasmados, à nossa frente. A grande imprensa liberal democrática tornou-se o seu porta-voz. Ao lado disso, porém, havia uma camada superior que, inteiramente despida de direção, almejava a sensação prometida por esse teatro. Fato que se repete constantemente na história: quando uma classe encerrada na desagregação renuncia a si própria e, assim, aos seus inimigos políticos, permite no teatro vitoriosas arremetidas (Piscator, 1968, p. 138).

---

18 É necessário ponderar tal afirmação, já que antes de Piscator outros sujeitos históricos tateavam procedimentos que hoje conhecemos como teatro documentário. O teatrólogo alemão foi o responsável por organizar tais procedimentos. A presente reflexão foi partilhada pelo professor Marcelo Soler durante a Banca de Qualificação realizada de forma online em 26 de novembro de 2021.

19 De acordo com Silvana Garcia “[...] Piscator, juntamente com Hermann Schuller, funda o Teatro Proletário - Cena dos Operários Revolucionários da Grande Berlim” (Garcia, 2004, p. 55).



Piscator deixa a Alemanha no início da década de 1930, período em que o país vive uma crescente ascensão do nazismo. Em 1939 foi para os Estados Unidos com a companheira e coreógrafa Maria Ley (1898-1999), onde criaram o *Dramatic Workshop* na *New School for Social Research*, sendo responsáveis pela formação teatral de inúmeros artistas, retornando à Alemanha somente em 1951. A partir de 1962 assume como diretor a *Freie Volksbühne*, em Berlim, até a sua morte. Seu teatro pedagógico-político foi marcado pelo trabalho coletivo e o compromisso com a luta proletária.

Descera o pano sobre o teatro político; as idéias e teorias de Piscator divulgavam-se. O teatro como trabalho de equipe. Coletivismo da arte. Associação dramatológica. Programática. Tecnicalização. Dramatologia óptica. Teatro total, espectadores participantes (Drews, 1962, p. 15).

Brecht foi colaborador de Piscator no teatro da *Nollendorfplatz*, durante a década de 1920, período em que se aproximou da forma épica e da filosofia marxista e recebeu influências que foram determinantes para mais tarde sistematizar e desenvolver o teatro épico e dialético. Brecht reconhece o caráter pedagógico e político no teatro desenvolvido por Piscator:

Foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de imprimir ao teatro um caráter educativo. Particpei de todas as suas experiências, e delas nenhuma se fez que não tivesse por finalidade enaltecer o valor educativo do palco. Tratava-se diretamente de dominar no palco os grandes complexos contemporâneos de questões, as lutas em torno do petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, os problemas raciais etc. Patenteou-se a necessidade de uma completa reforma do teatro. Não é possível, aqui, enumerar todos os achados, todas as inovações que Piscator, juntamente com quase todas as novas conquistas técnicas, empregou para levar ao palco os grandes problemas modernos. Provavelmente os presentes conhecem alguns como, por exemplo, o uso do filme que ele transformou num coadjuvante, semelhante ao câno grego, e conhecem igualmente a faixa móvel que deu movimento ao piso do palco, permitindo a fluência de fatos épicos, como a marcha do bravo soldado Schwejk na guerra (Brecht *apud* Drews, 1962, p. 4).

Desde 1920 Piscator dedicou-se a um teatro revolucionário, chegou a percorrer as periferias de Berlim trabalhando exclusivamente com operários em cena. O teatrólogo compreendia que a arte se caracterizava em importante instrumento de luta política a serviço do proletariado. “O que desejava não era apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de participar ativamente da vida” (Drews, 1962, p. 5).

De acordo com Silvana Garcia, o teatro proletário para Piscator deveria cumprir duas principais tarefas:

A primeira, mais complexa, implica o rompimento com o modo de produção capitalista no teatro. Significa uma alteração nas relações hierárquicas de trabalho, no plano interno, e entre o teatro e seu público, no plano externo. Para que isso ocorra é necessário que o trabalho seja fruto de uma ação coletiva e politicamente consciente [...] A segunda tarefa refere-se naturalmente, à ação de propaganda e educação política das massas, em especial àquelas que “são ainda politicamente hesitantes ou indiferentes, ou que não tenham ainda compreendido



que, em um Estado proletário, a arte burguesa e a maneira burguesa de ‘fruir a arte’ não podem ser conservadas” (Garcia, 2004, p. 56).

Em 1925, Piscator passa em revista o painel histórico-materialista alemão, que compreende o período inicial da Guerra Mundial à onda de repressão que culminou no assassinato de lideranças do Partido Comunista Liebknecht e Rosa Luxemburgo<sup>20</sup>, na montagem *Apesar de Tudo!*, frase final do último discurso de Liebknecht publicado pela imprensa, “[...] para frisar que, mesmo depois da espantosa derrota de 1919<sup>21</sup>, a revolução social progredirá” (Piscator, 1963, p. 79). A montagem contava com 23 cenas organizadas cronologicamente, pontuando 14 importantes datas históricas. Além do cenário polivalente e funcional, que incluía um praticável, um conjunto de rampas, escadas e plataformas sobre um disco giratório, Piscator, que já havia feito uso de documentos (atas, artigos e relatórios) na construção de roteiros anteriores, utilizou em *Apesar de Tudo!* Projeções de filmes e imagens de documentos e notícias da época. Introduzindo pela primeira vez em suas montagens o filme documentário, mostrando cenas de Guerra:

O caráter documental do espetáculo revela-se também pela presença, em cena, de personagens “reais”, membros do governo da época, e pela própria organização do texto. Em vários momentos, principalmente nas cenas historicamente referenciadas, predomina a montagem de excertos de documentos, de pedaços do noticiário da imprensa da época, de trechos de discursos (Garcia, 2004, p. 62).

Esses excertos cumpriam a função de elevar ainda mais a cena teatral ao histórico, reforçando uma perspectiva dialética marxista no teatro. “Em *Apesar de Tudo!* O filme foi um documento” (Piscator, 1963, p. 81). O filme como documento em cena passou a ser um expediente épico que permitiu comentar documentalmente sua época.

Aproveitamos, em primeiro lugar, filmagens autênticas da guerra, da desmobilização e um desfile de todas as casas dominantes na Europa etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas. [...] Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios (Piscator, 1963, p. 81).

A montagem foi apresentada na Grande Casa de Espetáculos em Berlim, o teatro que foi construído por Max Reinhardt para receber os clássicos burgueses. Teve a sala lotada por uma excursão de sindicatos e trabalhadores, com consciência de classe muito bem definida, que ocuparam escadas, corredores e as passagens do teatro.

---

20 Em 15 de janeiro de 1919, Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht e Wilhelm Pieck, líderes do Partido Comunista da Alemanha, são presos e levados para interrogatório no Hotel Eden, em Berlim. Embora os detalhes das mortes de Luxemburgo e Liebknecht sejam desconhecidos, a versão mais aceita é a de que tenham sido retirados do hotel por grupos paramilitares, os *Freikorps*, escoltados para fora do prédio, sendo espancados até ficarem inconscientes.

21 A Revolução Alemã de 1918-1919 consiste em uma série de eventos que ocorreram naquele período com objetivos revolucionários, guiados por teses socialistas, contudo fracassou em janeiro 1919 em razão da pressão diante do risco de uma guerra civil.



Mas imediatamente a disposição passou a uma efetiva atividade: a massa incumbiu-se da direção artística. Os que lotavam a casa tinham, em sua maioria, vivido ativamente aquela época que era realmente o seu destino, a sua própria tragédia, a se desenrolar diante dos seus olhos. O teatro, para eles, transformara-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma plateia, para começar a existir uma só grande sala de assembleia, um único grande campo de luta, uma única grande demonstração. Foi essa unidade que, naquela noite, provou definitivamente a força de incitamento do teatro político. [...] Ficou provado que o efeito mais forte de propaganda política estava na linha da concretização artística mais forte (Piscator, 1963, p. 84).

Quando posteriormente perguntado sobre o fato de que a utilização de documento em cena por meio da projeção de filme já estivesse presente nas manifestações artísticas de *agitprop*, Piscator declarou:

[...] nunca soube eu que os russos tivessem empregado o filme funcionalmente, como eu. Aliás, é insignificante essa questão de prioridade, visto que só se demonstraria que não se tratava de um artifício técnico e sim de uma forma de teatro aprendida ao nascer e baseada na filosofia histórico-materialista comum a nós. Em todo o meu trabalho, que coisa me importava? Não a simples propagação de uma filosofia através de clichês e teses de cartaz, e sim a demonstração de que tal filosofia, e tudo quanto dela decorre, é a única coisa válida para a nossa época (Piscator, 1963, p. 81).

Frente à declaração de Piscator, fica evidente o quanto suas escolhas [est]éticas<sup>22</sup> não estavam dissociadas do contexto político e do período histórico em que viveu. Dessa forma, é possível considerar que a historicidade do período foi determinante para as elaborações políticas e estéticas presentes no teatro documentário.

Entre os muitos aspectos presentes nas teses de Erwin Piscator foi possível localizar um dos principais fundamentos de uma práxis de teatro documentário, a utilização de documentos na cena teatral, cuja função principal era elevar o sentido cênico ao histórico/político, pois o documento permitia comentar criticamente sua época, a partir de uma perspectiva materialista histórica.

A práxis de Piscator relaciona-se a um pensar e fazer coletivo, onde pode-se notar a presença de processos artísticos não dissociados do pedagógico, incluindo a participação do público e a presença de operários em cena, reforçando o caráter político de seu trabalho, cujo cerne de discussão, assim como no teatro épico, posteriormente sistematizado por Bertolt Brecht, é a luta de classes, tendo como objetivo a convocação para uma tomada de decisão participativa nas transformações sociais necessárias.

---

22 O termo aqui utilizado colige as palavras estética e ética, evocando, respectivamente, sua origem grega *aisthesis* e *éthos*, a primeira significa “percepção ou apreensão pelos sentidos”, trata-se de uma ação ligada ao sensível e a segunda se refere ao “conjunto de hábitos e costumes concernentes ao comportamento e a cultura de determinada coletividade”. Nesse sentido, nos referimos a uma “estética a serviço da ética” (Vieira, 2015, p. 46), ou seja, uma estética que se propõe, por meio da elaboração dos sentidos, à construção de um olhar, um sentir e pensar coletivos voltados para refletir sobre a vida em sociedade.



## 5 Considerações finais

Ciente da impossibilidade de esgotar o assunto, a partir dos caminhos percorridos foi possível observar a significativa contribuição dos acontecimentos históricos, políticos e sociais do início do século XX, no surgimento dos *agitprops* soviéticos e no trabalho de Erwin Piscator, o que confluíu na elaboração de um teatro documentário, cuja perspectiva é materialista histórica.

O teatro documentário desenvolvido por Erwin Piscator apresenta relevante contribuição est[ética] e política, ao apontar caminhos para uma práxis teatral que pretende romper com o modo de produção capitalista, a começar pela organização coletiva, a participação de cidadãos, ditos comuns, em cena e significativas alterações nas relações hierárquicas de trabalho e com o público.

Em Piscator, se efetiva o sentido pedagógico da palavra documento, do latim *documentum*, derivado do verbo *docere* que significa ensinar, cuja função é de testemunho histórico, potencializando as reflexões críticas sobre sua época.

Além disso, seu trabalho encontra relevante ressonância na práxis de teatro documentário nos contextos sócio-históricos do século XXI, sobretudo, nos trabalhos coletivos desenvolvidos pelo sujeito histórico teatro de grupo<sup>23</sup>, onde a luta de classes, gêneros e étnico-raciais está no cerne da discussão, ratificando a função crítica do documento na cena e de sua matriz épico-político-popular: transformar a sociedade em que vivemos.

---

23 Termo de que lança mão, sobretudo, o pesquisador e professor Alexandre Mate.



## Referências

- ASSIS, Chico de. *Teatro Seletto de Chico de Assis*. Volume 2. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 2014.
- CINEMA novo. Direção de Eryk Rocha. Brasil: Coqueirão Pictures e Aruac Films em coprodução com Canal Brasil e FM Produções, 2016. 1 vídeo (92 min).
- COSTA, Iná Camargo. Agitprop e Teatro do Oprimido, *Instituto Augusto Boal*, Rio de Janeiro. 15 mar. 2017. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>. Acesso em: 03 set. 2021.
- COSTA, Iná Camargo. O repertório formal do Agitprop. *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, São Paulo, n. 3, mar. 2012.
- COSTA, Iná Camargo. Teatro na luta de classes. In: COSTA, Iná Camargo. *Nem uma Lágrima: Teatro épico em Perspectiva Dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- COSTA, Iná Camargo. *Palestra sobre o ensaio O Autor como Produtor*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- DREWS, Wolfgang. Documento Histórico-Documento Atual (prefácio). In: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LEVIN, Nirce. *Mural Mulher*, Nyrce Levin, [S. l.]. Disponível em: <http://nyrcelevin.com.br/mulher-mulher/>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). *Revista de Sociologia e Política*, [S. l.], n. 8, p. 7-20, 1997. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39315/24134> . Acesso em: 20 mar. 2024.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Coleção Oduvaldo Vianna Filho. v. 19. Disponível em: <http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/Vianinha%20-%20Rasga%20Cora%C3%A7%C3%A3o.pdf> . Acesso em: 14 fev. 2022.
- VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 5. ed. São Paulo: Teatro União e Olho Vivo, 2015.



### **Biografia acadêmica**

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci, IA – Unesp

Teatro Educadora, atuante em diferentes coletivos teatrais do sujeito histórico teatro de grupo paulistano. Integrante do grupo de pesquisa CNPq: Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais, coordenado pelo professor Dr. Alexandre Luiz Mate. Doutoranda e Mestra pelo PPGA do Instituto de Artes da Unesp – Bolsa Capes-DS. Pós-graduada em Direção Teatral e licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes. Atriz formada pelo Teatro Escola Célia Helena.

E-mail: [ana.nanci@unesp.br](mailto:ana.nanci@unesp.br)

### **Financiamento**

CAPES-DS

### **Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

### **Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

### **Contexto da pesquisa**

Este artigo, aqui revisado e com algumas alterações e acréscimos, é derivado originalmente de um capítulo da dissertação de mestrado Poéticas da memória coletiva: uma práxis de teatro documentário e seus processos interventivos na cidade de São Paulo, orientada pelo professor Dr. Alexandre Luiz Mate. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Unesp, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/235494>. Acesso em: 27 mar. 2024.

### **Direitos autorais**

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci

### **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



### **Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

### **Editores responsáveis**

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

### **Histórico de avaliação**

Recebido em 07 de outubro de 2023

Aceito em 10 de janeiro de 2024