



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS SÃO PAULO

LICENCIATURA EM ARTE-TEATRO

Edenilton Santos Costa

GRUPO CORO DE TEATRO NA CENA PERIFÉRICA CONTEMPORÂNEA:
Uma análise sobre surgimento, profissionalização, estética e políticas culturais.

São Paulo

2025

EDENILTON SANTOS COSTA

GRUPO CORO DE TEATRO NA CENA PERIFÉRICA CONTEMPORÂNEA:

Uma análise sobre surgimento, profissionalização, estética e políticas culturais.

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Arte-Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C837g Costa, Edenilton Santos, 1990-

Grupo Coro de Teatro na cena periférica contemporânea: uma análise sobre surgimento, profissionalização, estética e políticas culturais / Edenilton Santos Costa. – São Paulo, 2025.
57 f. : il.

Nome artístico do autor: Ed Costha.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Grupo Coro de Teatro. 2. Teatro - São Paulo (SP). 3. Companhias de teatro - São Paulo (SP). 4. Teatro e Estado. 5. Periferias urbanas. I. Toledo, Paulo Bio. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.098161

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

EDENILTON SANTOS COSTA

GRUPO CORO DE TEATRO NA CENA PERIFÉRICA CONTEMPORÂNEA:

Uma análise sobre surgimento, profissionalização, estética e políticas culturais.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Grau acadêmico de Licenciatura em Arte-Teatro.

Data da defesa: 10/11/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo
UNESP – Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Profa. Dra. Fernanda Raquel
UNESP – Instituto de Artes - Campus de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao Grupo Coro de Teatro, pela generosidade em compartilhar seus processos, histórias e afetos durante toda esta pesquisa. Aos artistas Anderson Júnior, Lucas Nascimento, Allan Pacheco, Aruana Granier, Gabi Bautuilhe, Luis Mendes, Luize e Nayra Priscila, pela confiança e pelo compromisso com a arte e com o território, que inspiram este trabalho do início ao fim.

Estendo também meu agradecimento aos artistas Fuzzil, Jamile Nunes, Rodrigo Abreu e Sandra Corveloni, que contribuíram de diferentes maneiras para a construção deste trabalho.

Agradeço a todos os espaços que acolheram as apresentações do Grupo Coro — escolas públicas, fábricas de cultura, casas de cultura, cursinhos populares e demais instituições — que, desde 2023, receberam o grupo e contribuíram de forma direta para o desenvolvimento deste trabalho, seja por meio do acolhimento das atividades, das trocas realizadas ou das experiências compartilhadas durante as apresentações e conversas pós-espetáculo. Sou grato também aos produtores, discentes e colaboradores que acompanharam o grupo nesses espaços, oferecendo apoio, diálogo e escuta atenta. Suas contribuições, diretas ou indiretas, foram fundamentais para amadurecer esta pesquisa.

Um agradecimento especial ao meu orientador, professor doutor Paulo Vinicius Bio Toledo, pela escuta generosa e pela confiança depositada em mim e neste projeto. Sua orientação foi determinante para que esta pesquisa encontrasse forma e sentido.

Por fim, agradeço à Universidade Estadual Paulista (UNESP), espaço onde venho me formando como artista, educador e pesquisador. As trocas com colegas, professores e funcionárias(os) foram fundamentais para o meu percurso, contribuindo de forma decisiva para minha formação artística, docente e pessoal.

RESUMO

A presente pesquisa trata-se de um estudo sobre o Grupo Coro de Teatro, um grupo de teatro periférico localizado na Zona Sul de São Paulo. A pesquisa foi desenvolvida por meio de acompanhamento de campo, com observação dos processos de criação, entrevistas e apresentações do grupo, além de levantamento de registros e documentos produzidos pelos próprios integrantes e pesquisa bibliográfica relacionada aos temas abordados. O objetivo geral da pesquisa foi analisar o processo de surgimento e profissionalização do Grupo Coro de Teatro, compreendendo como um coletivo de jovens artistas oriundos da periferia se constitui enquanto grupo, se organiza e se insere no contexto do teatro de grupo em São Paulo. O estudo também busca discutir o papel das políticas culturais e dos programas de fomento, que teve papel fundamental na trajetória inicial do grupo. A partir da observação e do diálogo com o grupo, foi possível compreender as dinâmicas de criação, gestão e manutenção de um coletivo artístico emergente, bem como os desafios enfrentados para se afirmar no campo teatral paulistano.

Palavras-chave: grupo coro de teatro; teatro de grupo; políticas culturais; periferia.

ABSTRACT

This research is a study on the Grupo Coro de Teatro, a peripheral theatre group located in the South Zone of São Paulo. The research was developed through field observation, including the monitoring of creative processes, interviews and performances by the group, as well as the collection of records and documents produced by the members themselves and a bibliographical review related to the topics addressed. The general objective of the research was to analyze the process of emergence and professionalization of Grupo Coro de Teatro, understanding how a collective of young artists from the outskirts is constituted as a group, organizes itself, and positions itself within the context of collective theatre in São Paulo. The study also aims to discuss the role of cultural policies and funding programs, which played a fundamental role in the group's initial trajectory. Through observation and dialogue with the group, it was possible to understand the dynamics of creation, management, and maintenance of an emerging artistic collective, as well as the challenges faced in establishing itself within the theatrical field of São Paulo.

Keywords: Grupo Coro de Teatro; collective theatre; cultural policies; outskirts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exercício de colagem	10
Figura 2 – Mandrakes TCC, 2021. Universidade Ítalo	11
Figura 3 – Logo Grupo Coro	19
Figura 4 – Ator-MC (Grupo Coro)	21
Figura 5 – Divulgação da Peça O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei	22
Figura 6 – Grupo Coro	23
Figura 7 – Trecho da Dramaturgia de OST	25
Figura 8 – Cenário de O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei	26
Figura 9 – Rapper Fuzzil e Grupo Coro	27
Figura 10 – Espaços de circulação	36
Figura 11 – Grupo Coro na escola Tenente Ariston	37
Figura 12 – Sarau com alunos da ETEC Jardim Ângela	39
Figura 13 – Debate na Etec Jardim Ângela	40
Figura 14 – Apresentação no Senac Nações Unidas.....	41
Figura 15 – Ícaro Rodrigues e Projeto Espetáculo	47
Figura 16 – FestCal	48

SUMÁRIO

1. Introdução	08
2. O surgimento do Grupo Coro de Teatro	11
2.1 Um pouco de história: o teatro de grupo no Brasil	13
2.2 Do coro ao Coro	18
3. Linguagem, dramaturgia e corpo no Grupo Coro	20
3.1 Análise de <i>O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei</i>	24
4. Profissionalização e o impacto das políticas públicas no fazer teatral	29
4.1 O que é o fomento?	29
4.2 O que são as leis de incentivo?	30
4.3 Diferenças estruturais e Problemáticas de cada modelo	30
4.4 A experiência do Grupo Coro com as leis de incentivo.....	32
4.5 Circulação e recepção: Coro em diálogo com o público e o território.....	35
4.5.1 Relato de campo: Escola Tenente Ariston	37
4.5.2 Relato de campo: Sarau na ETEC Jardim Ângela	39
4.5.3 Relato de campo: Senac Nações Unidas (primeira venda)	40
4.6 Tensões, conflitos e processo colaborativo	43
5. Rede como estratégia de permanência.....	46
6. Considerações finais	50
Referências	52

1. INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com o Grupo Coro de Teatro ocorreu no final de 2022 de maneira simples, quase banal: um post no Instagram. Eles procuravam um ator para interpretar o professor na peça *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei*. Um amigo me marcou, enviei mensagem, fiz o teste e fui aceito. O que me motivou a participar foi, sobretudo, uma questão profissional. Eu buscava uma oportunidade de atuação e o projeto me chamou a atenção pela temática e pela linguagem. Era um tipo de teatro (o hip-hop) que, até então, eu conhecia apenas como espectador.

Na época, o grupo, recém-formado, tinha acabado de ser contemplado com o seu primeiro edital, na 19ª edição do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) da Prefeitura de São Paulo¹. Até aquele momento, eu não tinha nenhuma relação com eles. Apenas sabia que eram jovens artistas vindos da periferia da zona sul de São Paulo e que a peça havia surgido como trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade Ítalo Brasileira.

Desde o início, percebi que minha presença no projeto trazia uma diferença importante: eu era o único ali que não vinha da formação original do Coro e o único que não possuía vivência periférica direta. Moro na Zona Leste de São Paulo há 11 anos, região não periférica, e sou nordestino, natural de Salgado-SE. O grupo, por sua vez, é formado por jovens moradores da Zona Sul periférica, especialmente das regiões do Capão Redondo, Jardim Ângela e proximidades. Essa distância física e simbólica me colocou desde o início na posição de alguém que integra o processo, mas também o contempla de fora.

O primeiro ensaio aconteceu em uma associação de moradores. Eu logo percebi um traço marcante do grupo: a organização e o profissionalismo. A dinâmica de trabalho era colaborativa e acolhedora. Mesmo sendo um coletivo jovem, o Coro

¹ O Programa VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais) é uma política pública municipal de fomento direto criada pela Prefeitura de São Paulo em 2003 (Lei nº 13.540/2003) e implementada pela Secretaria Municipal de Cultura. Seu objetivo é apoiar financeiramente artistas, grupos e coletivos culturais de regiões periféricas ou com pouco acesso a outros mecanismos de incentivo, permitindo que desenvolvam projetos autorais, comunitários e de impacto social sem depender de patrocínio privado.

tratava cada etapa do processo com seriedade, discutindo cronogramas, funções e responsabilidades. Com o tempo, compreendi que o grupo não se estruturava apenas em torno de um espetáculo, mas que estava profundamente articulado com o território e com as experiências vividas por seus integrantes. Havia uma coerência entre o que o grupo dizia, os espaços que ocupavam e o modo como atuava: um fazer teatral que nasce da experiência concreta e retorna ao território como ação cultural.

Em 2023, participei da circulação da peça, contemplada pelo Programa VAI ¹², passando por escolas públicas, casas de cultura, fábricas de cultura, cursinho popular etc. Essa temporada me permitiu observar a força da recepção do público, onde em muitos momentos, a fronteira entre palco e plateia desaparecia. Os espectadores, majoritariamente jovens de escolas periféricas, se viam refletidos nas histórias contadas, reagiam, dialogavam, e nas rodas de conversa completavam a experiência do espetáculo compartilhando suas próprias vivências. Era evidente que a peça encontrava seu público e que o público reconhecia o grupo como parte de si mesmo. Estudantes e professores se reconheciam nos personagens e, pelos feedbacks que recebíamos posteriormente, o espetáculo reverberava dentro da rotina escolar. Eu via de perto um diálogo entre teatro e território. Foi ali, nesse contato direto com o público, que se acendeu a possibilidade de transformar essa vivência em um objeto de pesquisa. O que a princípio parecia apenas mais uma experiência como ator, me provocou tanto como artista quanto como pesquisador, na busca de compreender e documentar como o Coro se organiza, se profissionaliza e se projeta como coletivo artístico na periferia.

Decidi, então, apoiar esta pesquisa em quatro pilares metodológicos: o acompanhamento em campo, a realização de entrevistas com os integrantes do Grupo Coro de Teatro, o levantamento de documentos que registram o percurso do grupo e a pesquisa bibliográfica, que abrange autores e obras dedicados ao estudo do teatro de grupo, das políticas culturais, entre outros temas. Entre os entrevistados estão os cinco fundadores do Grupo Coro: Anderson Junior, Nayra Priscila, Lucas Nascimento, Luize e Allan Pacheco; além de Gabi Baltuilhe e Luis Mendes, atores que integram o coletivo desde o processo da primeira montagem.

¹² O VAI 1 é a modalidade do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais voltada a jovens de 18 a 29 anos ou grupos culturais em início de trajetória, com atuação prioritária em regiões periféricas e com pouco acesso a outras formas de financiamento público.

Figura 1 – Exercício de colagem



Fonte: De autoria própria (05/07/2024)

Legenda: Colagem composta por registros de ensaios, apresentações e espaços de circulação do Grupo Coro de Teatro, reunindo imagens do público-alvo (adolescentes e jovens periféricos) e evidenciando o desaparecimento das fronteiras entre público e plateia. O trabalho foi realizado como exercício da disciplina Pesquisa em Artes Cênicas (2024), com a proposta de criar uma colagem a partir de materiais que evocassem o tema da pesquisa.

Minha intenção com este trabalho é compreender como o Grupo Coro de Teatro se estrutura e se profissionaliza em seus primeiros anos de existência para se inserir no movimento do teatro de grupo no Brasil. O processo de montagem, circulação e continuidade revela escolhas que vão além da cena: trata-se de pensar em estratégias de sobrevivência, de organização coletiva e de planejamento de longo prazo. Observar esse movimento me permite refletir sobre como um grupo periférico, ainda jovem, constrói para si uma base sólida que garante não só a criação artística, mas também a permanência enquanto coletivo.

2. O SURGIMENTO DO GRUPO CORO DE TEATRO

O surgimento do Grupo Coro de Teatro está diretamente ligado ao processo de criação do trabalho de conclusão de curso dos estudantes da Faculdade Ítalo, em Arte-Teatro. O espetáculo *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei* nasceu em 2021 como projeto de TCC, reunindo alunos que foram se encontrando a partir de afinidades estéticas, territoriais e políticas.

O grupo que se formou para esse processo recebeu o nome de Mandrakes TCC, se apropriando do termo popular que circula nas quebradas e que remete ao "estilo mandrake", uma manifestação cultural que surgiu nas periferias brasileiras, sendo um estilo de vida que engloba moda, música e atitude. Como lembrou Allan Nascimento, integrante do grupo: “a gente escolheu esse nome porque tinha esse negócio da mandinga, de fazer acontecer mesmo sem ter tudo na mão. Era um jeito de dizer que a gente ia fazer o nosso corre”.

Figura 2 – Mandrakes TCC



Fonte: Grupo Coro de Teatro (2021)

Legenda: Registro do processo dos Mandrakes TCC. Universidade Ítalo.

O Mandrakes TCC se constituiu, portanto, a partir de uma urgência. Nayra Priscilla, atriz e co-fundadora do Grupo Coro recorda que o processo de formação dos grupos na faculdade foi um momento de tensão, em que alguns estudantes ficaram deslocados, sem saber com quem poderiam trabalhar: “a gente não queria montar grupo só por montar, era importante estar com pessoas que tinham a ver com a nossa vivência. Porque não dava pra falar de teatro sem falar de onde a gente veio, da periferia, da escola pública, da nossa realidade”. Essa escolha revela que a base do Coro foi, desde o início, marcada por um critério territorial e político: estar com quem compartilhasse não apenas um curso, mas uma experiência e visão de mundo.

A universidade aparece, nesse sentido, como um espaço de encontro, mas também de tensão. Para os jovens artistas periféricos, estar em um curso de Arte-Teatro representou tanto a oportunidade de sistematizar conhecimentos quanto o desafio de afirmar suas referências culturais num espaço ainda marcado por tradições hegemônicas. Lucas Nascimento, cofundador do grupo, reforça esse aspecto ao lembrar que havia o desejo de fazer um teatro que não fosse apenas “acadêmico” ou “comercial”, mas que estivesse conectado à vida real: “na faculdade todo mundo falava: ‘aqui você não vai fazer a peça da sua vida’, mas a gente queria sim fazer a peça da nossa vida, porque era sobre nós, sobre nossas histórias, sobre nossos amigos que ficaram pelo caminho. O TCC não era só um trabalho, era uma necessidade de falar”.

O nascimento do Grupo Coro também se deu em meio a conflitos no ambiente universitário. Para os integrantes, não era simples a tarefa de inserir referências como o rap, o slam ou a obra de Roberta Estrela D’Alva³ na bibliografia exigida. Como lembraram os membros do grupo em suas entrevistas, houve momentos em que os próprios professores questionaram a validade de tais referências, exigindo que fossem enquadradas em molduras teóricas mais tradicionais. Isso gerou embates e reafirmações: “O maior problema lá da faculdade era: ‘Ah, vocês querem falar de Roberta Estrela D’Alva? Tá bom, então você me prova que ela é uma teórica’. Então

³ Roberta Estrela D’Alva é uma atriz, diretora, poeta, pesquisadora e uma das figuras centrais do teatro hip-hop no Brasil. Ela é uma das fundadoras do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, grupo criado em São Paulo em 2000, pioneiro na fusão entre teatro e cultura hip-hop, uma linguagem que ela mesma ajudou a conceituar como teatro hip-hop.

a gente ia lá e achava bastante referência. E isso incomodava muito”, lembra Gabriela Baltuilhe, atriz do grupo.

Esse conflito escancarava a distância entre o cânone teatral valorizado pela instituição e as referências culturais vindas da periferia. A tentativa de enquadrar o trabalho dentro de moldes acadêmicos tradicionais se chocava com a urgência de um grupo que queria afirmar a legitimidade de suas próprias vivências como conhecimento.

No caso do Coro, o desafio foi mostrar que a literatura marginal⁴, o rap e o teatro hip-hop não eram meras “influências”, mas constituíam um corpo teórico e estético capaz de sustentar uma prática artística de resistência. A periferia não apenas produz, mas também precisa legitimar sua produção em espaços marcados pela hegemonia de outros discursos. Ao mesmo tempo, o grupo conseguiu transformar essa dificuldade em motor criativo, pois cada exigência acadêmica era respondida com um reforço das referências periféricas que já constituíam sua identidade.

2.1 Um pouco de história: o teatro de grupo no Brasil

O teatro de grupo constitui uma das formas mais marcantes de organização teatral no Brasil. Ele não pode ser reduzido a uma simples lógica de produção de espetáculos, pois trata-se de uma prática continuada que envolve pesquisa, formação, criação de linguagens, administração coletiva e, sobretudo, resistência política e cultural.

Desde suas primeiras manifestações mais sistematizadas, a partir das décadas de 1960 e 1970, o teatro de grupo se consolidou como uma alternativa ao mercado teatral dominante e à ausência de políticas públicas estruturantes, o que o torna, antes de tudo, uma escolha política e coletiva de permanência. Além disso, com a abertura para a experimentação e para processos colaborativos, os grupos passaram a ocupar espaços alternativos, estreitando vínculos com os movimentos sociais.

⁴ A literatura marginal designa a produção literária de autores oriundos das periferias urbanas, marcada pela autorrepresentação e denúncia social. O termo se popularizou nos anos 1990 com escritores como Ferréz, Sérgio Vaz e Allan da Rosa, que transformaram a experiência periférica em matéria estética e política, afirmando a literatura como instrumento de resistência e emancipação cultural.

Um dos motivos que caracteriza o surgimento de um grupo de teatro é o impulso coletivo, o desejo de estar junto e de criar a partir da coletividade. Segundo, Daniel Furtado (2014): “é necessário que haja, no início da trajetória de um grupo, um desejo, uma vontade que ligue essas pessoas e as faça permanecerem juntas.” Esse impulso coletivo que dá origem a um grupo raramente é neutro, pois nasce de escolhas de mundo e, por isso, envolve visões políticas, que aparecem na forma de produzir e reverbera na cena.

Há ainda os que assumem o teatro de grupo como modelo de gestão frente a um mercado de arte. O fato é que o teatro de grupo tem sido uma das principais formas de organização teatral. Também é fato que o político e o estético estão intimamente ligados no fazer teatral em grupo. (Oliveira et al., 2014, p. 59)

Nesse sentido, o teatro de grupo se aproxima e dialoga com o teatro independente no Brasil, o qual: “pauta-se pelas seguintes características: produção coletiva, atuação fora do âmbito profissional, criação de espetáculos populares destinados ao público da periferia e estabelecimento de um compromisso de solidariedade com a realidade do espectador.” Vale ressaltar, contudo, que os dois formatos se complementam e ambos operam como meios de resistência e sobrevivência e como alternativas ao teatro comercial e ao modelo hegemônico. O desafio, no entanto, está em garantir a continuidade dessas experiências. (Oliveira et al., 2014, p. 61)

Segundo André Carreira (2003), é possível perceber uma transição entre dois momentos do teatro de grupo no Brasil. O primeiro, representado por coletivos como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, nos anos 1960 e 1970, tinha como eixo central a militância política e o engajamento direto com movimentos sociais. O segundo momento, situado a partir da década de 1980, impulsionou novas formas de organização que não se apoiavam apenas no engajamento político direto, mas na experimentação estética e na consolidação do grupo como espaço criativo. Essa transição se caracteriza, segundo o autor, por um deslocamento do centro da ação: se antes a luta política estava no coração da experiência teatral, a partir dos anos 1980 e 1990 o grupo passa a ser entendido também como espaço de pesquisa e criação estética, sem abandonar totalmente sua dimensão política. Um exemplo apontado por Carreira é o Grupo Galpão, em Minas Gerais, que nasceu ligado a

mobilizações culturais no início dos anos 1980 e, posteriormente, voltou sua atenção à pesquisa de linguagem e à criação coletiva.

Contudo, é importante problematizar a linearidade dessa leitura, uma vez que ela pode sugerir um movimento de “evolução” ou “superação” da militância política em direção à pesquisa estética, como se o teatro de grupo tivesse ao longo do percurso deixado de ser mais político para se tornar mais artístico. Além disso, essa formulação tende a privilegiar um olhar hegemônico, centrado em grupos do eixo Sudeste, o que também pode apagar a diversidade de práticas coletivas que coexistiram e coexistem no país. Também é válido incluímos neste debate o impacto das políticas públicas de fomento, como o Programa de Fomento ao Teatro e o Programa VAI, que, a partir dos anos 2000, ampliaram a presença e a permanência de grupos fora do circuito central, em especial nas periferias urbanas. Assim, mais do que uma transição linear entre política e estética, o que se observa nas últimas décadas é um entrelaçamento entre ambas: o fazer estético continua sendo político e o engajamento político se expressa também por meio das escolhas estéticas e territoriais.

Nesse sentido, as experiências dos grupos recentes que surgiram em diálogo com as políticas públicas de fomento à cultura, especialmente a partir dos anos 2000, tensionam diretamente a leitura proposta por Carreira ou nos mostram que estamos diante de uma “nova fase”. Esses grupos, muitos deles oriundos de contextos periféricos e formados por artistas de diferentes origens sociais e raciais, não se encaixam nesse modelo de deslocamento entre fases históricas. Suas trajetórias demonstram que o teatro de grupo não se desenvolve de maneira linear, mas atravessada por políticas de permanência, disputas territoriais e estratégias coletivas de produção.

Considerando a perspectiva contemporânea, a partir da Nova República (1985), mas especialmente no contexto das últimas décadas, observamos que o movimento dos grupos se afirma como um espaço de resistência e de diálogo com a cidade, uma vez que os grupos também se articulam para enfrentar as regras do mercado e o abandono das políticas sociais. Como lembram Rudifran Pompeu e Thiago Vasconcelos, trata-se de “um coro cultural de movimentação contrária a tais formas de governo e suas agendas neoliberais”. (POMPEU, VASCONCELOS, 2020, p. 29)

Mas, do ponto de vista histórico, é preciso cuidado para não fixarmos uma narrativa única sobre o teatro de grupo, uma vez que o surgimento de um grupo está diretamente ligado ao seu espaço e tempo e que o percurso histórico revela um fenômeno múltiplo, marcado pela diversidade de práticas, estéticas e formas de organização. Segundo Oliveira (2014):

Pensar o teatro de grupo contemporâneo em relação às práticas dos grupos tradicionais dos anos 1960, 70, 80 e 90 é tarefa muito complexa em função de dois fatores: 1) o teatro é um fenômeno estreitamente ligado ao presente e; 2) atualmente, a quantidade de informações sobre o teatro de grupo é tão numerosa e interfere tão rapidamente nas práticas dos grupos que qualquer reflexão será de saída parcial. (Oliveira, 2014, p. 70).

Parte dessa força vem da capacidade de organização dos coletivos. A criação da Cooperativa Paulista de Teatro, em 1979, foi um passo essencial para fortalecer esse movimento, reunindo artistas em torno de uma luta comum. A Cooperativa surgiu em meio à repressão da ditadura militar como uma alternativa coletiva para garantir condições de produção, circulação e formação artística aos grupos teatrais, priorizando o trabalho e a resistência cultural frente ao mercado excludente. Ao longo de sua trajetória, reuniu milhares de artistas, promoveu mostras, oficinas e publicações, além de protagonizar embates políticos decisivos, como a criação da Lei de Fomento ao Teatro em São Paulo, e segue sendo referência na articulação de grupos, na profissionalização de artistas e na defesa de políticas culturais democráticas.

Desde seu início a Cooperativa exigia que o artista pertencesse a um coletivo, ou seja, fizesse parte de um grupo teatral, então esse grupo poderia ser cooperativado. Uma das metas da Cooperativa sempre foi a transformação dos programas públicos em política de Estado. (Haddad, 2018, p. 19)

Mais tarde, a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro (2002) garantiu que os grupos pudessem planejar projetos de longo prazo, circular por diferentes territórios e se relacionar de forma mais próxima com o público.

O movimento Arte Contra a Barbárie, iniciado em 1998, nasceu da necessidade urgente de discutir as condições de sobrevivência dos grupos teatrais em São Paulo frente às pressões do mercado e à ausência de políticas culturais consistentes.

Reunindo companhias e artistas independentes, o movimento formulou um manifesto que denunciava a mercantilização da arte e defendia o teatro como prática social e política, capaz de gerar reflexão e transformação. Essa articulação coletiva afirmava que a arte não deveria ser tratada como simples mercadoria e que a responsabilidade do Estado em garantir condições de produção era fundamental para a continuidade do trabalho dos grupos.

Naquele período, de 1998 a 1999, havia uma busca por soluções no intuito de atender às necessidades dos grupos teatrais, que criavam espetáculos geradores de debate e reflexão. Uma das questões mais colocadas era, sem dúvida, o dever do Estado e seu papel nas artes e em especial no teatro. E foi assim que, em 1999, lançou-se o primeiro manifesto do movimento, assinado pelos grupos teatrais: Companhia do Latão, Folias d'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e os artistas: Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa, Umberto Magnani e Luiz Carlos Moreira (Haddad, 2018, p. 25)

A partir desses encontros, elaborou-se o projeto que deu origem ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei nº 13.279/2002), um marco para a cena teatral brasileira. O movimento consolidou três eixos principais de luta: a defesa da sobrevivência dos grupos, a crítica à lógica da renúncia fiscal como único modelo de apoio e a afirmação da função social e política da arte. Dessa forma, o Arte Contra a Barbárie se estabeleceu não apenas como um ato de resistência cultural, mas como uma virada histórica, que transformou o modo de pensar as políticas públicas para o teatro e reafirmou o papel do artista como agente ativo na vida social e democrática do país. (Haddad, 2018).

Vale frisar que, como forma produtiva, o teatro de grupo se diferencia do teatro comercial por valorizar processos coletivos, colaborativos e autônomos, em vez de produtos pré-formatados regidos pelas exigências do mercado. Essa prática resgata tradições cooperativistas da classe trabalhadora.

A forma de produzir em grupo traz/promove uma experiência diversa, coletiva e colaborativa de criação teatral. Movimento criativo que articula elementos das experiências autogestionárias, cooperativistas da classe trabalhadora desde meados do século XIX. Um movimento contrário às tendências atomizantes em que cada pessoa passa ser “empresária” de si mesma. (Pompeu, Vasconcelos, 2020. p. 30)

Ao priorizar cooperação, solidariedade e experimentação, o teatro de grupo se mantém como alternativa crítica frente às lógicas competitivas e mercadológicas. Assim, sua existência representa não apenas uma forma de criação artística, mas também uma proposta de resistência social e cultural, que oferece caminhos para outras formas de organização e de vida coletiva.

Além disso, o teatro de grupo segue como prática fundamental de resistência cultural, que transcende o palco e ocupa um lugar importante na formação do artista, que é a sua atuação política nas cidades: “propondo alternativas múltiplas de ocupação de espaços públicos e privados com oficinas, rodas de debates, fóruns de cultura, organização de festivais e circulação de espetáculos de teatro.” (Pereira et al., 2014, p. 57).

2.2 Do coro ao Coro

O nome do Coro só foi definido depois que o grupo concluiu a faculdade e decidiu se inscrever no edital do Programa VAI em 2022, quando a necessidade de um nome oficial levou à escolha que consolidaria sua identidade. Até então, durante o processo de TCC, o grupo se apresentava de forma provisória como Mandrakes TCC.

A escolha de “Coro” não foi apenas estética, mas fruto da experiência de marginalização vivida ao longo da experiência acadêmica. Como relatou Lucas, durante a graduação esse conjunto de estudantes muitas vezes foi destinado a papéis secundários: “na maioria das peças e cenas na faculdade, as pessoas que estavam nesse grupo fizeram coro, nunca tinham oportunidade de pegar papéis mais protagonistas e tudo mais. Então, sempre ficávamos apenas com o coro. Não que o coro fosse algo menor, mas sempre ficava: ‘nossa, a gente só faz coro, coro...’ Então, nasceu como uma piada, mas também entendemos que o coro simboliza nós, né? A periferia, a massa, o povo, e o Brecht trabalha muito com coro também, então é uma referência estética.”.

A brincadeira inicial, marcada por um certo deboche, transformou-se em afirmação política. O “coro”, que antes designava a função secundária no teatro, o fundo da cena, tornou-se, para o grupo, o lugar de onde se fala, de onde se observa

e comenta o mundo, da periferia. Essa escolha conecta-se ao sentido histórico do coro no teatro, que, desde a tragédia grega, articulava a relação entre o mito e a polis, entre o acontecimento e o olhar coletivo sobre ele. Como descreve Angioli (2024): “a personagem coletiva é oficialmente definida como instrumento de comentário, encarnação do ponto de vista do autor e de uma visão ideal dos acontecimentos”. Ao resgatar esse princípio, o Grupo Coro transforma o termo em dispositivo com vários sentidos: dramático, estético, poético, ético etc.

Figura 3 – Logo Grupo Coro



Fonte: Grupo Coro de Teatro.

A apropriação do “coro” como nome e princípio poético também espelha a forma como o grupo entende o processo criativo: uma cena feita de revezamentos, onde a autoria se distribui entre quem escreve, improvisa, dirige e atua. Anderson Junior, que ocupa o papel de diretor dentro do grupo, ao refletir sobre a direção de *O Sinal Tocou* e *Eu Ainda Não Cheguei*, sintetiza essa postura: “não é só dirigir a peça, é dirigir o processo de criação... Todo mundo teria que trazer um pouco de si, porque essa era a base”. Luiz Miranda, ator do grupo, complementa explicando que: “a gente vê muita potência, lembra muito a periferia. É a voz de pessoas, são pessoas reunidas, é uma comunidade. Então, a gente também ressignifica essa ideia de Coro.”

3. LINGUAGEM, DRAMATURGIA E CORPO NO GRUPO CORO

O percurso estético do Grupo Coro de Teatro se revela no primeiro espetáculo autoral: *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei*. A peça de teatro *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei* retrata a realidade de jovens de uma escola pública da periferia, que precisam fazer uma prova de recuperação para concluir o Ensino Médio. Por meio da cultura hip-hop e das vivências de jovens periféricos, as histórias mostram como conflitos da periferia podem levar à evasão escolar e como a arte pode ser um elemento de esperança e superação. É nesse trabalho que a linguagem do grupo começa a se delinear, combinando referências do teatro épico brechtiano com a cultura hip-hop, criando uma forma própria de narrar e dialogar com seu público.

Essa aproximação não é casual. Como lembra Roberta Estrela D'Alva (2015), o teatro hip-hop nasce justamente do encontro entre o teatro épico e a cultura hip-hop, resultando em uma linguagem que tem como figura central o ator-MC, intérprete que mistura a postura crítica e narrativa do teatro épico com a oralidade, o ritmo e a performance do hip-hop. No teatro hip-hop, o ator-MC une a figura do ator à do mestre de cerimônias do rap, atuando como narrador e personagem ao mesmo tempo. Segundo Roberta Estrela D'Alva, ele transita entre o eu e o outro, entre o intérprete e o narrador, quebrando a ilusão cênica e convidando o público à reflexão, mantendo uma relação de troca direta com a plateia e incorporando a oralidade e o ritmo característicos da cultura hip-hop. No caso do Grupo Coro, esse diálogo aparece nas escolhas de cena, na relação direta com o público e no uso de depoimentos pessoais que se transformam em dramaturgia.

No espetáculo, o cotidiano periférico é o ponto de partida e as histórias contadas nascem da experiência dos próprios atores e de sua comunidade. Assim, a cena não busca apenas representar personagens fictícios, mas criar um retrato crítico das vivências coletivas.

As vivências pessoais são incorporadas como matéria de criação. Em vários momentos do processo, cada ator escreveu e apresentou trechos que traziam sua própria trajetória ou a de pessoas próximas. Esses relatos, quando levados para a sala de ensaio e para a cena, não se apresentaram de forma literal, mas reelaborados coletivamente. Esse procedimento se aproxima do que Estrela D'Alva (2015) chama

de “depoimento pessoal”, entendido como a narrativa que traz a voz e o ponto de vista de quem performa, criando um elo direto entre experiência de vida e estética teatral.

Figura 4 – Ator-MC (Grupo Coro)



Fonte: De autoria própria (28/01/2023)

Legenda: Registro de um dos primeiros ensaios que acompanhei com o grupo na Associação dos Moradores. Ao centro, Lucas Nascimento ocupa, nesta cena, a posição de Ator-MC.

O corpo ocupa papel central nesse processo. Vindo das danças urbanas, Luis Mendes foi responsável por estruturar a movimentação do espetáculo, trazendo elementos do break e do hip-hop para a cena. Esses movimentos não apareceram como ilustração, mas como parte da dramaturgia: “cada movimentação ali foi muito pensada com a história que a gente estava contando e o momento da história em que estava sendo dito”, afirma Luis.

Essa escolha estética não é apenas formal, mas também política, e o uso do hip-hop pode estimular reflexão crítica e abrir espaço para que jovens expressem suas realidades de forma criativa. No Coro, o hip-hop se torna a linguagem que melhor comunica com seu público, formado em grande parte por jovens das escolas e

comunidades da periferia. “O teatro hip-hop é a nossa linguagem, é como a gente se comunica. Eles entendem o que está sendo dito, e se identificam justamente por conta dessa proximidade. Não é um teatro feito por uma elite, é um teatro feito por nós para pessoas como nós.”, explica Luis.

Figura 5 – Divulgação da Peça *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei*



Fonte: Grupo Coro de Teatro (2021)

Legenda: Divulgação da Peça *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei*

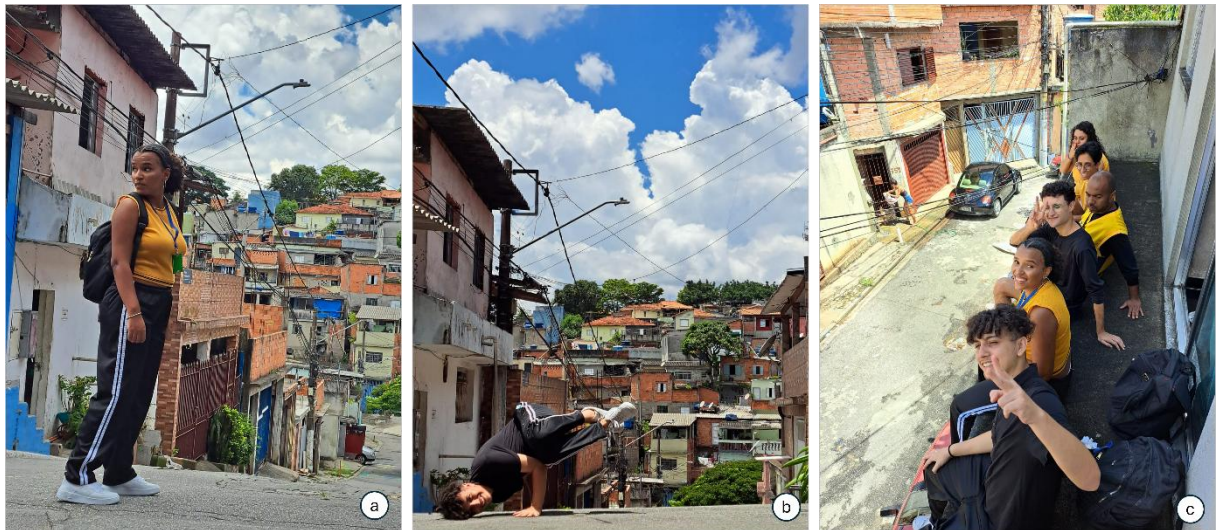
A atriz e pesquisadora Sandra Corveloni⁵, que acompanhou os processos de formação de três grupos naquele ano (2021) na Faculdade Ítalo, destaca que o Coro de Teatro optou por “trabalhar a partir de suas próprias vivências”. Para ela, o grupo mobiliza um teatro documental que “comunica aos jovens, dá voz, assim como fazem as canções, as pessoas se sentem representadas, se sentem fazendo parte”.

O processo de criação envolveu dramaturgia autoral, escrita colaborativa, jogos teatrais, depoimentos e uma estética enraizada nas vivências periféricas. O que marca o trabalho do Coro de Teatro, em relação aos outros grupos formados no mesmo contexto acadêmico, é a profunda conexão entre a narrativa cênica e o território de origem de seus integrantes. Essa ligação direta com as quebradas do extremo sul de

⁵ Sandra Corveloni é uma atriz, diretora e educadora teatral brasileira. Reconhecida por sua trajetória no teatro de grupo paulistano, é integrante do Grupo Tapa, referência na cena contemporânea.

São Paulo atravessa a dramaturgia, reverbera na linguagem e fortalece o discurso do espetáculo.

Figura 6 – Grupo Coro



Fonte: De autoria própria (29/01/2023)

Legenda: Diário de ensaio e fotos para divulgação da peça O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei. Bairro Parque Fernanda.

A) Nayra Pricila; B) Luis Mendes; C) Grupo Coro.

Ainda segundo Corveloni, o hip-hop, como fio narrativo, contribui para a construção de um espaço real transformado em cena, “que representa um Bairro, uma Cidade, uma Nação”, e que ressoa com tanta força justamente por sua simplicidade e verdade. É uma estética que evoca o teatro político de Brecht, ao romper com o realismo e propor um gesto de distanciamento crítico, provocando não apenas emoção, mas reflexão. Trata-se de um teatro que quer transformar, questionar e incluir e que, desta forma, reconecta a juventude com a linguagem cênica, com a arte e consigo mesma.

Acredito que o Teatro pode alcançar todas as faixas sociais e de idade, mas existe essa fase da juventude onde as pessoas se afastam do teatro porque ele não fala a língua dessas pessoas, um jovem ator me confessou que estava cansado de fazer teatro para os adultos, que não assistia Peças Teatrais nas quais ele se via representado. Como Atores e Atrizes que além disso são professores que levarão essa provocação aos jovens estudantes de Arte, acho fundamental discutirmos o Teatro e as histórias que acolhem toda a sociedade, que representem, que discutam de forma aberta e com qualidade artística as questões sociais, políticas, de gênero, sem com isso perder a beleza da Convenção Teatral. (Corveloni, 2021, p. 5)

A estética do Grupo Coro se organiza, então, a partir dessa combinação entre teatro épico, cotidiano periférico e cultura hip-hop. Trata-se de uma linguagem que reflete o território, as memórias e as urgências sociais dos jovens que o compõem. Se o teatro épico oferece o distanciamento e a possibilidade de análise crítica, o hip-hop traz a energia, a oralidade e o vínculo direto com a comunidade. É nesse cruzamento que o Coro encontra sua voz e constrói uma cena que é, ao mesmo tempo, arte e resistência.

3.1 Análise de *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei*

Ao acompanhar as duas temporadas (em 2023 pelo VAI1, e em 2025 pelo VAI 2) de *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei*, pude observar como a escolha estética e técnica revela não apenas um projeto artístico, mas também uma posição política diante do território e da história que o grupo busca narrar. Trata-se de um espetáculo que nasce da prática coletiva, onde dramaturgia, encenação, cenografia e trilha sonora dialogam para construir uma obra atravessada pela experiência periférica.

A dramaturgia foi concebida a partir de relatos pessoais, improvisações e lembranças locais e escolares compartilhadas pelos integrantes. Como explicou Lucas Nascimento, o texto “é costurado de várias referências” e estruturado a partir da ideia de evasão escolar na periferia. Essa escolha narrativa se reflete em uma série de personagens que representam tipos do cotidiano escolar: o aluno atrasado por conta do trabalho, a jovem grávida, o estudante artista; sem que se transformem em caricaturas. A dimensão coletiva da escrita é fundamental: cada integrante trouxe fragmentos de sua vivência, que foram reelaborados em cena.

A encenação se organiza em torno de um espaço escolar, mas sem reproduzi-lo de modo realista. O recurso ao distanciamento, inspirado pelo teatro épico brechtiano, que é uma das matrizes citadas pelo grupo, permite que cada situação encenada seja, ao mesmo tempo, representação e comentário. Esse jogo crítico dialoga diretamente com o teatro hip-hop, como reconhece Anderson Ferreira ao lembrar que o grupo encontrou nessa linguagem “um norte, quase como uma bíblia”.

Figura 7 – Trecho da Dramaturgia de OST

Stephanie: (...)

Tá, vamo começar!

Alô, por favor, a Dona Márcia está?

Coro: *algum ator do ônibus diz: “Ela saiu com o namorado, quer deixar recado?”*

Stephanie: Avisa do boleto atrasa...

Coro: *faz som de telefone desligado “tuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu”*

(quebra)

Nayra: O trabalho ocupa todo o seu tempo

Hora extra é necessária pro alimento

Corre por meio da cidade de cimento

Metrô, trem e busão... que mais uma vez não tem assento?

(quebra)

Trânsito do Cartier é um tormento.

Fonte: Grupo Coro de Teatro.

Legenda: Trecho da dramaturgia de *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei* (Autor: Lucas Nascimento). Nota: Stephanie é o nome da personagem e Nayra é o nome da atriz que representa Stephanie. A dramaturgia explicita os momentos em que os atores-mcs “dialogam” diretamente com o público. Esse trecho também exemplifica a musicalidade presente nas falas rimadas.

A cenografia reforça esse princípio. O cenário é composto por cadeiras de escola que recriam a sala de aula, enquanto ao fundo se erguem painéis representando as casas e vielas da favela. Elementos simbólicos, como pipas e tênis pendurados, completam a ambientação, trazendo para o palco imagens conhecidas do cotidiano periférico. Essa opção não busca a verossimilhança, mas a evocação: ao invés de reconstruir um espaço fechado, a cena se abre para o território, transformando a escola em metáfora das fronteiras sociais que os jovens enfrentam. Essa escolha visual concretiza o que Sandra Corveloni (2021) aponta ao analisar o trabalho do grupo: trata-se de um teatro que “representa um Bairro, uma Cidade, uma Nação”, enraizado em vivências coletivas.

Figura 8 – Cenário de O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei

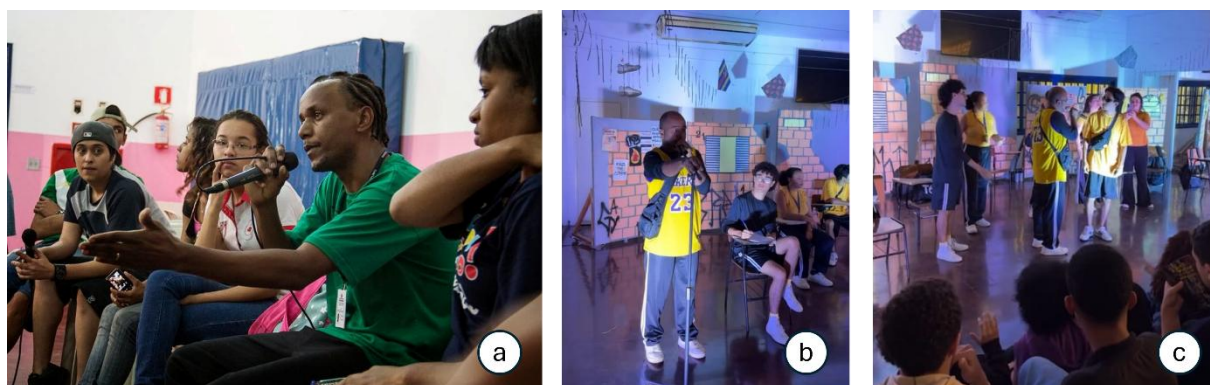


Fonte: de autoria própria (17/07/2025)

Legenda: cenário de O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei, criado por Aruana Granier e Gustavo Feitosa e Grupo Coro.

A trilha sonora é talvez o elemento mais direto de articulação com o hip-hop. Racionais MC's, Negra Li e o rapper Fuzzil⁶ aparecem ao lado de rimas criadas pelo próprio elenco. Em muitos momentos, as falas rimadas se entrelaçam com batidas de rap e funk, intensificando a dimensão poética do texto. O ritmo não é apenas sonoro, mas corporal. Essa fusão entre corpo, som e palavra exemplifica o que Roberta Estrela D'Alva descreve como “oratura” no teatro hip-hop, em que a cena é atravessada por oralidade e musicalidade em igual medida.

⁶ Fuzzil é o nome artístico de Levi de Souza (n. 1976, São Paulo/SP), rapper, poeta e educador reconhecido por sua atuação na Zona Sul de São Paulo, especialmente no Capão Redondo. Fuzzil iniciou sua trajetória como escritor e MC no início dos anos 2000. É autor de obras como Um Presente para o Gueto (2007), Caturra (2010), Céu de Agosto (2013) e Um Abrigo Contra a Tempestade (2017). Fuzzil é tio de Alan Pacheco, ator e cofundador do Grupo Coro de Teatro, que se inspirou em sua trajetória para compor o personagem MC Levi na peça O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei.

Figura 9 – Rapper Fuzzil e Grupo Coro

Fontes: a) Blog do Fuzzil (<https://fuzzil.blogspot.com/>); b e c) Grupo Coro de Teatro.

Legenda: a) Rapper Fuzzil em evento na Casa do Zezinho; b) Allan Pacheco em cena, representando o MC Levi, em apresentação na Casa do Zezinho (21/07/2025); c) Grupo Coro de Teatro em apresentação realizada na Casa do Zezinho (21/07/2025).

Se, como aponta Roberta Estrela D'Alva, o ator-MC se constitui na intersecção entre narrador épico e MC, no espetáculo essa figura se expande para todo o elenco: cada atuante se posiciona entre depoimento e ficção, entre a voz individual e o coro coletivo. O corpo, por sua vez, não é pensado apenas como suporte expressivo, mas como memória social da periferia, visível nas coreografias urbanas e nos gestos cotidianos que atravessam a cena. O som amplia esse efeito, não apenas pelo uso de trilhas emblemáticas (Racionais MC's, Negra Li etc.), mas pela maneira como o ritmo se torna estruturante, organizando entradas, pausas e intensidades da ação.

Esse conjunto de escolhas revela uma obra que se ancora em duas matrizes complementares: de um lado, a crítica social e o distanciamento brechtiano; de outro, a estética do hip-hop como linguagem de afirmação periférica. Assim, ao observar a peça, percebo que cada elemento técnico e estético opera em diálogo com os princípios que sustentam tanto o teatro de grupo quanto a produção cultural periférica: a valorização do processo coletivo, a apropriação crítica de referências externas e a insistência em transformar vivências locais em matéria artística.

O público-alvo do espetáculo *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei* é diretamente conectado à realidade de seus criadores: jovens estudantes de escolas públicas da periferia de São Paulo. Escrita por atores que também são frutos desse contexto, a peça se propõe a dialogar com adolescentes e jovens que enfrentam diariamente os dilemas da evasão escolar, do racismo estrutural, da precariedade do ensino e das desigualdades sociais.

Sua circulação foi pensada de modo estratégico, privilegiando escolas públicas, Casas e Fábricas de Cultura, bem como espaços alternativos e comunitários, ampliando o acesso de um público que raramente encontra na cena teatral um reflexo de suas próprias vivências. Assim, o espetáculo não só aborda o universo da juventude periférica em sua narrativa, mas também busca encontrá-la em seus próprios territórios, reafirmando o compromisso do grupo com a democratização da arte e a construção de um teatro que se reconhece no olhar de seu público.

4. PROFISSIONALIZAÇÃO E O IMPACTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NO FAZER TEATRAL

Se num primeiro momento falamos sobre o surgimento do teatro de grupo, agora é hora de olhar para o que torna possível a sua continuidade. As primeiras experiências do Grupo Coro de Teatro fora da universidade se deram em diálogo direto com o território da Zona Sul de São Paulo. O ingresso no Programa VAI, em 2022, representou um ponto de virada para o coletivo, pois, até então, seu trabalho artístico se restringia ao espaço universitário. Com o edital, abriu-se a possibilidade de levar *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei* a escolas públicas, casas de cultura e outros espaços culturais da região, locais onde o público-alvo se encontrava.

Essa etapa representa o primeiro passo para um tipo de “profissionalização”, isto é, um trabalho menos refém de condições precárias e oscilantes: o VAI garantiu condições materiais mínimas para transporte, alimentação e estrutura técnica, permitindo ao coletivo ampliar seu alcance. O Coro encontrou no edital um meio de levar o teatro a públicos que raramente frequentam os espaços culturais das regiões centrais da cidade.

Quando falamos em políticas públicas para a cultura, especialmente no teatro, dois mecanismos se destacam no Brasil: as Leis de Incentivo via renúncia fiscal, como a Lei Rouanet⁷ e os programas de fomento direto, como a Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo. Ambos nasceram em contextos diferentes e respondem a lógicas próprias. Entender essas diferenças é essencial para não confundir seus papéis e, ao mesmo tempo, para reconhecer as limitações e potencialidades de cada um.

4.1 O que é o fomento?

O Programa de Fomento ao Teatro, criado em 2002, foi resultado da mobilização do movimento Arte Contra a Barbárie (1999–2002), que denunciava a

⁷A Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) é a principal lei federal de incentivo à cultura no Brasil, criada para estimular o investimento privado em projetos culturais por meio da renúncia fiscal. O mecanismo permite que pessoas físicas e jurídicas destinem parte do Imposto de Renda devido para financiar iniciativas aprovadas pelo Ministério da Cultura.

mercantilização da cultura. Seu objetivo central está no apoio a projetos continuados de pesquisa e produção, priorizando iniciativas que o mercado não sustenta. Como lembra Ricardo (2011), tratava-se de garantir a manutenção de grupos, o aprofundamento estético e a relação com a cidade.

A experiência paulistana, com a criação da Lei de Fomento, se tornou um divisor de águas. Não foi apenas um programa de financiamento, mas uma forma inédita de o Estado reconhecer que o teatro precisa de tempo, pesquisa e diálogo com a cidade, algo que a lógica de mercado não garante. Para Kinas (2010), tratava-se de uma virada histórica: “instituiu o principal programa público de apoio ao teatro de que se tem notícia no Brasil, transformando-se em marco para as políticas públicas de cultura”, mostrando que o Estado pode agir sem intermediação de empresas ou do mercado.

4.2 O que são as leis de incentivo?

As leis de incentivo fiscal, por sua vez, como a Lei Rouanet (1991) e a Lei do Audiovisual (1993), transferem ao setor privado a decisão sobre onde o dinheiro público (via renúncia de impostos) será aplicado. Esse modelo, segundo Kinas (2010), permitiu a multiplicação de projetos culturais em escala nacional, mas também gerou distorções estruturais. Na prática, os projetos com maior apelo comercial ou que já têm acesso a grandes patrocinadores tendem a ser privilegiados, enquanto grupos periféricos, coletivos experimentais e iniciativas de pequeno porte encontram maior dificuldade para se financiar.

Trata-se, portanto, de uma política que amplia a oferta cultural, mas mantém a dependência do mercado, reproduzindo desigualdades regionais e simbólicas. A crítica central recai sobre a privatização da decisão pública, na qual o Estado abre mão de definir prioridades culturais em favor da lógica empresarial.

4.3 Diferenças estruturais e problemáticas de cada modelo

A Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo surgiu como resultado direto da mobilização dos coletivos teatrais da cidade no final dos anos 1990, articulados pelo movimento Arte Contra a Barbárie. Esse mecanismo, segundo Kinas,

se baseia nos princípios de continuidade de trabalho, compromisso com o território urbano e valorização do grupo como célula criativa.

Diferente das leis de incentivo, que tendem a privilegiar ações pontuais e de forte apelo mercadológico, o Fomento reconhece o processo artístico como um projeto de longo prazo, que combina dimensões pedagógicas, políticas e estéticas, permitindo que coletivos construam trajetórias de longo prazo, estruturando linguagens próprias e consolidando vínculos com o público. De acordo com Simone do Prado (2010), essa política reconhece o processo artístico não apenas como produção de resultados imediatos, mas como dimensão pedagógica e política, que valoriza a permanência de grupos em seus territórios e o diálogo com suas comunidades.

Como observa Trotta (2024), o Fomento “não foi concebido para ser de todos”: ele atende a grupos que têm inserção comunitária e trajetória continuada, não para qualquer evento cultural. Já a renúncia fiscal, ao abrir espaço para uma ampla gama de projetos, pode resultar numa política de “eventos”, como criticava o movimento Arte Contra a Barbárie.

Vale ressaltar que nenhum dos dois é isento de problemas. O Fomento foi desenhado pensando diretamente nos grupos de teatro. Afinal, são eles que trabalham de forma continuada, constroem vínculos com territórios e formam público no dia a dia. Marina Vaz de Camargo (2025) analisou mais de 570 projetos inscritos entre 2002 e 2022 e mostra que, a partir da 5ª edição, os grupos passaram a propor experiências inovadoras: ocupações de espaços públicos, residências em bairros periféricos, ações em presídios e cortejos de rua. Segundo a autora, os projetos se transformaram em verdadeiras plataformas de valores dos coletivos, onde se explicitam seus princípios éticos, estéticos e políticos.

No fomento, os principais desafios são a instabilidade orçamentária e as disputas internas da categoria teatral. A análise mostra como as diferentes comissões interpretaram a Lei de modos distintos, gerando tensões entre a continuidade (grupos já contemplados) e a democratização (novos entrantes). Além disso, há os riscos da chamada “armadilha do consentimento e do desmanche da crítica” (Braga & Marques apud Camargo, 2025), quando grupos adaptam seus projetos para agradar aos critérios do edital.

A forma pela qual as diferentes comissões lidaram com a polêmica acerca da prioridade do programa, em relação à “continuidade” (premiação dos grupos longevos e consagrados) ou à “democratização” (mais espaço aos novos entrantes) é um exemplo da instabilidade mencionada, como examinamos em alguns casos. Na 7ª edição (2005), priorizou-se a continuidade; dos 15 projetos selecionados, apenas quatro grupos foram novatos (...). Já o panorama da 9ª edição (2006) denota outra prioridade da comissão: catorze grupos foram premiados, dos quais quase 70% de “grupos novatos”, que apesar de apresentarem longos percursos artísticos, ainda não tinham sido contemplados pelo programa. (De Camargo, 2025. p. 6)

Nas leis de incentivo, os problemas são de outra natureza. Ao depender do interesse de empresas, projetos podem ser escolhidos mais por critérios de marketing do que por relevância cultural. Isso gera concentração de recursos em regiões e setores já privilegiados. Também há um descompasso entre o uso de dinheiro público e a lógica privada que decide sua aplicação, criando uma espécie de “privatização da política cultural” (Kinas, 2010).

Comparar o Fomento e as leis de incentivo nos ajuda a entender que não existe uma única fórmula para o financiamento da cultura. O que existe são modelos com diferentes lógicas, potencialidades e riscos. Apesar das diferenças, não se trata de colocar um modelo contra o outro. Ambos podem ser complementares. O fomento sustenta os grupos, garante pesquisa, continuidade e territorialidade. As leis de incentivo, por sua vez, podem dar fôlego a grandes produções, festivais e eventos de alcance nacional.

É importante não confundir os dois mecanismos. O fomento é um recurso público direto, pensado para dar condições de continuidade ao trabalho dos grupos. Já a renúncia fiscal funciona como apoio extra, mas depende do interesse do mercado e de patrocinadores. Kinas (2010) observa que o fomento revelou a viabilidade e a necessidade de um modelo de política cultural independente das injunções do mercado. Por isso, representa um marco para o teatro de grupo e para a democratização da cultura.

4.4 A experiência do Grupo Coro com as leis de incentivo

A trajetória do Grupo Coro de Teatro exemplifica de maneira significativa como as políticas públicas podem funcionar como dispositivos de sustentação e projeção de jovens coletivos teatrais oriundos das periferias urbanas. Após a estreia de *O Sinal*

Tocou e Eu Ainda Não Cheguei como trabalho de conclusão de curso, o grupo se viu diante do dilema de encerrar o processo ou buscar meios de continuidade. A escolha pelo segundo caminho se consolidou a partir da inscrição no Programa VAI, edital da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo criado em 2003 para apoiar iniciativas de jovens artistas de baixa renda, com especial atenção às regiões periféricas da cidade.

O VAI de 2022 tornou possível a continuidade do coletivo fora do ambiente acadêmico, garantindo condições mínimas para que o grupo circulasse por escolas públicas, CEUs, Casas e Fábricas de Cultura, alcançando públicos pouco habituados ao teatro, mas profundamente atravessados pela temática da evasão escolar presente no espetáculo.

O fomento do Programa VAI permitiu alterar paisagens físicas e psicossociais das bordas da cidade. Inverteu cartografias, expandiu circuitos, ampliou redes e ajudou a fortalecer a identidade periférica e sua produção cultural. Portanto, a Lei 13.540/03 (agora substituída pela Lei 15.897/13) foi o primeiro reconhecimento do Estado, garantido por lei, com relação às práticas culturais coletivas nas periferias. (VAL, 2014, p. 119)

Do ponto de vista estratégico, o VAI-1 funcionou como a base inicial de estruturação do grupo. Foi esse recurso que permitiu ao Coro não apenas manter o espetáculo vivo após a universidade, mas também se equipar minimamente, com cenário, som, luz e equipe técnica, para oferecer ao público escolar e comunitário uma experiência teatral que não fosse marcada pela precariedade. Como lembra Nayra, “o VAI deu estrutura para que a gente pudesse apresentar com qualidade, com microfone, luz, cenário, sem que fosse só improvisado”. Assim, o primeiro edital não foi apenas um financiamento, mas a possibilidade de se afirmar enquanto grupo que existe para além da faculdade.

Já o VAI-2 representou outro movimento: a consolidação de um projeto ampliado. Com ele, o grupo passou a organizar oficinas de teatro, dança e produção, rodas de conversa com professores, além de reformular elementos do cenário e fortalecer a equipe de produção. Anderson enfatiza que o edital “fez a gente pensar além do espetáculo, pensar como grupo, como estrutura. Não era só apresentar, era também aprender a organizar, a formar equipe, a dividir funções”. Em outras palavras, enquanto o VAI-1 garantiu condições materiais para o início da trajetória, o VAI-2

possibilitou a profissionalização de processos, a expansão para o território e a formação de novos agentes culturais, inserindo o Coro numa lógica de continuidade e de redes.

Outro ponto que se evidencia é que o Programa VAI, mais do que garantir recursos para a realização de atividades pontuais, ocupa um papel mais amplo nas políticas culturais do município. Para Val (2014), o programa deixou de ser apenas uma ação voltada à juventude para se configurar como uma política de apoio contínuo à produção cultural periférica e às práticas coletivas que emergem desses territórios. Essa ampliação de sentido vai ao encontro de uma demanda histórica dos movimentos culturais por um reconhecimento institucional das expressões artísticas populares e locais.

Ainda que o Coro não tenha acesso direto à Lei do Fomento, sua experiência com o VAI aproxima-se da mesma lógica: pensar o teatro como prática pedagógica, política e de permanência no território, como também aponta Simone do Prado Romeo (2019). Nesse sentido, o fomento não se restringe a financiar projetos pontuais, mas possibilita que grupos periféricos se consolidem como agentes culturais, disputando narrativas e fluxos dentro da cidade.

É importante destacar que o acesso ao VAI não apenas garantiu a manutenção da peça em cartaz, mas também redesenhou a relação do grupo com sua própria “profissionalização”. A experiência de circular em diferentes espaços exigiu constante adaptação, como lembra Luize: “cada escola ou casa de cultura era um desafio novo, um espaço que a gente tinha que aprender a ocupar, improvisar, resolver na hora. Isso nos deu jogo de cintura, nos ensinou muito mais do que se estivéssemos só dentro de um teatro convencional”.

Esse processo evidencia que a profissionalização, no caso do Grupo Coro, não está apenas ligada ao domínio técnico ou estético, mas ao aprendizado político de se movimentar em editais, de gerir projetos e de dialogar com públicos diversos. Como sintetiza Allan, “a gente aprendeu que o teatro também é correr atrás de edital, escrever projeto, prestar conta, aprender a se organizar. Isso faz parte do nosso fazer”. O percurso do grupo mostra que a “profissionalização” na periferia é atravessada por esse duplo movimento: criar artisticamente e disputar condições de existência dentro de um campo cultural ainda marcado por desigualdades estruturais.

4.5 Circulação e recepção: Coro em diálogo com o público e o território

As apresentações do espetáculo *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei* ocorreram em diferentes lugares, como: Escolas, Instituições Sociais, Casas e Fábricas de Cultura etc. Em alguns momentos, as apresentações foram realizadas durante os intervalos escolares, quando os estudantes ainda estavam mergulhados em suas próprias vivências educacionais. Nesse contexto, o teatro não se colocava como discurso externo, mas como extensão das próprias experiências do público. Em outros momentos, o espaço também se apresentava como extensão das vivências dos artistas, já que o grupo passou por escolas onde alguns de seus integrantes haviam estudado.

Essas apresentações em espaços não convencionais apresenta a dimensão política do trabalho, pois o grupo buscou ocupar lugares de encontro e de formação de público. Quadras, pátios e salas improvisadas se transformaram em palco e plateia, sem a necessidade de uma estrutura sofisticada, mas com a força de um discurso enraizado no território. A escolha por ocupar esses espaços não foi apenas uma estratégia de circulação, mas um gesto político e estético que aprofunda o sentido da obra.

Figura 10 – Espaços de circulação



a) **Fonte:** de autoria pessoal. EMEBS ANNE SULLIVAN (Esc. de Educ. Bilíngue para Surdos). (14/10/2025).

b) **Fonte:** Grupo Coro de Teatro. Casa de Cultura Campo Limpo (FestCal). (20/08/2024).

c) **Fonte:** de autoria pessoal. Fábrica de Cultura Capão Redondo. (15/06/2023).

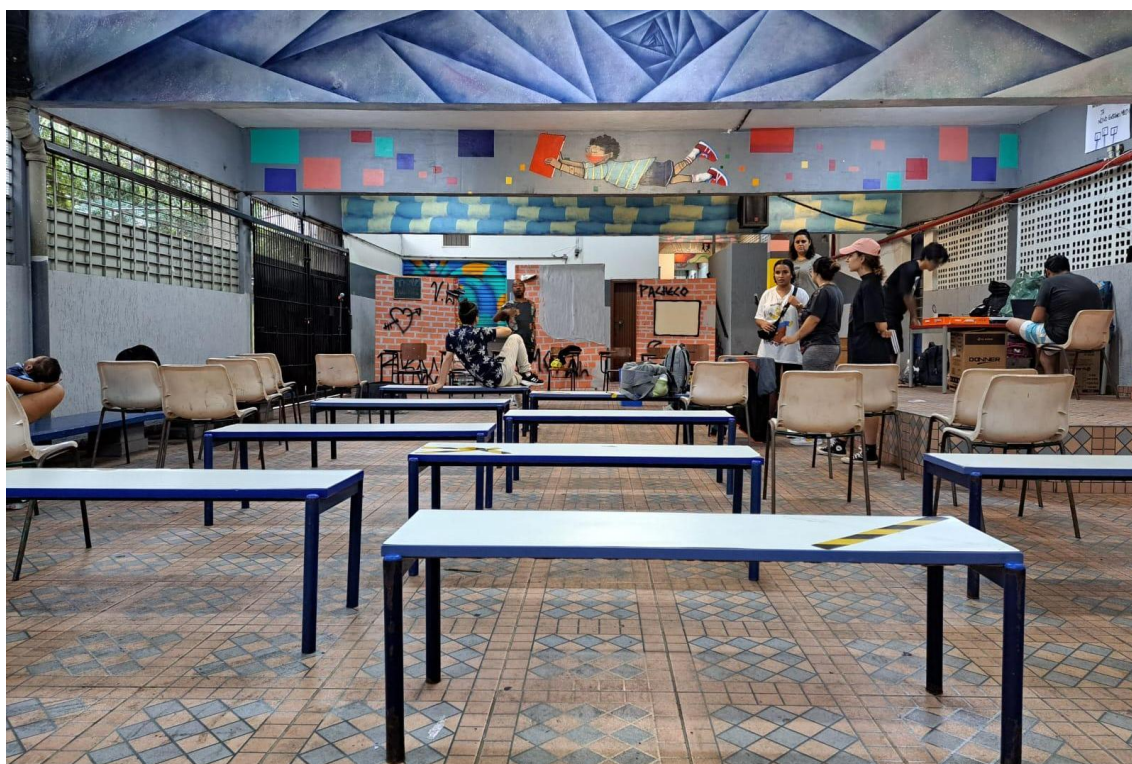
d) **Fonte:** de autoria pessoal. Centro Frei Tito – Cursinho Popular Construção. (07/06/2025).

As apresentações não se limitaram à exibição do espetáculo, mas foram acompanhadas de oficinas, rodas de conversa e outras ações formativas, revelando a vocação pedagógica do grupo. Nessas ocasiões, a plateia frequentemente se reconhecia nas cenas. Como relata Luis Mendes, “a plateia sempre fala que: ah, eu tenho um amigo na escola que é assim, ou eu era assim, ou eu conheço alguém que é assim. Então, é uma coisa que também para a gente é muito gratificante, porque a gente sabe que essas histórias vêm da nossa quebrada”. Essa dimensão de identificação reforça o papel do teatro como espelho crítico da realidade vivida.

4.5.1 Relato de campo: Escola Tenente Ariston

Estar presente na apresentação do Grupo Coro de Teatro na Escola Estadual Tenente Ariston foi testemunhar o encontro entre a cena e um território que parecia já estar inscrito na dramaturgia. Chegamos ao espaço no final da tarde, após o grupo enfrentar dificuldades logísticas que marcaram o início da experiência. Como relatou Lucas, “a escola era muito pequena, uma escola bem de quebrada mesmo. E não tinha um espaço que a escola cedeu para a gente ficar, como um camarim. A gente foi largado lá na escola e falaram: ‘apresenta aí, tal o horário à noite’”. A precariedade da infraestrutura não impediu que o grupo adaptasse o cenário e criasse, no pátio escolar, um espaço de representação.

Figura 11 – Grupo Coro na escola Tenente Ariston.



Fonte: de autoria própria. (31/03/2023)

Legenda: Grupo Coro de Teatro no pátio da Escola Tenente Ariston.

Esse improviso, que transformou o cotidiano em cena, já era parte da própria linguagem do espetáculo. Ao ocupar o pátio da escola, as cadeiras, as luzes e o som montados pelo grupo dialogavam diretamente com os estudantes, que permaneciam

no mesmo lugar onde vivenciam diariamente suas experiências educacionais. Essa sobreposição entre espaço da escola e espaço do teatro fez com que a peça se apresentasse não como discurso externo, mas como extensão das realidades daqueles jovens.

Quando a apresentação começou, a atmosfera mudou. O pátio lotado reunia dezenas de estudantes, jovens da própria comunidade. Como observou Lucas: “era uma sexta-feira à noite, tava chovendo, e mesmo assim o pátio tava cheio de jovens”. O detalhe é significativo: o espetáculo que tematiza a evasão escolar encontrava jovens permanecendo na escola em um horário em que, em geral, não estariam. Essa coincidência intensificou o diálogo entre cena e plateia, tornando a experiência ainda mais simbólica.

As reações confirmavam essa aproximação. Lucas destacou que havia “mano bem mandrakezão, assim, se emocionando com a minha cena”. Essa resposta era atravessada por um misto de surpresa e reconhecimento. No rosto dos estudantes estava visível o impacto de assistir, talvez pela primeira vez, a um espetáculo que falava diretamente sobre suas vivências.

Do ponto de vista de pesquisador-observador, foi marcante perceber como as barreiras entre palco e plateia foram sendo dissolvidas. A identificação dos jovens com os personagens não era apenas simbólica, mas direta: “nossa, você é tal pessoa da minha sala”, relataram alguns após a apresentação. Esse tipo de retorno confirma como a dramaturgia colaborativa, enraizada em experiências periféricas, alcança o público-alvo de maneira eficaz.

Apesar dos percalços da produção, como a ausência de infraestrutura adequada e a insegurança inicial para a montagem, a apresentação na Escola Tenente se constituiu como uma das experiências mais emblemáticas da circulação do espetáculo. Ela mostrou que o teatro produzido na periferia, ao ocupar espaços cotidianos, consegue provocar e reafirmar o valor do território como espaço de criação e de recepção.

4.5.2 Relato de campo: Sarau na ETEC Jardim Ângela

Outro momento importante foi o sarau realizado em parceria com o grêmio estudantil da ETEC Jardim Ângela. A proposta surgiu como desdobramento do espetáculo *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei*. A proposta era abrir o palco para que os estudantes pudessem apresentar suas próprias criações artísticas, conectando o conteúdo da peça ao cotidiano da escola.

Na prática, a dinâmica foi simples, mas reveladora. O grupo abriu inscrições e, no dia, jovens da escola subiram ao palco para cantar, recitar poemas, tocar instrumentos e dançar. Lucas contou que a iniciativa surpreendeu o coletivo: “a gente se surpreendeu porque eles se inscreveram, participaram super... Teve violino, teve rap, teve performance. Foi muito forte ver o quanto eles se envolveram.” Lucas complementa, destacando que, para muitos, foi a primeira vez que puderam se colocar diante de colegas: “foi uma oportunidade talvez de pegar um microfone pela primeira vez, de mostrar aquele talento, a sua arte”.

Figura 12 – Sarau com alunos da ETEC Jardim Ângela



Fonte: de autoria própria. (28/06/2023)

Legenda: Sarau realizado em parceria com os estudantes da ETEC Jardim Ângela.

A diversidade de apresentações evidenciou a existência de uma produção cultural que circula dentro da própria escola, mas que raramente encontra canais institucionais para se manifestar. Nesse sentido, o sarau funcionou como extensão da cena proposta pelo espetáculo: se a peça tratava da permanência na escola e dos

desafios enfrentados pelos jovens da periferia, o sarau abriu espaço para que esses mesmos jovens respondessem, por meio de suas próprias linguagens.

Como observador, notei que o espaço escolar se transformou temporariamente em um ambiente de escuta mútua, no qual professores, alunos e artistas compartilhavam o mesmo lugar. A dinâmica mais uma vez rompeu com a divisão tradicional entre palco e plateia, reforçando a centralidade do território escolar como campo de produção cultural e não apenas de reprodução de normas pedagógicas.

Figura 13 - Debate na Etec Jd.Ângela



Fonte: de autoria própria. (28/06/2023)

Legenda: debate após apresentação na Etec Jd.Ângela.

4.5.3 Relato de campo: Senac Nações Unidas (primeira venda)

Este relato se diferencia dos anteriores por tratar da primeira contratação direta do Grupo Coro de Teatro, sem o apoio de editais ou leis de incentivo. O episódio marca um momento significativo na trajetória do grupo, ao demonstrar que o trabalho desenvolvido a partir dos mecanismos de fomento público passou a ser reconhecido também por instituições e públicos externos, ampliando as formas de viabilizar e manter o grupo em atividade.

As apresentações ocorreram em meados de setembro, em paralelo com a circulação da temporada contemplada pelo Programa VAI 2⁸, no Senac Nações Unidas, localizado na região sul de São Paulo — território próximo às áreas de origem e atuação do grupo. A instituição contratou seis sessões do espetáculo *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei* para turmas do Ensino Médio Técnico, com público médio de 400 a 500 estudantes por sessão, totalizando aproximadamente dois mil jovens alcançados.

Figura 14 – Apresentação no Senac Nações Unidas



Fonte: de autoria própria (13/08/2025)

Legenda: Apresentação para estudantes do Senac Nações Unidas (Santo Amaro).

O convite partiu de uma produtora do próprio Senac, que teve conhecimento da peça por meio da indicação de uma professora que havia assistido ao espetáculo em uma das apresentações viabilizadas pelo edital VAI. Essa mediação reforça o impacto das políticas de fomento, as quais não apenas garantem a produção e

⁸ O VAI 2 destina-se a grupos e coletivos culturais contemplados pelo VAI1 e que buscam dar continuidade, ampliar ou aperfeiçoar suas ações, fortalecendo trajetórias artísticas e culturais de base comunitária.

circulação, mas também potencializam o reconhecimento e a expansão das redes de contato, permitindo que o trabalho alcance novos espaços institucionais.

O público se mostrou participativo e engajado. As reações, risos, aplausos espontâneos, comentários posteriores, revelaram o vínculo imediato entre a cena e a plateia. Nas conversas após as sessões, docentes destacaram que, em contraste com outras programações culturais já promovidas pela instituição, dessa vez os alunos não saíram do teatro durante a apresentação, um indício da força comunicativa e da pertinência temática do trabalho.

Antes das apresentações, a instituição desenvolveu ações preparatórias com os alunos, apresentando a temática da peça, especialmente as discussões sobre evasão escolar e território periférico. Após as apresentações, houve desdobramentos: grupos de estudantes decidiram utilizar o espetáculo e a linguagem do teatro hip-hop como referência para trabalhos escolares sobre questões raciais, o que demonstra o impacto formativo da experiência.

Para o grupo, essa contratação representou um marco simbólico e técnico. Além de gerar renda e representar um novo modelo de atuação profissional, a experiência contribuiu para o aprendizado sobre processos contratuais e comerciais, logística e comunicação. No mesmo dia das apresentações, as redes sociais do grupo registraram um aumento de mais de 300 novos seguidores, um reflexo do alcance e da recepção positiva junto ao público jovem.

Assim, as apresentações no Senac Nações Unidas evidenciaram não uma ruptura com as políticas públicas de fomento, que como dito aqui anteriormente são essenciais para os grupos de teatro se manterem em atividade, mas um desdobramento natural de seus efeitos: o fortalecimento da autonomia, o reconhecimento e expansão do trabalho e a ampliação das possibilidades de sustentabilidade do grupo.

4.6 Tensões, conflitos e processo colaborativo

A convivência prolongada entre artistas, sobretudo em grupos que operam sob dinâmicas horizontais, inevitavelmente produz tensões. Não se trata de um desvio, mas de um componente estrutural de modos de criação coletivos⁹. No Grupo Coro de Teatro, essas tensões atravessam desde o período de formação no TCC, quando o coletivo ainda experimentava modos de funcionamento, até o momento atual, já inserido em editais, contratações e responsabilidades ampliadas. A emergência desses conflitos, longe de representar um obstáculo, permite observar como o grupo negocia, redistribui e reelabora suas práticas internas.

Luize recorda que, ainda no TCC, a dificuldade de conciliar horários e responsabilidades impactava diretamente o andamento da criação. Como ele explica, “quando você trabalha com um grupo grande, é difícil reunir todo mundo”. Além da obrigatoriedade das entregas acadêmicas, havia tarefas específicas atribuídas a cada integrante, como cenografia ou determinados recortes de dramaturgia. A tensão emergia do descompasso entre prazos, disponibilidade e dedicação.

As tensões também apareceram em momentos posteriores, especialmente após o primeiro edital, quando o Coro passou a contratar pessoas para funções específicas. A profissionalização trouxe novos desafios. A ausência de clareza contratual na primeira temporada resultou em conflitos de expectativa, o que levou o grupo a adotar contratos formais no VAI-2 como forma de proteção e organização. Luize descreve uma situação emblemática: “a gente contratou uma pessoa e essa pessoa precisava cumprir determinadas funções e horas. E isso não foi acontecendo durante a temporada”. O conflito exigiu longas conversas, reacomodação de tarefas e revisão das formas de comunicação.

Ao comentar o assunto, Anderson aponta outra camada da questão: o impacto das rotinas de trabalho externas ao teatro. Segundo ele, “nossas tensões nascem do ‘quem faz mais e de quem faz menos’. De quem tem disponibilidade e quem não tem disponibilidade”. O dilema é estrutural: parte do grupo ainda trabalha em regime de CLT, enquanto outros conseguem dedicar mais tempo aos projetos. Isso gera conflitos

⁹Processo colaborativo: modo de criação teatral em que diferentes funções (atuação, direção, dramaturgia, cenografia etc.) têm participação propositiva, operando em dinâmica não hierárquica e de autoria compartilhada. Conforme Araújo (2009), trata-se de um sistema baseado em “hierarquias momentâneas ou flutuantes”, marcado por negociações contínuas entre coordenação e subordinação.

que o grupo tenta resolver por meio de reuniões e explicitação das limitações de cada um. Araújo (2009) descreve justamente esse tipo de fricção quando afirma que o processo colaborativo opera num trânsito contínuo entre coordenação e subordinação, conforme a etapa, a função e a capacidade de cada integrante. Esse tipo de problema, que faz parte do cotidiano na criação coletiva, corresponde ao que o autor descreve como a “dinâmica de negociações” que permeia o processo colaborativo e que, por sua própria natureza, resulta na “dilatação do tempo de ensaio”, na medida em que o grupo busca soluções em que todos se reconheçam.

Para Lucas, essas tensões são atravessadas por outro elemento: a dimensão aspiracional do grupo. Ele resume a principal dificuldade afirmando que o Coro lida constantemente com “a questão de ter que ser CLT e, às vezes, não conseguir estar tão disponível quanto a gente queria para o projeto”. Ao mesmo tempo, ele reconhece que o foco comum e uma clareza de objetivos preservam a coesão: “a gente sempre sabe o que a gente quer, quais são os nossos objetivos. Então, isso blinda muito a gente ao tomar as decisões e tudo mais”.

Allan aprofunda esse diagnóstico ao afirmar que certas tensões foram evitadas: “acho que tem tensões que a gente precisaria ter enfrentado mais”. Para ele, algumas conversas delicadas foram deixadas de lado para evitar atritos, mas isso pode prejudicar o grupo no longo prazo. A omissão pode, portanto, não eliminar conflitos, apenas adia sua manifestação.

Esses depoimentos ganham profundidade quando colocados ao lado de experiências de grupos consolidados, como o LUME¹⁰. Em *“Kintsugi, 100 memórias”*, o grupo transforma uma briga interna, em que o grupo quase se rompeu, em motor dramático. A peça, construída sobre a metáfora japonesa de reparar objetos quebrados com ouro, trata a rachadura como valor, e não como falha. Ao revisar cenicamente esse evento traumático, o LUME demonstra que tensões, quando reelaboradas, podem produzir deslocamentos estéticos, éticos e afetivos que

¹⁰O LUME é um grupo de pesquisa teatral fundado em 1985 na UNICAMP, idealizado por Luís Otávio Burnier. O grupo tornou-se referência nacional e internacional pela pesquisa em corpo, presença cênica, palhaçaria, mimesis corpórea e processos interculturais. Atualmente é composto pelos atores: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti.

reafirmam a continuidade do grupo. A força desse gesto está menos na superação harmoniosa do conflito e mais na escolha de encará-lo como matéria artística.

Nesse sentido, a comparação ilumina a trajetória do Coro. As tensões relatadas: ausências, sobrecarga, falhas de comunicação, divergências sobre contratações, desequilíbrios de dedicação, revelam um grupo jovem que, ao mesmo tempo em que se profissionaliza, aprende a lidar com a complexidade do trabalho conjunto. Como afirma Araújo (2009), o processo colaborativo exige “um intrincado jogo de dependência-independência, que oscila entre liderar e cooperar” (Araújo, 2009, p. 51).

Lucas também pontua a necessidade de manter o grupo em constante movimento. Para ele, esse ritmo é parte estruturante da sobrevivência do Coro e de tantos outros coletivos que enfrentam condições semelhantes. Como ele afirma, “acredito que a nossa maior tensão é a tensão de outros grupos. Ainda mais nós como grupo que ainda tá tentando se estabilizar na cena, né? Então, nossa tensão é sobre tentar conciliar a vida pra sobreviver e fazer o negócio girar”. Essa percepção se traduz na consciência de que a continuidade do trabalho depende diretamente da atividade permanente: estar ensaiando, escrevendo projetos, se apresentando, circulando e produzindo visibilidade: “quanto mais em movimento a gente tá (...) As coisas vão aparecendo, as oportunidades vão aparecendo”, frisa. Essa compreensão da prática antes de tudo revela como o ritmo da criação é também o ritmo da existência: parar significa correr o risco de desaparecer do circuito, enquanto permanecer em ação, mesmo diante das limitações materiais e pessoais, estabelece o território onde o Coro pode projetar um futuro.

Ao olhar para essas tensões de modo analítico, é possível compreender que elas não são sinais de fracasso, mas parte da construção de uma linguagem coletiva, em constante negociação. Tal como o vaso de Kintsugi, as fissuras deixam marcas, mas também revelam caminhos. Para o Coro, que ainda consolida seu espaço na cena e disputa condições para sua permanência, as tensões são, paradoxalmente, combustível. Elas mobilizam a reorganização interna, atualizam os pactos coletivos, exigem escuta e produzem consciência crítica sobre o próprio processo, elementos fundamentais para qualquer grupo que se insere na tradição do teatro colaborativo.

5. REDE COMO ESTRATÉGIA DE PERMANÊNCIA

A trajetória do Grupo Coro de Teatro evidencia que a sobrevivência de um coletivo periférico não se faz apenas pela sua produção, mas também pela construção de redes com outros grupos e artistas. Esse movimento aparece de forma recorrente nas falas dos integrantes, que destacam como a parceria com coletivos vizinhos foi fundamental para viabilizar ações, resolver imprevistos e fortalecer a caminhada. Como lembra Lucas Nascimento, essa rede se materializa em gestos práticos: “já aconteceu da gente emprestar equipamento pra elas. De trocar ideia mesmo, de indicar um ou outro, sabe?”. O grupo a que ele se refere é a Cia Dois Ventos¹¹, apontada como a parceria mais constante, uma companhia com a qual o Coro mantém diálogo e proximidade.

Essa troca cotidiana, que vai desde recursos técnicos até o compartilhamento de contatos, revela uma lógica distinta daquela dos circuitos teatrais mais institucionalizados. No teatro periférico, a rede é uma forma de existência. Nayra também reforça que tais relações ultrapassam o campo da amizade e se tornam estratégias de sustentação: quando um grupo precisa, o outro oferece suporte e essa reciprocidade garante que iniciativas não sejam interrompidas por falta de estrutura mínima. Nesse mesmo sentido, a Cia. Paideia de Teatro¹² também surge como aliada, tendo cedido as cadeiras que compõem parte do cenário de *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei*. Esse gesto simbólico reforça a ideia de que o teatro se constrói de modo colaborativo, em redes de confiança.

Além da Cia Dois Ventos, os integrantes citam A Próxima Companhia¹³, que, embora situada no centro da cidade, se configura como parceira importante por meio de mestres e professores que fizeram parte da formação do grupo. Anderson e Lucas

¹¹A Cia Dois Ventos foi fundada em 2017, na zona sul de São Paulo, pelas atrizes e arte-educadoras Ivone Dias Gomes e Priscila Ribeiro. O grupo dedica-se à criação de obras autorais voltadas ao público infantojuvenil, abordando temas como racismo, machismo e homofobia, sempre com linguagem leve e inspirada na cultura popular das periferias. Entre suas produções destacam-se *Preta de Neve no Reino Encantado*, *Divas da Faxina* e *Vizinhas*.

¹²Fundada em 1999, a Cia. Paideia de Teatro dedica-se à produção de espetáculos voltados ao público infanto juvenil, promovendo acesso à cultura por meio de cursos gratuitos e parcerias com ONGs e escolas públicas e privadas, especialmente na Zona Sul de São Paulo. O elenco atual é composto por Aglaia Pusch, Rogério Modesto, Ana Luiza Junqueira, Suzana Azevedo e Margot Lohn.

¹³A Próxima Companhia é um núcleo artístico da Cooperativa Paulista de Teatro, criado em 2014 por Caio Franzolin, Caio Marinho, Gabriel Küster, Paula Praia e Juliana Oliveira. O grupo dedica-se à pesquisa cênica voltada à memória, às disputas de território e à relação entre público e intérprete. Entre suas obras destacam-se *Água* (2011), *Cobertas d'Alma* (2013) e *Cidade Soterrada* (2024).

destacam como o contato com A Próxima ofereceu uma perspectiva de continuidade e uma referência de organização, já que esse coletivo também parte de uma pesquisa autoral comprometida com temas sociais.

Essa articulação em rede não se limita ao apoio material, mas envolve também a circulação de saberes e metodologias. Lucas e Nayra, por exemplo, tiveram contato direto com o ator, diretor e arte-educador Ícaro Rodrigues da Rocha durante o Projeto Espetáculo da Fábrica de Cultura do Capão Redondo, em 2018, uma iniciativa voltada à experimentação coletiva de jovens artistas em todas as etapas de criação teatral. Sob a coordenação de Ícaro, o grupo desenvolveu o espetáculo *Os Santo Dias do Capão*, uma peça de aprendizagem, baseado na memória do líder operário Santo Dias, cuja dramaturgia foi construída de forma colaborativa, a partir das vivências e visões de mundo dos participantes. Essa experiência, marcada pela dimensão pedagógica e política do fazer teatral, foi determinante na formação estética e crítica de Lucas e Nayra, e mais tarde se refletiu na atuação do Grupo Coro.

Figura 15 – Ícaro Rodrigues e Projeto Espetáculo



Fonte: imagem retirada da Publicação “Santo Dias”, de Jô Azevedo, Luciana Dias, Nair Benedicto. Foto: André Hoff.
Legenda: Ícaro Rodrigues (a), Nayra Priscila (b) e Lucas Nascimento (c), ao lado do elenco do Projeto Espetáculo da Fábrica de Cultura do Capão Redondo (2018).

Já Allan e Nayra destacam a importância de grupos como o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos¹⁴, referência para a estética do teatro hip-hop, e O Bonde, coletivo periférico que inspira tanto pela linguagem quanto pela forma de organização. Essas influências locais e periféricas não apenas formataram a identidade estética do Grupo Coro, mas também reforçaram a percepção de que fazer teatro nas margens é também disputar narrativa, linguagem e espaço.

Um capítulo importante dessa rede é o FestiCal (Festival de Teatro do Campo Limpo)¹⁵. Em 2024, o Coro levou seu espetáculo para o Festival, inserindo-se em um circuito que privilegia a produção local e fortalece a cena periférica. Em 2025, com o apoio do VAI 2, o grupo retornou ao FestiCal, dessa vez como agente formador, ministrando uma oficina de teatro hip-hop. Esse movimento mostra como a participação em festivais comunitários amplia o lugar do grupo: de jovens artistas que se apresentam, eles passam a ocupar também o papel de multiplicadores de saberes, compartilhando com outros jovens da região sua experiência estética e política.

Figura 16 - FestCal



Fonte: Grupo Coro de Teatro

Legenda: a) Apresentação na Casa de Cultura do Campo Limpo (edição do FestCal de 2024); b) Oficina “Teatro Periférico: do Hip-Hop pra Cena”, ministrada pelo Grupo Coro no Espaço Cultura CITA (edição do FestCal de 2025).

¹⁴O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, fundado em 1999 na cidade de São Paulo, é pioneiro na pesquisa e consolidação do teatro hip-hop no Brasil. Criado por Claudia Schapira, Eugênio Lima, Luaa Gabanini e Roberta Estrela D’Alva, o grupo propõe a fusão entre elementos da cultura hip-hop e o teatro épico brechtiano, dando origem a uma linguagem que combina rima, poesia, performance e discurso político.

¹⁵O Festival de Teatro do Campo Limpo (FESTCAL) é um festival de teatro sediado na zona sul de São Paulo. Ele foi criado em 2006 com foco no fortalecimento da cena teatral periférica e no intercâmbio entre coletivos de distintas estéticas.

Assim, a rede que sustenta o Grupo Coro é múltipla: combina parcerias concretas com coletivos periféricos vizinhos, vínculos formativos com mestres e companhias de referência, e inspirações estéticas oriundas da cultura urbana e do território. No caso do Coro, a construção dessa rede não é acessória, mas parte da constituição do grupo. É ela que garante, nas palavras de Anderson, que o grupo “não se veja sozinho” e que consiga atravessar as dificuldades impostas pela falta de estrutura e pelo desafio de se firmar como coletivo jovem.

Portanto, compreender o Grupo Coro implica também compreender esse tecido coletivo que o envolve. Não há como separar sua trajetória do campo relacional que a periferia oferece: vizinhanças, grupos aliados, mestres de referência e a circulação de equipamentos e ideias. É nessa rede que o Coro se fortalece, se projeta e se reconhece como parte de uma cena maior, o teatro periférico contemporâneo de São Paulo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, acompanhei de perto não apenas a circulação de *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei*, mas também os bastidores de um coletivo recém-formado que começa a estruturar-se no cenário do teatro de grupo, delineando suas estratégias de continuidade. Pude observar como a organização coletiva, que parecia inicialmente apenas uma necessidade prática para viabilizar o TCC, transformou-se em um projeto maior, sustentado pelo desejo de contar histórias próprias e de permanecer em cena.

A análise desse percurso inicial do Grupo Coro de Teatro evidencia como a experiência de um coletivo periférico recém-formado pode condensar dimensões centrais do teatro de grupo no Brasil. Ao mesmo tempo em que retoma princípios históricos dessa prática, a criação coletiva, o vínculo com o território e a necessidade de políticas públicas para a continuidade, o Coro projeta novas possibilidades ao articular a linguagem do teatro hip-hop, a dramaturgia do cotidiano e a circulação em espaços escolares e comunitários.

A trajetória analisada neste trabalho confirma que pensar o teatro de grupo é, inevitavelmente, pensar sua relação com políticas públicas, com o território e com os modos de organização coletiva que sustentam a criação artística. O Grupo Coro de Teatro, ainda em seus primeiros anos de existência, mostra como essas dimensões se entrelaçam de maneira concreta: a origem universitária evidencia o diálogo entre formação acadêmica e prática artística; a inserção no Programa VAI revela a centralidade dos editais para viabilizar a continuidade; e a escolha estética pelo teatro hip-hop, somada à dramaturgia enraizada no cotidiano da escola e da periferia, explicita a função política do fazer teatral.

Se os grupos das décadas de 1960 a 1990 se organizaram diante de um contexto de resistência às ausências de políticas culturais e de enfrentamento às lógicas de mercado, os grupos periféricos contemporâneos, como o Coro, lidam com outros desafios. Não se trata apenas de garantir a sobrevivência de suas criações, mas também de afirmar a legitimidade de uma produção estética nascida das bordas da cidade e que tem como horizonte o diálogo direto com a comunidade. Nesse sentido, os relatos de circulação em escolas e espaços culturais demonstram como a

peça *O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei* opera como mediação entre arte e território, abrindo espaço para debates sobre evasão escolar, identidade periférica e perspectivas de futuro.

O VAI-1 e o VAI-2, nesse percurso, assumem papel estratégico. Mais do que garantir recursos financeiros, esses programas possibilitaram ao grupo estruturar-se minimamente, criar condições técnicas para suas apresentações, ampliar o alcance da circulação e desenvolver oficinas e rodas de conversa que reforçam a dimensão pedagógica e comunitária do trabalho. Trata-se de um exemplo concreto de como políticas de fomento atuam não apenas no financiamento, mas na legitimação de trajetórias que dificilmente encontrariam espaço nos circuitos tradicionais da cultura.

Assim, este estudo não busca apresentar uma narrativa conclusiva sobre o Grupo Coro de Teatro, mas registrar e analisar o momento inicial de sua formação. Ao acompanhar o surgimento, as escolhas estéticas e os primeiros passos de profissionalização do grupo, evidencia-se como a cena periférica contemporânea carrega, ao mesmo tempo, a memória histórica do teatro de grupo no Brasil e a invenção de novas formas de fazer.

REFERÊNCIAS

ANGIOLI, Arianna. **A voz da comunidade. O uso do coro no teatro contemporâneo: o caso do Istituto Nazionale del Dramma Antico**. 2024. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra (Portugal).

ARAÚJO, Antonio. **O processo colaborativo como modo de criação**. Olhares, n. 1, p. 46-51, 2009. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002736213.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2025.

BRAGA, Ruy; MARQUES, Joana. **Trabalho, globalização e contramovimentos: dinâmicas da ação coletiva do precariado artístico no Brasil e em Portugal**. Sociologias, v. 19, n. 45, p. 52-80, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/wH9TsRLGcFhKDTkTTc6FFhq/?lang=pt>. Acesso em 10/07/2025.

BRASIL. **Decreto nº 43.823, de 18 de setembro de 2003**. Regulamenta a Lei nº 13.540, de 24 de março de 2003, que institui o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura.

CAMARGO, Mariana Vaz de. **Duas décadas do Fomento ao Teatro para a cidade de S. Paulo: o projeto como materialidade relevante**. Urdimento—Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 55, ago. 2025. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/27422> Acesso em 12/07/2025.

CARREIRA, André. **Formação do ator e teatro de grupo: periferia e busca de identidade**. Orgs. Sheila Maluf & Ricardo Bigi de Aquino. Dramaturgia em cena. Maceió, p. 49-60, 2006.

CARREIRA, André. **Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo**. Anais Abrace, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <https://ojs.portalabrace.org/ojs/abrace/article/view/3432.html>. Acesso em 10/04/2025.

CARREIRA, ALAN. **Teatro de grupo: conceitos e busca de identidade**. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2003. p. 22-23. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/wp-content/uploads/2009/09/mario-f-bolognesi-a-dramaturgia-circense.anais-abrace-VII.pdf#page=22>. Acesso em 10/04/2025.

CIA. Paidéia de Teatro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80643-cia-paideia-de-teatro>. Acesso em: 12 de novembro de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

COMPANHIA, A Próxima. In: A Próxima Companhia. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://www.aproximacompanhia.com.br/historico> . Acesso em: 30 de outubro de 2025.

CORDEIRO, F. **A coralidade na cena contemporânea brasileira**. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], n. 1, 2010. Disponível em: Disponível em: <https://seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/721>. Acesso em: 10/10/2025.

CORO DE TEATRO, Grupo. **Fotografia: "Divulgação da Peça O Sinal Tocou e Eu Ainda Não Cheguei"**. 2021. Imagem de acervo pessoal.

CORO DE TEATRO, Grupo. **Fotografia: "Mandrakes TCC"**. 2021. Fotografia de acervo pessoal.

CORO DE TEATRO, Grupo. **Imagem: "Logo Grupo Coro de Teatro"**. 2025. Imagem de acervo pessoal.

CORO DE TEATRO, Grupo. **Imagem: "Trecho da Dramaturgia de OST"**. 2025. Arquivo de acervo pessoal.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Doberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

D'ALVA, Roberta Estrela. **O teatro hip-hop como linguagem**. Rebento, n. 5, 2015.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC**. I. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2014.

DA CRUZ, Pâmela Peregrino. **O movimento "Arte contra a Barbárie" e a relação entre Estado e Cultura para a esquerda brasileira**. 2010.

Disponível em: Disponível em:

[https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/8/1276728659_ARQUIVO_Pamela P.Cruz-TrabalhoCompleto.pdf](https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/8/1276728659_ARQUIVO_Pamela%20P.Cruz-TrabalhoCompleto.pdf) Acesso em 15/07/2025.

DESGRANGES, F. **A Pedagogia do espectador**. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

DIAS, Luciana; AZEVEDO, Jô; BENEDICTO, Nair. **Santo Dias: Quando o passado se transforma em História**. Cortez Editora, 2019.

DO PRADO ROMEO, Simone. **Particularidades da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo**. Revista Aspás, v. 9, n. 2, p. 99-109, 2019. Disponível em: Disponível em: <https://revistas.usp.br/aspas/article/view/162174/175551>. Acesso em 25/07/2025.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FURTADO, Daniel. **Grupos de Teatro: fundação e construção de poéticas** in Teatro de Grupo: debates sobre poéticas, estéticas e políticas. Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Processos Criativos em Artes Cênicas – GEPPAC. 2014.

FUZZIL. **Rapper Fuzzil (Casa do Zezinho)**. Fotografia de acervo pessoal. Disponível em: <https://fuzzil.blogspot.com/>. Acesso em: 01 Ago. 2024.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi De; (ORG.). **Fomento ao Teatro: 12 anos**. São Paulo: Prefeitura de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura, 2014, 2014.

HADDAD, Laura Inês Sada. **Cooperativa Paulista de Teatro: modelo de gestão cultural como processo intrínseco de formação artística e política do cooperado**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São o Paulo.

HOFF, André. **Fotografia "Ícaro Rodrigues e Projeto Espetáculo"** (2019). Imagem retirada da Publicação "Santo Dias", de Jô Azevedo, Luciana Dias, Nair Benedicto.

KINAS, Fernando. **A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida**. Revista Extraprensa, v. 3, n. 3, p. 194-203, 2010. Disponível em: Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/download/77161/81023/0>. Acesso em 20/07/2025.

MARQUES, Laís Jacques; BERSELLI, Marcia. **Arte e resistência: quando o teatro ocupa a periferia da cidade**. Revista NUPEART, v. 23, n. 1, p. 59-74, 2010.

Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/17105/11705>. Acesso em 05/08/2025.

MATE, Alexandre; et al. (org.). **Breves apontamentos sobre o Teatro Das_Nas_Pelas Periferias Brasileiras** – 1. ed. – São Paulo : Associação dos Artistas Amigos da Praça : Lucias, 2024.

MATE, Alexandre; et al. (org.). **Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias**. 1. ed. São Paulo: Lucias, 2020.

MORETTO, Roberto Carlos. **Coro e Coralidade: (Da Ancestralidade Grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira... Da Cultura Europeia Contemporânea do Dissenso)**. 2022. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-09062022-141215/en.php>. Acesso em 05/10/2025.

NÚCLEO Bartolomeu de Depoimentos. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80628-nucleo-bartolomeu-de-depoimentos>. Acesso em: 12 de novembro de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

OLIVEIRA, Adriano Moraes. **Aspectos políticos e estéticos do Teatro de Grupo** in Teatro de Grupo: debates sobre poéticas, estéticas e políticas. Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Processos Criativos em Artes Cênicas – GEPPAC. 2014.

PEREIRA, Abimaelson Santos; et al. (org.). **Experiência, convívio e conhecimento no Teatro de Grupo** in Teatro de Grupo: debates sobre poéticas, estéticas e políticas. Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Processos Criativos em Artes Cênicas – GEPPAC. 2014.

PÉROLA, Carlos Eduardo; et al. **Seis questões sobre o trabalho do Ator-Pesquisador no GEPPAC** in Teatro de Grupo: debates sobre poéticas, estéticas e políticas. Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Processos Criativos em Artes Cênicas – GEPPAC. 2014.

POMPEU, Rudifran; VASCONCELOS, Thiago. **O teatro em sua fase contemporânea**". In Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias. Organized by Alexandre Mate et Marcio Aquiles. São Paulo. 2020.

RICARDO, Marco Marco Antonio Bueno. **O fomento ao teatro na cidade de São Paulo**. Biblioteca Latino-Americana de Cultura e Comunicação, v. 1, n. 1, 2011.

SÃO PAULO (cidade). **Lei n. 13.279, de 8 de janeiro de 2002**. Institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e dá outras providências. Diário Oficial do Município de São Paulo, São Paulo, 9 jan. 2002. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002/>. Acesso em: 20/08/2025.

SCHAPIRA, Claudia et al. **A palavra como território: antologia dramaturgica do Teatro Hip-hop**. Editora Perspectiva S/A, 2022.

SILVA, D. F. S. . **Grupos de Teatro: fundação e construção de poéticas**. In: Adriano Moraes de Oliveira. (Org.). Teatro de Grupo: debates sobre poéticas, estéticas e políticas. 1ed. Porto Alegre: Observatório Gráfico, 2014, v. 1, p. 77-86. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/geppac/files/2016/11/Livro-Teatro-de-Grupo-para-divulga%C3%A7%C3%A3o-2.pdf>. Acesso em 05/04/2025.

TEATRO, Cia. Paideia de. In: Paideia Associação Cultural. São Paulo: Paideia Associação Cultural, 2025. Disponível em: <https://www.paideiabrasil.com.br/pt/cia-paideia-de-teatro/> . Acesso em: 30 de outubro de 2025.

TROTTA, Rosyane. **Para ler o novo teatro: contexto e periferia**. Conceição/Conception, v. 12, p. e023006-e023006, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674587>. Acesso em 15/09/2025.

TROTTA, Rosyane. **O Fomento é para todos? O teatro de grupo paulistano após a usurpação da Lei de Fomento**. Moringa, v. 15, n. 2, p. 84-98, 2024. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/c1d004cf3397f80a265710fa89c4f0ad/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2031955>. Acesso em 22/08/2025.

VAL, Ana Paula do. **Território, cidadania cultural e o direito à cidade: a experiência do Programa VAI. 2014**. Tese de Doutorado. Universidade de São

Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-16062015-163924/en.php>. Acesso em 13/09/2025.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. L&PM Editores, 2009.

VELOSO, Verônica Gonçalves. **Grupo ou Coletivo – uma questão de tempo**. In: V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2008. p. 1-4. Disponível em: <https://ojs.portalabrace.org/ojs/abrace/article/download/1435/1435-Texto%20do%20artigo-4361-1-10-20180513.pdf>. Acesso em 10/08/2025.