

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS SÃO PAULO**

NATHALIA CARNAVAL NIGRO

**CIA. LOS PUERCOS E O TEATRO DE GRUPO NA CIDADE DE SÃO PAULO:
UM AMBIENTE ARTÍSTICO, PEDAGÓGICO E POLÍTICO**

SÃO PAULO

2022

NATHALIA CARNAVAL NIGRO

**CIA. LOS PUERCOS E O TEATRO DE GRUPO NA CIDADE DE SÃO PAULO:
UM AMBIENTE ARTÍSTICO, PEDAGÓGICO E POLÍTICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para obtenção do diploma em Licenciatura em Arte-Teatro.

Orientadora: Profª Drª Lúcia Regina Vieira Romano.

SÃO PAULO

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

N689c Nigro, Nathalia Carnaval, 1997-

Companhia Los Puercos e o teatro de grupo na cidade de São Paulo : um ambiente artístico, pedagógico e político / Nathalia Carnaval Nigro. - São Paulo, 2022.

101 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lucia Regina Vieira Romano
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Teatro brasileiro. 2. Representação teatral. 3. Companhias de teatro. 4. Arte na educação. 5. Criação (Literária, artística, etc.). I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

NATHALIA CARNAVAL NIGRO

CIA. LOS PUERCOS E O TEATRO DE GRUPO NA CIDADE DE SÃO PAULO:

Um ambiente artístico, pedagógico e político

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (Unesp),
como requisito parcial para a obtenção do
título de licenciatura em Arte-Teatro.

Aprovada em: 11/03/2022

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano
Instituto de Arte da Unesp — Orientadora

Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela

Prof. Ma. Vanessa Biffon Lopes

À Cia. Los Puercos, minha maior escola de teatro.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos e companheiros da Cia. Los Puercos, por terem contribuído com este trabalho e pelo apoio e carinho durante todos esses anos. Giovanna Marcomini, a melhor amiga que eu poderia ter encontrado no meu percurso no teatro. Luiz Campos que, além de meu amigo, também é um grande mestre do teatro para mim. Eluane Fagundes, por ser sempre tão cuidadoso, carinhoso e dedicado ao nosso grupo. Felipe Lima, pela parceria e amizade que construímos e pela vontade de fazer parte disso. Plinio Flima, por estar conosco, mesmo que, às vezes, de longe.

A todas as pessoas que, de alguma maneira, passaram pela companhia e a todos os colaboradores que estiveram e estão conosco nesses sete anos nos ajudando a realizar nossos trabalhos da melhor maneira possível.

Aos amigos que ganhei durante essa jornada universitária e quero levar para a vida, em especial a Thais Carvalho, que esteve ao meu lado desde o início, compartilhando as alegrias e as dores da graduação; Clóvis Geron e Vitor Gimenez, por toda a troca e apoio mútuo que partilhamos durante esses anos e, principalmente, nessa reta final.

A todos os professores, professoras e demais funcionários/as que cruzaram meu caminho e agregaram na minha formação como artista, educadora e como ser humano.

A minha família, em especial a minha mãe, Simone, e minha tia, Walkiria, que sempre acreditaram em mim e me apoiam a fazer aquilo que eu gosto e acredito.

Ao meu amor, Fabiano Henrique, por me acompanhar em cada fase da minha vida e sempre estar ao meu lado me apoiando e torcendo por mim.

Muito obrigada por tudo. Amo vocês!

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo trazer uma reflexão sobre o trabalho e a trajetória da Cia. Los Puercos em seus sete anos de existência na capital paulista, considerando seus pressupostos artísticos, sua trajetória e repertório e, principalmente, sua abrangência pedagógica, de caráter experimental. O caso em estudo será relacionado ao sujeito histórico Teatro de Grupo, compreendendo a historicidade de seu surgimento, suas características e estratégias de sobrevivência, que nos permite tratar o fenômeno como um ambiente artístico-pedagógico e político singular. A análise, portanto, transita entre essas diferentes lentes: a perspectiva da pesquisadora-participante e estudante do curso de Licenciatura em Arte Teatro na Unesp e a revisão bibliográfica sobre o que veio a ser conhecido como o sujeito histórico Teatro de Grupo, dando maior foco para o cenário paulistano, onde a companhia em questão se insere.

Palavras-chave: Cia. Los Puercos. Teatro de Grupo. Teatro brasileiro contemporâneo. Processos de criação. Pedagogias do teatro.

ABSTRACT

This research aims to bring a reflection about the work and trajectory of Cia. Los Puercos in this seven years of existence in the capital of São Paulo, considering it's artistic assumptions, it's trajectory and repertorie and, maily, it's pedagogical scope with an experimental character. The case under study will be related to the historical subject Group Theater, understanding the historicity of it's emergence, it's characteristics and survival strategies, which allows us to treat the phenomenon as a singular artistic-pedagogical and political environment. The analysis, therefore, transits between this different lenses: the researcher-participant and student of Graduation of Art-Theatre at UNESP perspective and the bibliographic review of what came to be known as the historical subject Group Theater, giving greater focus for the São Paulo scenery where the group in question is inserted.

Palavras-chave: Cia. Los Puercos. Group Theater. Contemporary Brazilian Theatre. Creation Processes. Theater Pedagogy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. OS CAMINHOS ATÉ O TEATRO DE GRUPO.....	13
1.1. A modernização do teatro brasileiro.....	13
1.2. Arena, Oficina e CPCs: precursores de um movimento.....	20
1.2.1. Teatro de Arena.....	21
1.2.2. Teatro Oficina.....	25
1.2.3. CPCs - Centros Populares de Cultura.....	28
1.3. Teatro de Grupo: origem e estratégias de sobrevivência.....	29
2. <i>CIA. LOS PUERCOS: APRESENTAÇÃO</i>	38
2.1. A Trajetória da <i>Cia. Los Puercos</i>	38
2.2. O Repertório da <i>Cia. Los Puercos</i>	46
2.2.1. <i>A Descoberta</i>	47
2.2.2. <i>As Mulheres do guarda-chuva perdidas numa noite suja</i>	50
2.2.3. <i>A Oração</i>	52
2.2.4. <i>Caecus – um documento cênico</i>	56
3. <i>CIA. LOS PUERCOS E A PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO</i>	60
3.1. A pedagogia presente no Teatro de Grupo.....	60
3.2. <i>A Cia. Los Puercos, um ambiente pedagógico e político</i>	63
3.2.1. As práticas pedagógicas na <i>Cia. Los Puercos</i>	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

Por que falar sobre um grupo de teatro relativamente jovem, atuante a apenas há sete anos que, apesar de estar em movimento e se estabelecendo a cada dia, ainda não se faz um grupo notório dentro do movimento de teatro de grupo da cidade de São Paulo? Por que falar sobre meu próprio grupo? Por que falar sobre as minhas experiências e a formação que esse grupo me proporcionou? São muitos os questionamentos aqui levantados antes de iniciar essa pesquisa. Mas acredito que falar sobre a minha experiência seja tão ou mais importante que falar de assuntos não diretamente relacionados a mim. A respeito de falar sobre o que se faz, Jussara Miller, em seu livro *Qual o corpo que dança?: dança e educação somática para adultos e crianças* (2012), sintetiza algumas razões para realizarmos pesquisas acadêmicas sobre nossos próprios processos:

O território acadêmico pode ser um campo fértil para aprofundar trabalhos que por muitos anos são colocados em prática por várias gerações [...] e podem, posteriormente, ser teorizados no intuito de decupar o trabalho e verticalizar o olhar do pesquisador *em arte*. [...] Uma pesquisa *em arte* pode apontar caminhos trilhados que constroem diversos outros caminhos a serem trilhados e se cruzam com mais outros, numa rede de relações e criações (MILLER, 2012, p. 131).

Sendo assim, esse Trabalho de Conclusão de Curso pretende analisar o trabalho da Cia. Los Puercos, uma companhia independente de teatro, fundada no início de 2015 no bairro da Mooca, zona leste da cidade de São Paulo. Para isso, eu, uma das fundadoras e participantes da companhia, tentarei reunir, através dessa pesquisa, experiências que tive em dois ambientes formativos presentes em minha vida: a Cia. Los Puercos e o curso de Licenciatura em Arte-Teatro da UNESP. Dois ambientes totalmente diferentes, ambos formados por um coletivo de pessoas, sendo o primeiro – a Cia. Los Puercos – composto por pessoas que escolheram estar juntas, formando um grupo de pesquisa com interesses e ideias parecidas, reunidas em torno de um só foco de criação em teatro, e o segundo – a turma da UNESP e o próprio

Instituto de Artes – um coletivo de pessoas formado por "acaso", composto por diferentes pontos de vista sobre o Teatro e a profissão do(a) educador(a) atuante na área; pessoas de diversas origens e características que buscam a formação como artistas e arte-educadores e arquitetam, quiçá, um projeto de universidade pública mais ou menos comum.

Na Cia. Los Puercos, eu pude ter uma experiência mais prática da pesquisa e do fazer teatral, enquanto na universidade, os estudos foram, na minha concepção, mais teóricos e voltados à educação do que à prática teatral em si. De todo modo, a conexão que trago nesta pesquisa busca provocar a discussão sobre diferentes olhares e significados que a pedagogia pode possuir, além de esboçar uma investigação sobre a pedagogia existente no teatro de grupo. Para isso, proponho um olhar crítico sobre os processos e práticas que vieram a tornar a Cia. Los Puercos um ambiente de ensino-aprendizado, ou seja, pedagógico, onde saberes são constituídos e trocados, tal qual os ambientes acadêmicos e/ou escolares

Tal nome *Cia. Los Puercos e o teatro de grupo na cidade de São Paulo: um ambiente artístico, pedagógico e político* se dá, pois, um ambiente é constituído por um conjunto de condições e circunstâncias, não é apenas um lugar, mas sim uma junção de diversos fatores, envolve as pessoas que estão inseridas, suas condições de sobrevivência e todos os acontecimentos e experiências ali geradas.

Com este intuito, o presente trabalho será dividido em duas partes, ou dois capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Os caminhos até o teatro de grupo*, será apresentado um panorama histórico sobre os antecessores do teatro de grupo, com recorte de região representado pelo eixo São Paulo e Rio de Janeiro. Começamos pela chamada modernização do teatro brasileiro, passando pelo Teatro de Arena, Teatro Oficina e pelos Centros Populares de Cultura (CPCs), até chegarmos no sujeito histórico Teatro de Grupo, falando sobre sua origem e estratégias de sobrevivência, assim como sobre o Movimento Arte Contra a Barbárie e outros meios de resistência, diante das repressões e quase ausência de políticas públicas para o teatro nacional.

Para esse primeiro momento, a escolha da bibliografia se dá majoritariamente pelas dissertações de mestrado *Movimento Arte Contra a Barbárie: gênese, estratégias e legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São*

Paulo (1998-2002), de Simone do Prado Romeo, e *Cia. Artehúmus de Teatro: as raízes sociais e poéticas da fertilidade artística* de Natália Guimarães. Escritas no mesmo ano, em 2016, em duas universidades públicas (a Unifesp e a Unesp, respectivamente), os trabalhos apresentam tópicos e assuntos similares nos capítulos, porém com visões um tanto quanto divergentes sobre eles. Portanto, o primeiro capítulo traz uma perspectiva minha sobre esses momentos históricos, a partir dessas duas visões, assim como de outras leituras feitas durante essa jornada de pesquisa.

O segundo capítulo, *Cia Los Puercos: apresentação*, conta a história e trajetória da Cia. Los Puercos, objeto principal da pesquisa, durante seus primeiros sete anos de existência, passando também pelo seu repertório, apresentando seus trabalhos realizados até o momento da escrita dessa pesquisa, sendo eles: *A descoberta* (2015), *As mulheres do guarda-chuva perdidas numa noite suja* (2015), *A Oração* (2017) e *Caecus: um documento cênico* (2018).

No terceiro capítulo, *Cia. Los Puercos e a pedagogia do teatro de grupo*, chegamos, finalmente, num ponto central de discussão deste trabalho: a pedagogia dentro do teatro de grupo e as práticas pedagógicas exemplificadas nesta companhia. Para isso, escrevo não só com base nas minhas experiências práticas como uma das fundadoras da *Cia. Los Puercos*, mas contando também com a revisão bibliográfica feita sobre os temas em quadro e com a ajuda do ponto de vista de outros participantes, meus e minhas companheiras de trajetória na companhia. São versões da realidade dos nossos processos, colhidas através de entrevistas orais semiestruturadas, em que as perguntas já estavam pré-estabelecidas, mas, ao longo da conversa, outros assuntos foram surgindo.

Trago aqui reflexões sobre o meu ponto de vista acerca dos aspectos pedagógicos dentro do teatro de grupo, mais especificamente dentro da *Cia. Los Puercos*, falando sobre as práticas pedagógicas que habitam o grupo desde sua fundação e que o tornam singular e, a o mesmo tempo, irmanado a outros coletivos paulistanos de perfil semelhante. Assim, esperamos falar do teatro de grupo paulistano (e, por extensão, nacional) como uma espécie de escola, em uma análise que se norteia pelos aprendizados e dúvidas que acontecem também dentro de uma escola, o Instituto de Artes, até o instante atual, quando escrevo estas linhas. Nesta

tarefa, aproximo-me intelectual e afetivamente dos e das colegas e amigos que conheci nesses últimos anos, lá e cá, na *Cia Los Puercos* e na Licenciatura da Unesp, e que compartilharam suas experiências pessoais e profissionais com o restante do grupo, sempre trabalhando em conjunto e crescendo juntos.

1. OS CAMINHOS ATÉ O TEATRO DE GRUPO

Antes de olharmos para o presente, precisamos tentar entender o passado, pois as coisas não surgem apenas: tudo tem um contexto histórico, social e político, numa temporalidade que segue em fluxos e refluxos. Portanto, para entrar no assunto principal dessa pesquisa, que é o trabalho artístico-pedagógico da *Cia. Los Puercos*, é necessário evocar as raízes deste sujeito histórico chamado Teatro de Grupo, recuando antes mesmo desse fenômeno histórico receber tal nome.

Observar a trajetória da *Cia Los Puercos*, uma companhia de teatro independente, que se identifica como pertencente ao Teatro de Grupo da cidade de São Paulo, implica em revisitarmos os modos de fazer teatrais que antecedem a formação desse grupo e outros seus contemporâneos, para analisar como eles dão continuidade ao campo que chamamos hoje de Teatro de Grupo na cidade de São Paulo.

Vale considerar que essa narrativa sobre uma companhia teatral jovem e ainda em funcionamento, de certo modo, impacta também sobre o passado, como um objeto da história do tempo presente, conforme Hobsbawm:

[...] o tempo presente é o período durante o qual se produzem eventos que pressionam o historiador a revisar a significação que ele dá ao passado, a rever as perspectivas, a redefinir as periodizações, isto é, olhar, em função do resultado de hoje, para um passado que somente sob essa luz adquire significação (HOBBSAWM, 1993, apud DELGADO e FERREIRA, 2013, p. 23).

1.1. A modernização do teatro brasileiro

No início do século passado, os estilos mais populares de teatro praticados no Brasil e, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro (até 1960, a capital do país e, conseqüentemente, o centro das produções teatrais), eram o teatro de revista, o

teatro musicado, as operetas, as paródias e os *vaudevilles*¹. Esses estilos, em sua maioria, eram praticados em companhias lideradas por artistas-empresários que eram também os donos do "negócio" e, por esse motivo, acabavam por assumir o lugar de primeiro ator da companhia, portanto sendo esse papel de destaque representado na maioria das vezes por figuras masculinas.

O primeiro ator da companhia, que pode ser considerada uma "empresa teatral", era aquele encarregado de assumir os papéis dos protagonistas nas montagens e, também, responsável por tomar decisões importantes, que iam do elenco ao texto a ser encenado, passando pelo teatro ideal para o espetáculo e o preço dos ingressos. Ou seja, "[...] nesse modelo de teatro, tudo (ou quase tudo) passava pelo crivo dos primeiros atores e atrizes: a admissão dos artistas, a venda dos espetáculos, o aluguel dos espaços, a escolha do repertório etc." (GUIMARÃES, 2016, p. 30). Além do mais, não só pelo fato desses artistas serem também empresários, mas a fim de manter e sustentar as companhias, havia uma grande preocupação em monetizar a arte teatral e, para isso, faziam-se espetáculos voltados ao entretenimento. A medida era necessária para que se pudesse atrair o público pagante para o teatro, o que é pertinente a uma lógica em que o trabalho do artista é pago pela bilheteria e o empreendimento artístico também precisa sustentá-lo financeiramente.

Mesmo assim, esse modelo já vinha sendo muito criticado por artistas e intelectuais da época, justamente por se voltar ao comercial; o que, segundo eles, acabava por dar mais valor ao entretenimento que à arte em si. Eram críticas que buscavam promover um "progresso" nas formas cênicas nacionais, alinhando a criação local aos padrões europeus e formando uma classe artística (e um público) de gosto mais desatrelado daqueles que regiam o "mercado". Um movimento que sintetiza os primórdios dessa busca pela modernização do teatro brasileiro é a Semana de Arte Moderna, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Segundo Guimarães:

¹ Gênero teatral onde se misturam diversas atrações distintas. "Em resumo: uma série de atos que não possui – necessariamente – ligação um com o outro." Também conhecido como "Teatro de Variedades". Disponível em: <https://portaldosatores.com/2018/04/21/especial-teatros-teatro-vaudeville/>

O descontentamento com a produção brasileira, o apreço pelas inovações estrangeiras e a ânsia em construir uma arte essencialmente nacional culminaram na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Se o evento serviu como um impulso concreto de transformação para os modernistas ligados às artes plásticas e à literatura, o mesmo não aconteceu nas artes cênicas, que tardaram a incorporar as proposições vanguardistas que outros campos artísticos absorveram com maior rapidez. (GUIMARÃES, 2016, p. 35)

Ferdinando Martins (2012) comenta como são múltiplos os fatores que relacionam a modernização do teatro e a Semana de 22, nesse projeto de trazer as vanguardas para o espaço da cena brasileira (em São Paulo e no Rio de Janeiro, principalmente): o crescimento urbano, a construção de aparelhos culturais, o desejo da elite de diferenciar-se da cultura urbano-massiva e a expansão do teatro como espaço social são alguns desses elementos.

No campo teatral, apesar de já existirem dramaturgias modernas escritas desde a década anterior, foi somente no final dos anos 1940 que essas dramaturgias ganharam suas primeiras montagens e alcançaram os palcos. Essa ausência de uma escrita "moderna", que retratasse a realidade nacional já era um dilema enfrentado pelo teatro brasileiro desde o séc. XIX, na oposição entre a tradição de herança romântica e o drama realista. A questão não foi superada pelas vanguardas do início do séc. XX, que reclamaram seu espaço como espelho dos novos tempos, mas não alcançaram o espaço pretendido. Quanto às revistas e comédias ligeiras, se estavam mais próximas do que se vivia nos centros urbanos daqui, sustentavam um modelo profissional criticado pelos "reformadores", porque eram feitos por empresários e comercializados.

Simone do Prado Romeo concorda que o teatro moderno se opunha ao "velho teatro", que tanto para a crítica informada do séc. XIX, os defensores da modernização em torno da Semana de 22, do círculo de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, quanto para seus herdeiros, de 1940 em diante, trazia espetáculos europeus fora da realidade e do contexto social brasileiros:

De maneira geral, esse “velho teatro”, dito profissional, que se praticou no Brasil durante todo o século XIX e princípios do século XX tratou de traduzir as produções vindas da Europa – desde óperas italianas passando pelas comédias realistas francesas etc. – mas enquanto prática regressiva, já que desvinculadas do contexto social dos países que lhes deram origem. (ROMEO, 2016, p. 20)

No entanto, um não se faz melhor que o outro e vice-versa: são apenas modelos diferentes de trabalhar a mesma arte, o teatro, em épocas distintas e com necessidades e visões diferentes de mundo, assim como do próprio fazer teatral. Natália Guimarães, em sua dissertação de mestrado *Cia Artechúmus de Teatro: as raízes sociais e poéticas da fertilidade artística* (2016) defende que o teatro de empresários tinha também uma preocupação estética, contradizendo todos aqueles que descrevem o teatro praticado na primeira metade do século XX como puro entretenimento fútil e levam como verdade absoluta as críticas dos modernistas. E, em contraponto a visão de Romeo, Guimarães critica os artistas e intelectuais da época que desconsideravam ou tomavam como inferior o movimento teatral anterior ao teatro moderno:

Na década de 1940, em sua empreitada por afirmar-se como os legítimos definidores do “teatro de arte”, os artistas e intelectuais modernos postularam pioneirismo, declarando que somente com a modernização que empreendiam é que as “velhas formas” seriam superadas e a teatralidade germinaria. Assim, [...] tomaram o teatro brasileiro como se tivesse nascido apenas em meados do século XX, relegando à marginalidade ou ao esquecimento as experiências que precederam o vanguardismo cênico que postulavam. (GUIMARÃES, 2016, p. 28-29)

De toda maneira, foi na década de 1940 que o teatro moderno conquistou o seu espaço como arte de elite e, com isso, proporcionou a ascensão de diversos grupos chamados de "amadores", que resistiam ao modelo de produção e orientação estética das companhias formadas por artistas-empresários. Esse ensejo, além disso, abre caminho para que esses grupos de artistas amadores também possam se profissionalizar. Décio de Almeida Prado comenta que esse movimento não aconteceu apenas no Brasil. Em suas palavras:

A ação renovadora do amadorismo não é fato incomum na história do teatro. Assim aconteceu na França, com Antoine, e na Rússia, com Stanislavski, para que o naturalismo pudesse brotar e florescer. Assim aconteceu nos Estados Unidos, com os Provincetown Players, para que Eugene O'Neill reformulasse a dramaturgia americana. O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupo de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais. (PRADO, 2001, p. 38).

Um dos grupos de amadores responsáveis pelo pontapé inicial à modernização do teatro brasileiro foi *Os Comediantes*, fundado em 1938, na cidade do Rio de Janeiro, que nasce a partir de um grupo de intelectuais que se interessavam pela modernização do teatro brasileiro. *Os Comediantes* são contraponto ao teatro que se fazia na época. Considera-se que o grupo tenha inaugurado o teatro moderno brasileiro com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, na direção do polonês Ziembinski, que já trabalhava na companhia desde 1941, quando chegou ao Brasil.

Outro grupo que também tem papel significativo nesse panorama nacional é o Grupo de Teatro Experimental (GTE), fundado em 1942 na cidade de São Paulo por Alfredo Mesquita e Abílio Pereira de Almeida. Um grupo amador que se baseava em atualizar as produções teatrais brasileiras, "modernizando" o teatro paulistano através de estruturas investigadas e trabalhadas ao redor do mundo e que, segundo Luiz Campos, "[...] juntamente com outros grupos amadores, colaborava para movimentar teatralmente a cidade de São Paulo" (CAMPOS, 2021, p.13). Além disso, o GTE foi um dos eixos principais para a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática (EAD):

A existência do GTE, além de criar um repertório de melhor qualidade frente ao teatro comercial do período, solidificou a necessidade de uma renovação modernista nos domínios cênicos. Deve-se igualmente a Alfredo Mesquita a iniciativa de criar, em 1948, a Escola de Arte Dramática - EAD, visando formar novos atores para um mercado que se anuncia promissor (ITAÚ CULTURAL, 2017, s/p.).

Apesar destes grupos serem os mais comentados pela grande maioria dos trabalhos acadêmicos e livros sobre a história do teatro, existiram diversos outros grupos de grande relevância na cena teatral brasileira como, por exemplo, o Teatro Experimental do Negro que foi fundado em outubro de 1944, por iniciativa de Abdias do Nascimento (1914-2011) e tinha como sua principal proposta "reabilitar e valorizar socialmente a herança cultural, a identidade e a dignidade do afro-brasileiro por meio da educação, da cultura e da arte." (ITAÚ CULTURAL, 2016, s/p.)

Já a fundação da Escola de Arte Dramática (EAD), no ano de 1948 em São Paulo, por Alfredo Mesquita, proporcionou a profissionalização de diversos atores amadores e é tida como um marco histórico no ensino do teatro em São Paulo, diante da carência de instituições voltadas a este campo do ensino na cidade. Ao lado disso, a escola completou o tripé do projeto moderno: ao lado do espaço de trabalho (o TBC), do público (as elites que afluíam ao teatro da Major Diogo), tem-se agora o

espaço formativo (que fornece mão de obra qualificada, segundo aquele mesmo modelo de teatro). Nas palavras de Ferdinando Martins:

Conforme destaca Alberto Guzik, os participantes dos grupos anteriores ao TBC e à EAD eram amadores e vinham, principalmente, de famílias ricas ou pertencentes à aristocracia paulista. “Ao lado desses, filhos de imigrantes, jovens vindos do interior para estudar na capital, unidos pelo interesse em relação ao teatro por uma formação intelectual e universitária comum a quase todos” (GUZIK apud. MARTINS, 2012, p. 90).

A EAD foi fundada no mesmo ano da inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que abriu as portas em 11 de outubro. Construído e inaugurado pelo empresário italiano Franco Zampari que, pouco tempo antes, havia contribuído financeiramente para a sustentação do GTE, o TBC abrigou grupos amadores da época e cedeu espaço para seus ensaios e apresentações.

Com a ajuda financeira da elite paulistana, amigos empresários de Zampari, o espaço foi inaugurado em 1948 com o monólogo francês *La Voix Humaine* (1930), de Jean Cocteau, estrelado por Henriette Morineau, uma atriz francesa naturalizada no Brasil, seguido pelo espetáculo *A Mulher do Próximo* (1948), de Abílio Pereira de Almeida, estrelado por Cacilda Becker, atriz que veio a se tornar um dos maiores nomes do teatro brasileiro, e outros atores integrantes do GTE. Depois dessa estreia, o palco foi ocupado pelos grupos amadores, que revezavam a agenda do teatro para que todos pudessem se apresentar em algum momento. Ademais, em 1949, Zampari buscou profissionalizar o TBC e, para isso, contratou alguns atores e atrizes desses grupos amadores, inclusive do GTE, para a formação de seu próprio elenco:

No ano seguinte da sua criação o TBC busca uma profissionalização e começa, então, no ponto de vista de Zampari, a selecionar e contratar os melhores, dentre estes amadores, para compor seus elencos fixos, que comportavam

ao menos dois. Enquanto um grupo estava em cartaz, o outro ensaiava sua próxima produção. (CAMPOS, 2021, p. 14)

Logo após a profissionalização do TBC, o GTE acabou sendo extinto, pois seus membros iniciaram seus trabalhos profissionais como atores nos elencos do TBC.

Ainda que o momento fosse de renovação no cenário teatral, os autores das peças do TBC eram, em sua maioria, autores estrangeiros. Além disso, a administração do TBC intercalava as produções, sendo seu repertório composto por peças comerciais (que chamavam a atenção do público e proporcionavam certo retorno financeiro, garantindo a sustentação do teatro), e peças com textos mais complexos (que provocavam o gosto mais comum e faziam o público refletir sobre questões da sociedade). Era assim que o TBC se mantinha até meados dos anos 1950, enquanto era gerido pela administração particular.

Passaram pelo TBC nomes importantíssimos do teatro brasileiro como Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Tônia Carrero e Cleyde Yáconis. O Teatro Brasileiro de Comédia pode ser considerado ainda um dos precursores para o surgimento de grupos que viriam em sequência nas décadas posteriores, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina.

1.2. O Arena, Oficina e CPCs: precursores de um movimento

Após a consolidação e a profissionalização do TBC (e também de outras Companhias afeitas aos ideais de modernidade), o teatro moderno passou a receber críticas de artistas e estudantes de teatro. Aliás, no movimento dialético da história, a desaprovação desse modelo de teatro repetia a condenação feita anteriormente pelos próprios modernos com relação ao teatro de empresários. (GUIMARÃES, 2016, p. 53)

1.2.1. Teatro de Arena

Em 1953, em meio ao teatro que estava sendo feito pelo TBC na capital paulista, surge o Teatro de Arena, grupo fundado por estudantes da EAD, dentre eles José Renato, Geraldo Mateus, Henrique Becker, Sérgio Britto, Renata Blaustein e Monah Delacy. O grupo ingressa na cena teatral paulistana pela insatisfação desses estudantes, alguns recém-formados no curso profissionalizante de teatro da EAD, com as produções teatrais realizadas pelas grandes companhias daquele período e, principalmente, com o público a quem elas eram destinadas.

A princípio, o Teatro de Arena teria sido um tipo de laboratório entre artistas que, futuramente, poderiam vir a compor os elencos do TBC. Todavia, não foi o que aconteceu, mas, ainda assim, no início, o grupo trabalhava tal qual o TBC e as outras companhias profissionais da época, alternando os estilos de espetáculos entre dramaturgias europeias e norte-americanas e as dramaturgias brasileiras. Porém, aportava um diferencial, o seu formato, além de buscar um direcionamento a outro tipo de público.

O Teatro de Arena tinha como inspiração um molde norte-americano de espacialidade, onde o palco ficava mais próximo do público, na região central, sem a necessidade do proscênio, com o público à sua volta. Foi em 11 de abril de 1953 que o grupo teve a sua estreia, ainda no Museu de Arte Moderna, com o espetáculo *Esta noite é nossa* (1953), escrito pelo dramaturgo Stafford Dickens e com direção de José Renato. Ali, o espetáculo foi apresentado no formato de arena, até então uma configuração inusitada no Brasil:

A estreia de hoje no Museu de Arte Moderna reverte-se de especial importância, porque introduz no nosso teatro profissional uma nova técnica e apresentação, em que os atores são colocados no centro da sala de exibição, como nos circos, ficando circundados pelos espectadores (MAGALDI apud CAMPOS, 2021, p. 23).

Uma companhia ainda sem espaço físico próprio, o Arena percorre por diversos locais inabitais pelo teatro em suas apresentações, como museus, escolas

e fábricas, entre outros. Foi no final de 1953 que o Teatro de Arena conquistou a sua sede, situada na Rua Teodoro Baima, no centro da cidade de São Paulo.

O formato em Arena facilitou as montagens de espetáculos pelos estudantes naquele período, pois se tratava de uma forma de fazer teatro com menos recursos, sem grandes cenários e outras firulas do palco à italiana. Era um teatro simples e, de certa maneira, mais intimista e participativo, já que os espectadores ficavam bem mais próximos dos atores e atrizes, e eles se viam, portanto, quase que dentro do espetáculo. Segundo Guimarães:

A mudança de espaço físico gerou transformações consideráveis no contexto paulistano das artes cênicas: aproximou o público dos atores e atrizes; diminuiu consideravelmente os gastos com cenários e recursos grandiosos; possibilitou interpretações mais minimalistas por parte dos intérpretes; exigiu uma reformulação das relações entre os artistas da cena e igualmente entre eles e espectadores etc (GUIMARÃES, 2016, p. 54).

Entre os anos de 1953 e 1955, o Teatro de Arena realizou, além de *Essa noite é nossa*, outras três montagens, sendo elas: *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams; *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard; e *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena.

Em 1955, segundo Natália Guimarães, “[...] o Grupo começou a passar por uma série de transformações que, algum tempo depois, viriam a imprimir em seu trabalho o caráter nacional e popular que passaria a caracterizá-lo [...]” (GUIMARÃES, 2016, p. 55). Essas transformações foram administrativas, mas também ideológicas. A aproximação com o Teatro Paulista de Estudantes (TPE), um grupo de teatro formado por estudantes politicamente engajados, foi algo que culminou para que o Teatro de Arena buscasse também por esse comprometimento com pautas sociais.

Alguns nomes que entraram para o grupo nesse período foram Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha, e Augusto Boal, que acabava de chegar dos Estados Unidos. Nos anos que seguiram, com a chegada

desses novos membros e de novas ideias, o Teatro de Arena passou por uma crise, enfrentando divergências ideológicas e políticas entre seus participantes, assim como alguns problemas financeiros.

Em 22 de fevereiro de 1958, o Arena estreia o espetáculo *Eles Não Usam Black-Tie* escrito por Gianfrancesco Guarnieri e com direção de José Renato, onde o proletariado é colocado em cena. O espetáculo foi um divisor de águas na história do Teatro de Arena: um grande sucesso, manteve-se em cartaz durante todo o ano. Em razão desta montagem, o grupo criou o Seminário de Dramaturgia do Arena, nas palavras de Guimarães, em que “[...] os integrantes do Teatro de Arena intensificaram seus esforços no sentido de fomentar a criação dramática de seus próprios participantes por meio de leituras e discussões de seus textos.” (GUIMARÃES, 2016, p. 55).

O Seminário de Dramaturgia ocorreu em paralelo aos laboratórios de atuação, onde o grupo dedicou-se aos estudos de Stanislavski, relidos pela lente de Augusto Boal e do grupo. Nos termos de Paula Chagas Autran Ribeiro:

É no Laboratório de Interpretação que Boal dá os primeiros passos para sistematizar uma técnica de atuação. Para isso, ele se vale dos exercícios que havia aprendido ao observar as aulas para atores do *Actor's Studio*, onde eram utilizadas técnicas desenvolvidas pelo diretor Constantin Stanislavski, tal como transmitidas por alguns de seus discípulos e reelaboradas por Elia Kazan e Lee Strasberg (RIBEIRO, 2012, p. 23-24).

A partir disso, o Arena introduz em seus trabalhos as criações dramáticas de seus integrantes. Sendo assim, no final da década de 1950 até início da década de 1960, o grupo realiza as montagens desses espetáculos autorais, escritos pelos seus próprios membros, e sempre com um teor político mais acentuado. Dois exemplos são os espetáculos *Chapetuba Futebol Clube* (1959), escrito por Oduvaldo Vianna Filho e *Revolução na América do Sul* (1960), escrito por Augusto Boal.

Em 1964, quando se instaura a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), o grupo precisa se reinventar para conseguir driblar a censura e, ao mesmo tempo,

responder à opressão política. Então, em 1965, criam o espetáculo *Arena Conta Zumbi*, que fala sobre a luta dos quilombolas no Brasil Colônia e inaugura o Sistema Coringa², inspirado no teatro épico de Bertolt Brecht. Em 1967, estreia o espetáculo *Arena Conta Tiradentes*, sobre a luta contra a opressão na Inconfidência Mineira. Depois da instauração do AI-5, o Teatro de Arena responde às opressões com *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), entre outros espetáculos, incluindo uma remontagem de *Arena Conta Zumbi* (1970). Nesse período, também aconteceu a aproximação do Teatro de Arena com o Teatro Oficina, outro grupo da capital paulista, que será mais bem detalhado no próximo tópico desta pesquisa.

Após Boal ter que se exilar, por conta da ditadura, em 1971, o Teatro de Arena sobreviveu por mais um ano sob a administração Luiz Carlos Arutin, até seu fechamento, em 1972. Segundo Luiz Campos, o Teatro de Arena foi um marco não só na arte teatral, mas também na luta política contra as repressões de direita:

Sua visão de esquerda, voltada para a realidade do país, colaborou para a resistência e formação de seus artistas e público, sendo uma nova forma de conceber o teatro paulista, colocando empregadas domésticas e operários, por exemplo, em suas dramaturgias, valorizando o conteúdo nacional e transformando o pensar e fazer teatro daquele período. (CAMPOS, 2021, p. 29)

É incontestável a relevância do Teatro de Arena para a história do teatro paulista, principalmente, no que concerne à existência do teatro de grupo nos dias atuais. Contudo, é importante ressaltar que, apesar de ser um dos grupos mais aclamados e lembrados pelos pesquisadores da área, existiam outros grupos nesse período que também serviram de base para o teatro paulistano nas décadas seguintes.

² Modelo dramatúrgico criado por Augusto Boal (1931-2009) para permitir a montagem de qualquer peça com elencos reduzidos, alterando as tradicionais relações narrativas do gênero dramático, apoiado numa proposta épica e crítica. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo620/sistema-coringa>

1.2.2. Teatro Oficina

O Movimento Oficina surgiu em meados de 1958 na capital paulista, formado por estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco da USP, dentre eles, José Celso Martinez Corrêa (mais conhecido como Zé Celso), Amir Haddad, Renato Borghi, Carlos Queiróz Telles e Fauzi Arap. Nesse primeiro momento, o movimento surge com o intuito de exercer um novo teatro, de cunho experimental, que se diferenciava dos ideais tanto do TBC quanto do Arena, apesar de tê-los como influência.

Em 1961, o grupo recebeu o nome de Teatro Oficina e se profissionalizou, tendo como sede o antigo Teatro Novos Comediantes, que passou a ser chamado de Teatro Oficina. O prédio se localiza na Rua Jaceguai, na cidade de São Paulo, em atividade até os dias atuais, apesar de ter sofrido um incêndio em 1966, quando teve que passar por uma reconstrução completa, que mudou radicalmente o espaço e modo de encenar os espetáculos.

No ano seguinte, 1962, montam o espetáculo *Um bonde Chamado Desejo*, texto escrito por Tennessee Williams, com direção de Augusto Boal, e *Quatro num quarto*, texto escrito por Valentin Kataiev, com direção de um dos diretores do TBC, Maurice Vaneau. Tal aproximação com o Arena, através de Augusto Boal, e com o TBC, através de Maurice Vaneau, é levantada por Simone Romeo:

A presença de tais diretores indica a influência exercida por ambas as companhias tanto no desenvolvimento do teatro brasileiro quanto na própria origem do Oficina que surge, então, dentro do raio de influência seja do “modelo TBC”, seja da voga “nacional-popular” inaugurada pelo Teatro de Arena. (ROMEO, 2016, p. 26)

Em 1963, o grupo estreou o espetáculo *Pequenos Burgueses*, escrito pelo dramaturgo russo Máximo Gorki, que, com a instauração da ditadura civil-militar brasileira no ano seguinte, teve partes de seu texto censuradas.

Somente no ano de 1967, com quase dez anos de existência, com a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, é que o Teatro Oficina ganhou maior destaque no cenário teatral, chegando a apresentar-se na Europa e alcançando reconhecimento internacional. Sobre a estrutura da montagem, Simone Romeo nos ajuda na compreensão:

Na ocasião, responsável por projetar o Oficina na cena nacional, o texto de Oswald foi recheado de provocações de toda a ordem: gesticulação obscena, palavrões, metáforas sexuais etc., além de transitar por diferentes linguagens como o circo e o teatro de revista. Marcando a reviravolta do Oficina, que reformula suas concepções, distanciando-se definitivamente agora tanto da voga “nacional-popular” do Arena e dos CPC’s (SIC) quanto do esteticismo tebecista [...] (ROMEO, 2016, p. 27)

O espetáculo *O Rei da Vela* foi precursor do Tropicalismo brasileiro, que caracteriza uma mudança estética na encenação teatral da época. Já em 1968, com a montagem de *Roda Viva*, o Oficina aproxima o teatro e a arte da performance, além de absorver em seu processo criativo as inquietações inspiradas em Artaud e Grotowski. A radicalidade corpórea, controversa até mesmo para as esquerdas da época, configura um caráter de cunho extremamente político, trazendo críticas sociais em meio a ditadura civil-militar.

Nos anos que se seguiram, duas montagens de espetáculos de Bertolt Brecht, grande inspiração para o Oficina, foram fundamentais para o grupo e a cena nacional: trata-se de *Galileu Galilei* (1968) e *Na Selva das Cidades* (1969). Após, pouco antes do exílio forçado na Europa durante a ditadura, após sofrer prisão e tortura, José Celso Martinez Corrêa cria, no início dos anos 1970, o *Saldo para o Salto*, uma excursão feita pelo Brasil que promoveu, no ano seguinte, a criação de uma obra

coletiva intitulada de *Gracias, Señor*, assim como a montagem de *As Três Irmãs*, de Anton Tchekov.

Entre 1974 e 1979, o Teatro Oficina ministrou diversas oficinas e leituras, a fim de aprofundar-se na pesquisa teatral. Era, também, uma forma de reiniciar as atividades e reinserir-se na cena, após os anos de chumbo. Depois disso, o grupo passou por uma reestruturação, levando, então, o nome de Teatro Oficina Uzyna Uzona, que resiste até os dias de hoje. O percurso criativo tem sido frutífero desde então, com peças inéditas e algumas remontagens de seus maiores sucessos, tal qual *O Rei da Vela*, em 2017, e *Roda Viva*, em 2019.

O Teatro Oficina, desde sua fundação, tem um caráter provocador e agressivo, que busca chocar o público com a realidade através da sua arte revolucionária, com influências que vão de Bertolt Brecht e o teatro épico dialético aos teatros de Grotowski, Artaud, a *Body Art*³ e as formas cênicas brasileira, do melodrama, ao circo-teatro e ao Carnaval. Segundo Natália Guimarães:

[...] o Grupo uniu características que o tornaram a mais importante matriz do teatro experimental, estando, desde então, não apenas em todas as páginas dos livros sobre a história do teatro brasileiro do período, como, inclusive, continua servindo de exemplo para muitos outros coletivos. (GUIMARÃES, 2016, p. 58)

Sendo assim, pode-se dizer que o Teatro Oficina é outro dos precursores do teatro de grupo e, tal qual o Teatro de Arena, também obteve um caráter de formação, através das oficinas ministradas, da militância urbana que veio realizando e da contundência de sua linguagem cênica. Assim como o Arena, o Oficina foi formado, inicialmente, por estudantes, e continuou buscando um diálogo com novas plateias.

³ A **body art** designa uma vertente da arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos. Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/body-art>

1.2.3. CPCs: Centros Populares de Cultura

Alguns artistas integrantes do Teatro de Arena acreditavam que o teatro deveria ter um caráter social, militante e de conscientização política do povo. Percebendo-se insatisfeitos com a produção artística do Arena, começam a se distanciar desses moldes. Uma das crises era em relação ao público, de maioria de universitários, ou seja, de classe média, o que entendiam ser restritivo e não totalmente democrático, pois não fazia o teatro chegar para toda a classe trabalhadora, como operários e suas famílias, ainda que buscassem essa aproximação, representando-os em cena.

Nos anos 1960, o Arena faz temporadas de *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba F.C.* no Rio de Janeiro. A seguir, montam a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Vianinha, com a colaboração de nomes como Carlos Estevam Martins, pertencente ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Chico de Assis, Carlos Lyra e Leon Hirszman. O espetáculo, que foi encenado no Teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, marca o início do modelo cepecista.

Em meio às divergências políticas da época, essas pessoas, em parceria com a União Nacional dos Estudantes (UNE), decidem idealizar e construir, através de alguns debates sobre marxismo, entre outros assuntos (realizados em um curso de filosofia com José Américo Pessanha), o que viria a ser chamado de CPC – Centros Populares de Cultura. Em seu projeto, o CPC seria um espaço que aproximaria as artes cênicas do povo, com uma proposta militante ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Posteriormente, o CPC se expande, e passa a trabalhar não só o teatro, mas também outras artes como a música, o cinema e até a literatura de cordel. Segundo Simone do Prado Romeo, “[...] o projeto cepecista apresentava-se com um duplo objetivo: dar consciência ao povo e organizar os intelectuais em torno de uma ‘arte popular revolucionária’.” (ROMEO, 2016, p. 24), propondo, assim, uma conexão entre cultura e política, com um teatro socialmente e politicamente engajado.

Por tal caráter político-social, o CPC buscava apresentar suas criações em locais como sindicatos, movimentos sociais e portas de fábricas, justamente para trazer essa aproximação com o público operário. Citando Natália Guimarães: “[...]”

tratava-se, portanto, de um trabalho de conscientização política tanto para quem participava do processo de criação quanto para aqueles que assistiam as montagens finalizadas.” (GUIMARÃES, 2016, p. 82).

Para isso, os criadores do CPC se aproximaram de sindicatos e se uniram ao teatro amador praticado por esses trabalhadores operários. Um exemplo é o CPC de Santo André, sediado no Sindicato dos Metalúrgicos (e com laços com o Partido Comunista Brasileiro), no ABC paulista, região onde o teatro amador de cunho social e político já era praticado desde os anos 1940 e se fortificou ainda mais a partir de então.

Em virtude do golpe civil-militar de 1964, o CPC foi fechado, sendo seus participantes perseguidos pela ditadura, por conta de seu caráter contestatório e militante e pela sua ligação com sindicatos e com o PCB. Porém, seu legado vive até os dias de hoje, incentivando o teatro politicamente engajado e ativista. Além disso, o CPC também desenvolveu modelos de criação teatral que continuaram a ser utilizados pelos grupos paulistas: entre eles, a criação coletiva, a ação junto às populações menos favorecidas, a circulação de espetáculos e a realização de ações formativas.

1.3. Teatro de Grupo: origem e estratégias de sobrevivência

Nos anos 1970 e 1980, o teatro praticado no Brasil ganhava uma nova cara, que demarca a era dos pequenos grupos independentes. Para Silvia Fernandes, caracteriza-se “[...] uma forma de criação pautada em agrupamentos de jovens que não dispunham de qualquer capital para realizar suas peças.” (FERNANDES apud ROMEO, 2016, p. 29). Esse modo de teatro independente respondia criativamente ao desmonte das políticas públicas, à censura institucional e à crise econômica que se abateram sobre a sociedade brasileira no período da ditadura e no posterior e lento distensionamento, ao longo dessas duas décadas.

Romeo vê nesses grupos o princípio daquilo que chamamos hoje de Teatro de Grupo, e se refere a um teatro em resposta à conjuntura política e econômica da época e, mais especificamente na cidade de São Paulo, com grande influência dos

seus antecessores (citados nos itens acima desta pesquisa), como o Teatro de Arena e, principalmente o Teatro Oficina e os CPCs. Romeo explica tal aproximação:

No caso do teatro brasileiro, os reflexos desse novo momento cultural e político irá tomar corpo naquilo que ficou conhecido como teatro independente, que proliferou naqueles anos e que irá trazer como marca a união do modo criação coletiva inaugurado entre nós pelos CPC's, aliado ao experimentalismo formal e a ousadia típicos do Teatro Oficina (ROMEO, 2016, p. 30).

Ornitorrinco, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Teatro União e Olho Vivo, TTT – Truques, Traquejos e Teatro: esses são alguns dos nomes dos grupos independentes que surgiram entre as décadas de 1970 e 1980 na cidade de São Paulo. Tais grupos, buscando burlar a censura que o teatro vinha enfrentado perante a ditadura, traziam um discurso de resistência e libertação, nas palavras de Rosangela Patriota, aportando “[...] como tema fundamental a ideia de liberdade e a necessidade de consolidar forças no nível social e político, a fim de garantir o seu pleno exercício da cidadania.” (PATRIOTA, 2003, p. 2).

Em entrevista à Revista Arroba, Alexandre Mate descreve esse momento como uma retomada dos grupos teatrais na cidade:

Então, a retomada de grupos de teatro na cidade de São Paulo e também no Brasil, mas eu falo da cidade de São Paulo porque é aquilo que eu estudo, vai voltar a acontecer nas décadas de 1970, burlando todo tipo de censura, de proibição, de coerção da ditadura, alguns coletivos teatrais se formam com objetivos distintos. E é na década de 1980, portanto, que começa haver um pleno desenvolvimento de grupos de teatro numa perspectiva de teatros de grupo, ou seja, com consciência política. (MATE apud CIA LOS PUERCOS, 2021, p. 31-32)

O impulso de liberdade significou também autonomia e auto-organização. Em 1979, esses artistas que trabalhavam de maneira independente, nos modelos de produção coletivizada, sentiram a necessidade de se mobilizar em prol da criação de uma organização coletiva que os representassem. Sendo assim, criaram a Cooperativa Paulista de Teatro, existente até os dias de hoje, representando diversos grupos teatrais e possibilitando o crescimento do teatro de grupo na cidade de São Paulo. Segundo Romeo:

Assim, a cooperativa foi criada e existe até os dias atuais em função dos propósitos materiais e conceituais de fortalecer esse segmento da produção teatral, dando voz e representação jurídica a coletivos teatrais. Hoje, a instituição conta com mais de 750 grupos e responde pela maior parte da produção teatral do estado, reunindo companhias das mais diversas linguagens e carregando amplo reconhecimento de sua excelência cultural. (ROMEO, 2016, p. 31)

É sabido que os grupos de teatro existem desde os primórdios da arte teatral, mas, no que diz respeito ao sujeito histórico Teatro de Grupo, falamos sobre um modo específico de organização grupal. Conforme Alexandre Mate, em seu artigo *O Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais*, “[...] evidentemente, e sobretudo por seu caráter artesanal e popular, o teatro de grupo sempre existiu, mas foi a partir de fins da década de 1990 - pelo menos na cidade de São Paulo -, que essa consciência ganha conotação política e militante.” (MATE, 2013, p. 6). Portanto, historicamente falando, o termo Teatro de Grupo surge somente nos anos 1990, ainda que tenha seu percurso alinhado aos grupos independentes e às lutas desses artistas, ao lado de estudantes e outros trabalhadores, como professores e sindicalistas, durante o período final da ditadura civil-militar brasileira, mais especificamente nos anos 1980, contra a censura e outros meios de repressão e autoritarismo no meio artístico, entre outros setores. Ainda segundo Alexandre Mate:

Em tal perspectiva, portanto, a produção teatral brasileira dos anos oitenta precisa ser destacada como decorrente de um tempo em que artistas, trabalhadores e estudantes uniram-se em prol da construção de um Estado democrático, de um tempo em que autoritarismos ficassem perdidos, mas jamais esquecidos. (MATE, 2013, p. 4)

Uma das formas mais utilizadas por esses grupos nos dias de hoje, principalmente na cidade de São Paulo, é o processo colaborativo. De herança múltipla, nesse modelo coletivizante todos os indivíduos constroem, em conjunto, os seus espetáculos, desde a escrita do texto até a montagem em si. Diversamente da criação coletiva, contudo, existem funções pré-determinadas, que circunscrevem campos de ação dentro do processo grupal (ARAÚJO, 2015). Além disso, são grupos que se relacionam com a pesquisa teórico-prática (muitas vezes, com influência da formação acadêmica de seus componentes) e que se preocupam em documentar todas essas experiências e pesquisas através de publicações de revistas e livros; além de desenvolverem um treinamento de ator/atriz contínuo entre seus participantes, e de realizarem debates e oficinas voltadas ao público.

Para Sílvia Fernandes, "[...] a marca mais radical dessa proposta é a concepção do teatro como pesquisa coletiva de atores, dramaturgo e encenador em busca de resposta a questões urgentes do país" (FERNANDES, 2002, p. 35). Sendo assim, o processo colaborativo está num lugar de trocas entre todos os componentes necessários para a montagem e realização de um espetáculo, onde os experimentos são colocados em evidência. Um exemplo são as aberturas de processos – normalmente, com uma conversa ou debate ao final da apresentação, a fim de coletar novos pontos de vista – quando ainda não se tem o espetáculo completo, mas já se nutre a necessidade de compartilhamento com pessoas de fora, com a comunidade. Assim, é possível construí-lo de maneira coletiva não só entre os integrantes dos grupos, mas também com a sociedade, ouvindo suas questões, que alimentarão por sua vez o processo artístico.

Por fim, cabe lembrar que a duração do modelo colaborativo já aponta para a transformações em seu modo de operar. Vale ressaltar o ingresso na cena de coletivos de perfil diverso ao da primeira geração (resistente desde os anos 1970) de

uma próxima, surgida nas universidades de artes cênicas, e de outras subsequentes, que se formaram nas periferias da cidade e em outras realidades socioeconômicas. Além disso, já é possível questionar a pretendida horizontalidade dos processos, que de certa forma sustentam a primazia do(a) encenador(a) e do(a) dramaturgo(a).

Apesar das diferenças entre os coletivos que abraçam esse modelo de criação, é possível dizer que nas décadas finais do século passado, o processo colaborativo e outras ações da classe teatral organizada contribuíram para uma crescente politização da cena paulistana. Muitos artistas politizados sentiram a responsabilidade de intervir na sociedade a partir da arte teatral e para além dela. Nesse bojo, tiveram também a necessidade de alcançar os espaços públicos, como as ruas e as praças. Sendo assim, o movimento do teatro de grupo tem uma grande relação também com o teatro de rua, o que trouxe ao teatro uma aproximação com a comunidade à sua volta. Mais adiante, veremos como isso ainda reflete nos grupos atuais, inclusive a partir das chamadas contrapartidas sociais, promovidas pelas leis de incentivo à cultura.

O movimento Arte Contra a Barbárie é de extrema importância nesse contexto, e se relaciona diretamente ao teatro de grupo na cidade de São Paulo, tendo em vista que representa a luta dos artistas por políticas públicas, para que os grupos independentes pudessem sobreviver em meio ao teatro comercial, ou “império do mercado”. Na síntese de Romeo, “[...] essa produção que se pretende ‘independente’ ou ao menos mais autônoma com relação ao mercado terá que criar, para tanto, formas alternativas de existência em relação a ele.” (ROMEO, 2016, p. 30).

O Arte Contra a Barbárie diz respeito a uma série de encontros entre artistas da classe teatral paulistana, realizados nos anos 1990, com debates em defesa da não comercialização da arte, onde foram escritos sucessivos manifestos em favor da criação, pelo setor público, de meios que favorecessem a continuidade e realização do trabalho desses grupos. Sem nenhum apoio financeiro do setor privado – e sem a pretensão de tê-lo, uma vez que sendo “patrocinados”, teriam que abdicar de seus ideais para atender ao mercado, o que era a sua principal crítica desde o início –, esses grupos compreenderam a necessidade de participação do Estado para a criação de uma arte pública e democrática.

Como resultado da atuação militante junto ao poder público e seus representantes eleitos, anos depois, em janeiro de 2002, foi criado o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, através da Lei de Fomento ao Teatro (Lei 13.279/2002), com o objetivo de assegurar a manutenção das criações e produções de grupos independentes, com maior foco nas pesquisas continuadas no campo do teatro, além de trazer as contrapartidas sociais que, dentre outros requisitos, devem facilitar o acesso da população da cidade à arte teatral.

Depois da Lei de Fomento ao Teatro, apareceram outros mecanismos voltados ao incentivo a uma arte pública, que envolviam esses grupos, mas também miravam outras expressões artísticas, tais como o audiovisual, a música, a literatura, as artes visuais, o circo e a dança. Na cidade de São Paulo, vale ressaltar o Programa de Ação Cultural (ProAC) que, além de todas as modalidades já mencionadas acima, têm também editais voltados aos artistas iniciantes, ao lado de outros, voltados às favelas e periferias da cidade, assim como ao interior e litoral.

Além de ser dividido nessas diversas modalidades já mencionadas, destaca-se também, pelo ProAC, a Lei Aldir Blanc, implantada no ano de 2020 como uma lei emergencial em decorrência da pandemia do covid-19, para auxiliar artistas, coletivos e espaços culturais que foram amplamente afetados por esse momento, quando todos os espaços e atividades culturais tiveram que ser interrompidas, visando a não-disseminação do vírus. Também é válido mencionar o Prêmio Zé Renato (Lei nº15.951/2014), criado há 7 anos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, com o objetivo de apoiar e cooperar com a concretização e disseminação das produções teatrais na cidade; e o Programa VAI – Valorização de Iniciativas Culturais – (criado pela Lei nº13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003), que além desse apoio, tem também uma especificidade que é atender jovens artistas de baixa renda de regiões desfavorecidas, carentes de espaços culturais, como as periferias da cidade.

Os mecanismos de incentivo, contudo, não são as únicas maneiras de fomentar a criação de uma arte pública e democrática. No projeto que a Lei de Fomento veio consagrar, é fundamental comentar os projetos de formação criados junto à Secretaria Municipal de Cultura, em especial o Teatro Vocacional, Programa público que tem o propósito de proporcionar o estudo da arte para jovens e adultos e

conta com diversas linguagens artísticas. O Vocacional ainda tem por objetivo, segundo a Secretaria de Cultura, "[...] a instauração de processos criativos emancipatórios por meio de práticas artístico-pedagógicas." (SÃO PAULO s/d., s/p.). Maria Ceccato, uma das idealizadoras do projeto, juntamente com Celso Frateschi – à época, diretor do Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura – explica a ideia inicial do Teatro Vocacional:

[...] Primeiramente, que não desejávamos viabilizar qualquer tipo de atividade teatral e sim uma atividade teatral que se caracterizasse por sua liberdade criativa e por sua reflexão poética e não por um apuro técnico. E, em segundo lugar, que acreditávamos que o teatro profissional também poderia se alimentar da liberdade formal do teatro amador. (CECCATO, 2008, p. 57)

São ações formativas como o Vocacional que, de fato, podem descentralizar a produção cênica e criar uma consciência social da importância do teatro para a transformação das realidades, com a apropriação mais ampla dos direitos à expressão artística e à formação cidadã por meio do teatro.

Dentro dos moldes capitalistas, é um tanto quanto complicado falarmos sobre a arte mais politizada, sem ser comercializada, ou com propósito de pesquisa continuada, sem fins de usura, pois artistas também precisam sobreviver de seu trabalho, como trabalhadores que são, e inseridos nas relações de mais-valia e nas disputas de classe que caracterizam o mundo capitalista. Por esse motivo, é de extrema importância as leis de incentivo à cultura, que se estabeleceram no início dos anos 2000, após intensa mobilização da classe teatral no final do século passado, para que nós, artistas mais jovens, tenhamos perspectivas diferentes sobre a criação cênica. Além de produzirmos nossos trabalhos da maneira em que acreditamos, podemos buscar a necessária conexão com a sociedade através da arte do teatro, ao mesmo tempo que encontramos meios de sustento nos dias de hoje. Ainda assim, é necessário lembrar que nada nos foi "dado", como diz Alexandre Mate em entrevista concedida à Cia. Los Puercos, publicada na primeira edição da Revista Arroba: "[...]

o Estado não ajuda nem colabora, todas as conquistas que existem se caracterizam em luta da classe trabalhadora de artistas, então o Estado não doa nada a não ser para os seus próprios pares” (MATE, 2021, p. 28).

Como nem tudo são flores, essas leis, além de estarem ameaçadas há alguns anos por sucessivos governos de caráter explicitamente neoliberal, hoje são insuficientes para dar conta da totalidade dos coletivos teatrais existentes, com diversas linguagens e extremamente abrangentes, quando se trata da cidade de São Paulo, a cidade mais populosa do país. Hoje, a grande concorrência entre eles ameaça destruir certa unidade, que permitiu a identificação de uma coletividade com uma programática comum e, assim, pressionar devidamente o poder público, em benefício da sociedade.

Se há pouca verba disponível em relação aos inúmeros projetos artísticos inscritos nos editais, a contemplação de todos eles torna-se algo um tanto quanto inalcançável. Isso acaba tornando inviável que esses artistas se dediquem inteiramente aos projetos e pesquisas em seus coletivos, fazendo com que tenham que recorrer a outras fontes de renda para garantir sua sobrevivência. Esse é o caso da *Cia. Los Puercos*, companhia sobre a qual essa pesquisa se refere, e onde seus membros precisam buscar suas próprias alternativas de sustento: alguns atuam como professores de arte em escolas de ensino regular; outros são professores de teatro em cursos livres e técnicos; outros trabalham na área de eventos e, até mesmo, em outras profissões não relacionadas à arte. Apesar de todas as dificuldades que existem em se fazer teatro independente sem nenhum meio de “patrocínio”, a companhia segue desenvolvendo seus trabalhos com ou sem capital. Luiz Campos manifesta-se a esse respeito:

O principal elemento que caracteriza nossa companhia é o de acreditar em nosso trabalho coletivo entendendo as necessidades específicas de cada um. Com ou sem edital estamos trabalhando - e sem nenhuma crítica a quem trabalha somente quando ganha um edital -, conciliando nossas agendas, que por vezes são encontros semanais, mas que mesmo assim conseguimos levantar nossos espetáculos. Acredito que isso se aproxima a grande quantidade dos

coletivos teatrais. No ano de 2017, fiz um pequeno levantamento da quantidade de espetáculos teatrais que estavam em cartaz na cidade São Paulo, e o número era superior a 150 espetáculos em um único mês (contando com infantis, musicais, stand up). Dessa forma, é certo acreditar que nem todos os coletivos foram contemplados por alguma lei de fomento, existem muitos coletivos que realizam seus espetáculos na raça. (CAMPOS, 2021, s/p.)

Além da *Cia. Los Puercos*, que é tema desta pesquisa, alguns exemplos de grupos da cidade de São Paulo são *Ágora Teatro*, *Brava Companhia*, *Companhia Antropofágica*, *Companhia de Teatro Documentário*, *Companhia do Latão*, *Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*, *Companhia Mungunzá*, *Coletivo Comum* (antiga *Cia. Kiwi*), *Grupo Pandora de Teatro*, *Companhia Ocamorana de Pesquisas Teatrais*, *Companhia Paidéia de Teatro*, *Cia Livre*, *Cia São Jorge*, *Cia Bartholomeu* e *Cia do Feijão*, entre muitos outros.

O termo *Teatro de Grupo* pode ser utilizado para denominar todos esses grupos teatrais, coletivos independentes que, além de fugirem à regra mercadológica e comercial, também têm um cunho político mais voltado às pautas de esquerda. Tais grupos ainda correspondem a uma organização em que os membros do coletivo são também os responsáveis pelo gerenciamento do coletivo, para além da montagem de espetáculos e do trabalho de artista em si. Assim como já citado por Mate (2013) e Fernandes (2002), o Teatro de Grupo tem esse caráter mais artesanal (e menos "fabril"), onde os artistas envolvidos se voltam para a pesquisa continuada, de tal modo que o processo tenha tanta – ou maior – relevância que aos resultados estéticos de suas obras cênicas. Isso garante um caráter formativo e pedagógico – como será aprofundado no próximo capítulo – a esses grupos.

2. CIA. LOS PUERCOS: APRESENTAÇÃO

2.1. A Trajetória da *Cia. Los Puercos*

Antes da *Cia. Los Puercos* se tornar o que é hoje, no início de 2015 os fundadores da companhia realizavam o curso livre de teatro da Escola Contemporânea de Artes⁴, sediada no bairro da Mooca, Zona Leste de São Paulo. Na turma, estavam Giovanna Marcomini, Gustavo Garcia, Maria Inês, Nathalia Nigro, Rodrigo Rahal e Talita Konstantinovas como alunos, e Luiz Campos, como professor.

Enquanto a turma desenvolvia o que seria a montagem anual da escola, com o texto *O Doente Imaginário*, de Molière, Luiz Campos, que já havia dirigido outras peças antes, realizava pesquisa própria, com a criação de uma cena curta que trabalhasse a ausência da fala e tivesse o seu maior foco na fisicalidade da personagem, além de trabalhar a linguagem do clown. Para isso, Luiz Campos precisava de um ator ou atriz, e então fez o convite aos alunos da turma, que poderiam se interessar pelo processo. Devido a outros compromissos e interesses dos demais naquele momento, Giovanna Marcomini foi a atriz escolhida para fazer parte dessa pesquisa com Luiz Campos. A cena ganhou o nome de *A Descoberta*, e foi trabalhada em paralelo às aulas da escola: sua pesquisa e ensaios aconteciam na sala Myrian Muniz, um teatro em formato de semi-arena, com capacidade para setenta lugares, no histórico Teatro Ruth Escobar, em São Paulo.

Inicialmente, a cena seria desenvolvida para ser apresentada na graduação em teatro de Luiz Campos, em outubro de 2015, mas, futuramente, se tornou uma cena de repertório da companhia, podendo ser apresentada até os dias atuais. Desde então, *A Descoberta* obteve diversas apresentações, sendo muitas delas participações de festivais, o que proporcionou à companhia algumas indicações e os prêmios de Melhor Atriz no Fest15 (Festival de Teatro de Cenas Curtas da UFTM), em Uberaba-MG em 2017 e Melhor Produção na Mostra Aslucianas, no Rio de Janeiro/RJ em 2021.

⁴ Escola que existiu no período de 2010 a 2020 no bairro da Mooca, em São Paulo, e oferecia cursos de curta e longa duração em diversas áreas da arte como, por exemplo, artes visuais, dança, teatro, música, moda, canto, entre outros.

Com a montagem do espetáculo *O Doente Imaginário*, a turma da Escola Contemporânea de Artes decidiu formar uma companhia teatral e, em um dos ensaios, surgiu o nome *Cia. Los Puercos*, a partir de uma brincadeira com as falas da peça, em que uma das personagens tinha um sotaque espanhol cômico. Entretanto, no meio do processo, algumas desistências no curso impactaram na montagem do espetáculo, já que as duas coisas ainda estavam vinculadas. Sendo assim, a montagem de *O Doente Imaginário* foi deixada de lado, e o professor/diretor propôs para a turma uma pesquisa completamente diferente, em que seriam unidos os textos *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, e *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal. A proposta formou o espetáculo *As Mulheres do Guarda-Chuva Perdidas Numa Noite Suja*, em que o teatro realista e o teatro do absurdo se fundiram em uma única obra. O espetáculo foi apresentado como a montagem final do curso, mas também teve uma apresentação única e aberta ao público no Teatro Ruth Escobar, ainda em 2015, já em nome da companhia. Contudo, *As Mulheres do Guarda-Chuva Perdidas Numa Noite Suja* não continuou no repertório da *Cia. Los Puercos* nos anos seguintes.

Com a finalização do ano e, para muitos, do curso, a turma resolveu seguir como companhia independente no ano de 2016, fora da escola, tendo como sua sede a garagem de uma de suas participantes. Nesse espaço pequeno (Imagem 1), mas que supria as necessidades do grupo para ensaios e armazenamento de cenários, figurinos e adereços, teve início a trajetória independente da Cia.

Imagem 1: Primeira sede do grupo



Fonte: Arquivo da *Cia. Los Puercos*

É válido dizer que, na formação da companhia, cada um de seus e suas integrantes estava em um momento diferente de vida. Levando em consideração os integrantes mais antigos e que compõem o grupo até hoje, podemos resumir brevemente suas origens e como contribuíram para a profissionalização da *Cia. Los Puercos*, desde o início, em 2016. Luiz Campos estava finalizando sua Graduação em teatro, pela Faculdade Paulista de Artes, e já em plena atividade da docência; Giovanna Marcomini estava entrando na Graduação em teatro, na Universidade Anhembí Morumbi, e iniciando sua profissionalização teatral; Nathalia Nigro prestava o vestibular em Bacharelado em Artes Cênicas, na UNESP e, sem sucesso, no ano seguinte decidiu-se pela licenciatura; e Eluane Fagundes voltava ao teatro, depois de muitos anos afastado por diversos motivos. Cada um com as suas singularidades, eles e elas juntaram-se ao grupo que, hoje, conta com essas diversas vivências e formações, formais e informais.

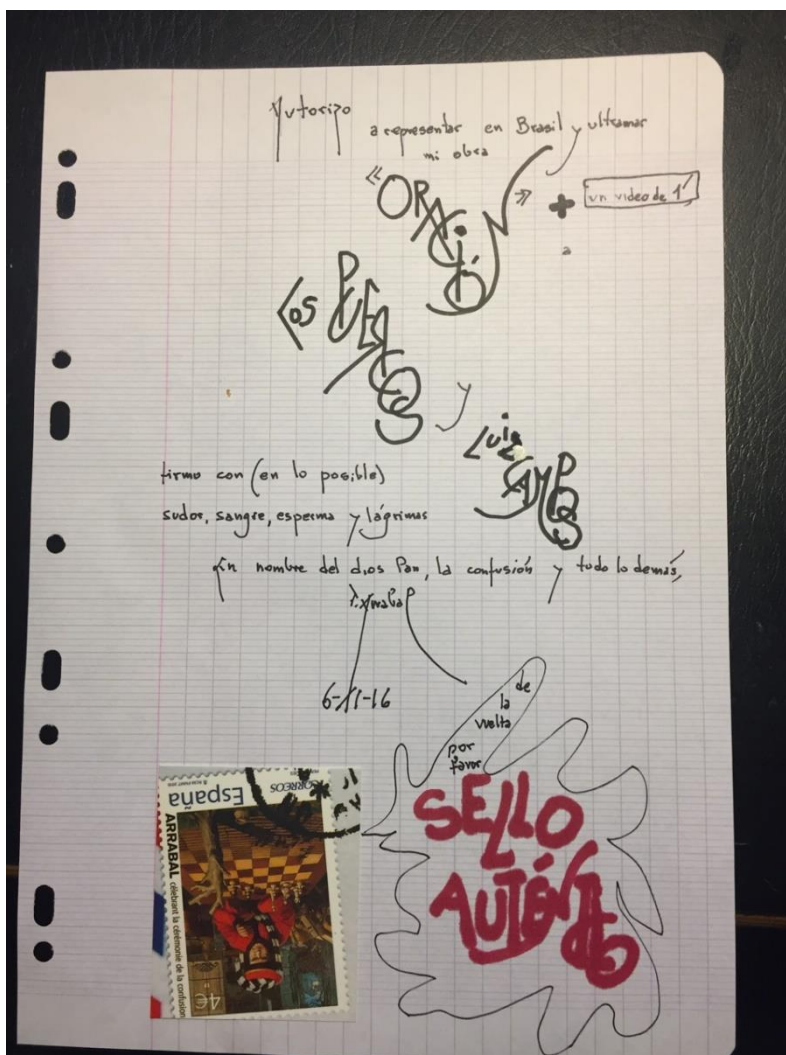
Ainda no ano de 2016, iniciou-se a pesquisa e montagem do espetáculo *A Oração*, de Fernando Arrabal e, logo de cara, o grupo se deparou com os custos dos

direitos autorais da peça, necessários para poder realizá-la, já que agora não estavam mais em caráter estudantil, mas sim profissional. Luiz Campos, então, enviou despretensiosamente um e-mail ao autor do espetáculo e, para a surpresa de todos, recebeu uma resposta positiva, onde Arrabal dizia que o seu intuito escrevendo essa peça nunca teve fins lucrativos e, portanto, o texto poderia ser encenado sem custos, e sem problema algum, enviando também uma autorização escrita à mão (Imagem 2). Nas palavras de Arrabal:

Você tem muito bom gosto e uma excelente memória. Também não tenho dinheiro agora nem então na época quando escrevi Oração. Quanto à minha autorização tem plenos poderes. Envie-me fotos e pôsteres, por favor. Arrabalaicamente, estimado don Luiz.⁵ (ARRABAL, 2016, s/p., tradução nossa)

⁵ No original: “Tiene usted muy buen gusto y excelente memoria. Yo tampoco tengo ahora ni tenía entonces dinero cuando escribí Oración. Cuanta con mi autorización plenipotenciaria. Envíeme fotos y carteles por favor. Arrabalaicamente, bienquisto don Luiz.”

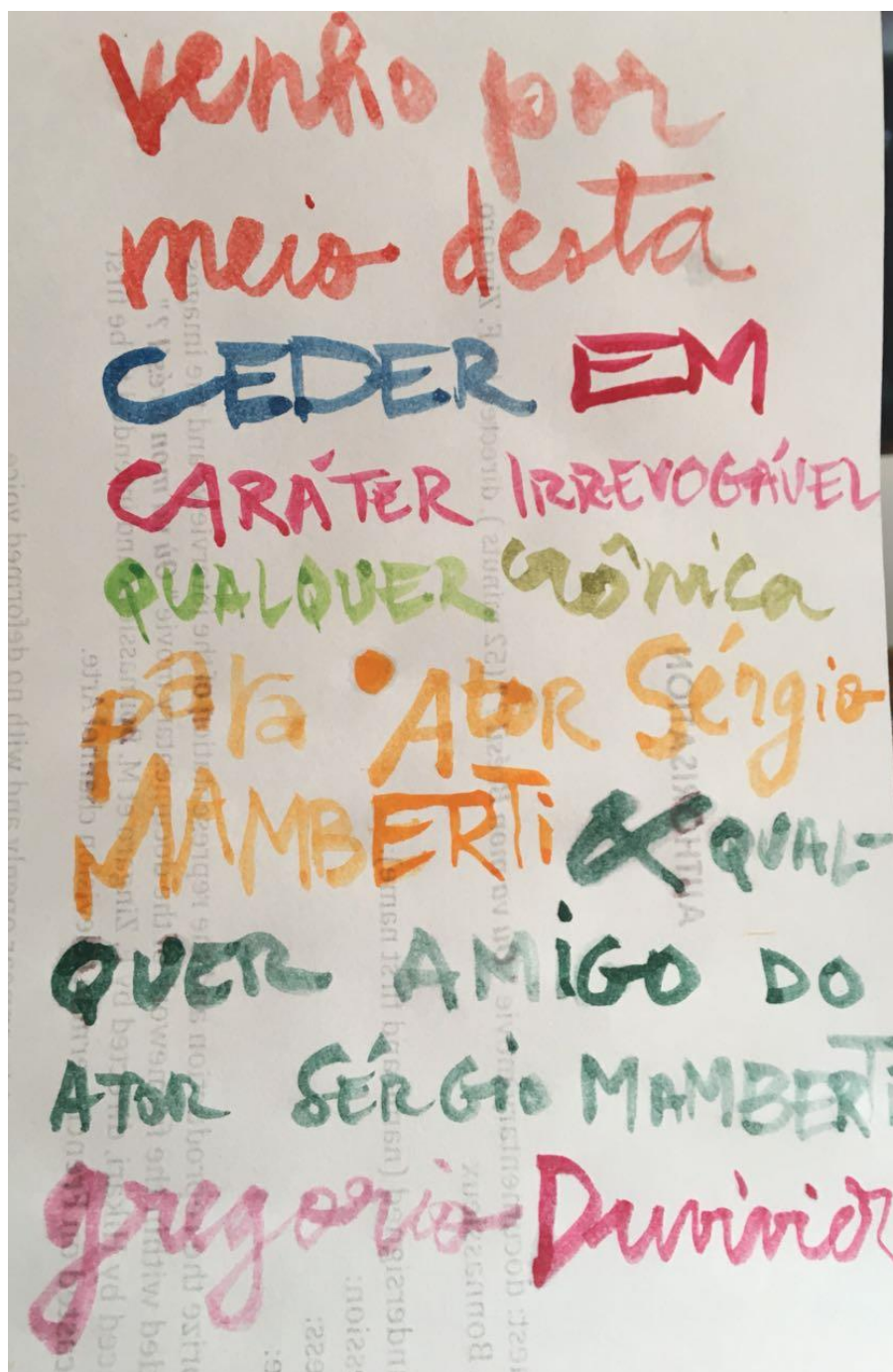
Imagem 2 – Carta de Arrabal a Luiz Campos



Fonte: Arquivo da Cia. Los Puercos.

Assim, o espetáculo pôde estrear em janeiro de 2017, após quase um ano de pesquisa, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, com Giovanna Marcomini e Nathalia Nigro no elenco; com participação especial de Gustavo Garcia e direção de Luiz Campos. Além do texto de Arrabal, a montagem contou com uma crônica de Gregório Duvivier, que também cedeu os direitos autorais à companhia (Imagem 3), presente na voz de Sérgio Mamberti em *off*, ao final do espetáculo.

Imagem 3 - Carta de Gregório Duvivier



venho por
 meio desta
 CEDER EM
 CARÁTER IRREVOGÁVEL
 QUALQUER CÔNICA
 para o Ator Sérgio
 MAMBERTI QUAL-
 QUER AMIGO DO
 ATOR SÉRGIO MAMBERTI
 Gregório Duvivier

Fonte: Arquivo da Cia. Los Puercos

Após a sua estreia, no mesmo ano, o espetáculo *A Oração* percorreu outros teatros, cidades e até mesmo outro estado, sendo apresentado no Teatro Municipal de Araxá-MG, no Teatro Guarany em Santos-SP como espetáculo convidado do 21º FESCETE e também no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, pelo Circuito de

Teatro em Português. Apesar disso, o espetáculo, assim como o anterior, não se manteve como parte do repertório da companhia nos próximos anos.

Ainda no ano de 2017, enquanto as apresentações do espetáculo *A Oração* aconteciam, a companhia começou uma nova pesquisa com o tema injustiça, que partiu de uma proposta do diretor Luiz Campos aos demais membros. Na proposta, cada um dos membros deveria escolher um subtema que tratasse de alguma injustiça, buscando olhar a questão sob um viés político e crítico. Os temas trazidos foram a violência contra a mulher; os pontos de vista da vítima e do agressor; a violência institucional (com recorte da luta antimanicomial); a homofobia e a violência de Estado durante a ditadura civil-militar brasileira.

A pesquisa a partir desses quatro temas centrais deu origem ao espetáculo *Caecus - um documento cênico* que marca uma nova fase da companhia onde, pela primeira vez, houve a criação de texto colaborativo, com um viés político mais explícito e a experimentação de um novo “estilo” teatral para a companhia, o teatro documentário⁶. *Caecus - um documento cênico* estreou em março de 2018, no Teatro de Contêiner, da Cia. Mungunzá, tendo Giovanna Marcomini, Gustavo Garcia e Jéssica Dibi no elenco e direção de Luiz Campos. Após diversas apresentações no ano de 2018, o espetáculo passou por uma reformulação em 2019, com nova formação de elenco: integraram a montagem Eluane Fagundes, Giovanna Marcomini e Nathalia Nigro; seguindo até os dias de hoje como um dos espetáculos de repertório da companhia.

O espetáculo *Caecus - um documento cênico* rendeu participações em festivais, indicações e prêmios à companhia, além de ótimas críticas em grandes veículos de comunicação, que proporcionou uma maior projeção da companhia à cena teatral paulistana e, mais especificamente, no teatro de grupo de São Paulo.

Após uma apresentação de *Caecus* no Acampamento “Marielle Vive”, em Valinhos-SP, em 2018, a companhia começa a pensar em sua próxima pesquisa, e viu no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) uma grande inspiração. Foi nesse momento que os membros se viram diante de um grande

⁶ Gênero teatral criado pelo diretor alemão Erwin Piscator em 1925, que utiliza documentos e fontes autênticas para a elaboração de um espetáculo, como depoimentos, relatos, entrevistas, cartas e diários. Fonte: SP Escola de Teatro. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-teatro-documentario>.

desafio, e da necessidade de se debruçarem em estudos teóricos e práticos sobre o MST, já que nenhum deles fazia parte do movimento de fato. Além de contar com pesquisas de campo através de visitas aos acampamentos e assentamentos do MST e conversas e entrevistas com militantes do movimento em São Paulo, houve uma aproximação do grupo com artistas politicamente engajados, como Luciano Carvalho (*Dolores Boca Aberta*), Fernanda Azevedo (*Coletivo Comum*) e os professores Alexandre Mate e Janaína Campos.

Essa pesquisa, a mais longa e duradoura da companhia até agora, se iniciou em 2018, com previsão de estreia para 2020. Porém, devido à pandemia provocada pelo Covid-19, a estreia foi adiada para 2022, e conta com Eluane Fagundes, Felipe Lima, Giovanna Marcomini e Nathalia Nigro no elenco e Luiz Campos na direção.

No ano de 2020, em meio à pandemia, a companhia não parou seus trabalhos, realizando encontros remotos semanais, colocando a saúde de seus membros e colaboradores em primeiro plano. Nesse momento, com a aprovação da Lei Aldir Blanc de apoio à cultura (lei emergencial para apoiar financeiramente artistas e coletivos durante a pandemia), a companhia foi contemplada, e os membros concretizam uma vontade antiga do grupo: a elaboração e publicação de uma revista sobre a companhia. A *Revista Arroba* teve seu lançamento online em 22 de maio de 2021: essa primeira edição, em comemoração aos cinco anos de existência e luta da *Cia. Los Puercos*, tem sua publicação física prevista para 2022.

No momento, a divisão de tarefas dentro da companhia é dada de maneira que cada um tenha funções específicas e responsabilidades principais, tanto administrativas quanto artísticas, mas que, ao mesmo tempo, todos possam colaborar em todas elas. Trazemos, assim, a noção do colaborativo não só para as montagens em si, mas para o gerenciamento amplo da companhia. A *Cia. Los Puercos* é formada hoje por Eluane Fagundes, Felipe Lima, Giovanna Marcomini, Luiz Campos, Nathalia Nigro e Plinio Flima.

Em outubro de 2021, a companhia voltou aos encontros presenciais (com todos os membros já vacinados com as duas doses da vacina contra a Covid-19 e ainda fazendo uso de máscara), tendo como sede de ensaios dois lugares parceiros, o Teatro Confraria da Paixão e a Oficina Cultural Oswald de Andrade. Assim, a *Cia. Los Puercos* segue no cenário artístico pós-pandêmico, projetando sua volta aos

palcos e as próximas estreias para o ano de 2022, depois de quase dois anos investigando modos de trabalho possíveis.

A citar alguns grupos que se relacionam diretamente com o fazer teatral da *Cia. Los Puercos* nos dias de hoje, temos: *Coletivo Comum*, *Cia. Teatro Documentário*, *Cia. Mungunzá (Teatro de Contêiner)*, entre outros.

2.2. O Repertório da *Cia. Los Puercos*

Os processos de criação da *Cia. Los Puercos*, de 2015 até os dias de hoje, em 2022, sofreram algumas modificações significativas e, portanto, relevantes de serem introduzidas nesta pesquisa. No início, ainda imbuída do aspecto escolar, a *Cia. Los Puercos* realizou montagens pautadas em textos já existentes, da chamada dramaturgia universal e, de certa forma, um tanto quanto distantes da companhia. Esses textos foram adaptados, buscando traduzir ao menos em parte nossa realidade, como nos casos de Plínio Marcos e Fernando Arrabal, além da tentativa de montagem de um texto de Molière que não chegou a se concretizar. A escolha de tais autores se deu, primeiramente, pelo então ex-professor e diretor, que apresentou os textos para o restante dos membros que, por sua vez, acharam interessantes de serem trabalhados naquele momento. Assim foram construídos os espetáculos: *As mulheres do guarda-chuva perdidas numa noite suja* e *A Oração*, que serão apresentados nos próximos tópicos.

Nesse primeiro momento, a exceção a essa regra foi o espetáculo *A Descoberta*, totalmente idealizado e construído pelo diretor Luiz Campos, com o apoio da atriz do solo, Giovanna Marcomini.

Já com o passar do tempo, o processo colaborativo, assim como o teatro documental, em que há uma maior imersão e pesquisas acerca dos temas abordados nos espetáculos, tomaram espaço e se tornaram os métodos mais utilizados nas montagens mais recentes, como nos casos de *Caecus – um documento cênico* e dos processos que seguem em desenvolvimento.

Com o objetivo de analisar, até certo ponto, as mudanças no processo de criação e montagem no decorrer desses primeiros anos de existência da companhia,

iremos desenhar um panorama dos espetáculos já concretizados pela companhia, sendo eles *A Descoberta* (2015), *As Mulheres do guarda-chuva perdidas numa noite suja* (2015), *A Oração* (2017) e *Caecus – um documento cênico* (2018). Por hora, não vamos levar em consideração os espetáculos-pesquisas que ainda estão em processo de montagem no momento da escrita desta pesquisa, *O chão de dentro é minha terra* e *Verme*, que serão abordados em uma outra ocasião. Por meio dessas mudanças, acreditamos que também falaremos de um caminho de identidade estética da companhia, onde já podemos reconhecer que “[...] as principais influências estéticas vêm do teatro épico brechtiano e do teatro documentário, ficando mais evidentes tais características em seus últimos trabalhos [...]” (CIA LOS PUERCOS apud MATE; AQUILES, 2021, p. 162), mas que é mutável e continua em construção.

2.2.1. A Descoberta (2015)

A cena solo *A Descoberta*, primeiramente, foi idealizada por Luiz Campos, enquanto ainda era professor da turma e cursava a Graduação em Teatro. A cena fora pensada, até então, para ser apresentada como trabalho final da disciplina de Direção Teatral na Faculdade Paulista de Artes, onde Campos estudava, em outubro de 2015. Precisando de um ator ou atriz para compor esse experimento, Campos fez o convite para a turma, e a atriz que deu vida a essa ideia – como já dito no item 2.1 desta pesquisa – foi Giovanna Marcomini.

A Descoberta nasceu nesse contexto, mas também a partir de uma antiga vontade de Luiz Campos de criar uma cena muda, sem falas, onde apenas ruídos e gestos corporais contassem a história. Com essa orientação, a cena mostra o caminho trilhado pela personagem clownesca descobrindo possibilidades em cima do palco (Imagem 4). Citando sua sinopse: “A descoberta, como seu próprio nome já diz, sem nenhuma ou infinitas metáforas existentes, conta a história de uma humilde personagem cômica na descoberta das possibilidades cênicas.” (CIA LOS PUERCOS, 2015, s/p.). Tal personagem, vivenciada pela atriz Giovanna, tem um ar um tanto quanto ingênuo em relação ao resto do mundo, um olhar realmente de descoberta, como o nome já diz, como se tudo e todos fossem novidade para ela. O

figurino é uma calça de moletom, blusa e meia rasgadas, uma touca que cobre as orelhas e uma maquiagem clown simples em preto e branco.

A personagem brinca com uma dobradura de um barco de papel, cantando uma música funerária e, durante a cena, ela se depara com diversas situações que a colocam em um lugar de certo “desconforto” como, por exemplo, quando descobre a existência da plateia, que até então não era iluminada, e começa a se relacionar com ela, claramente envergonhada com algumas de suas ações e gestos, porém sempre com um ar cômico.

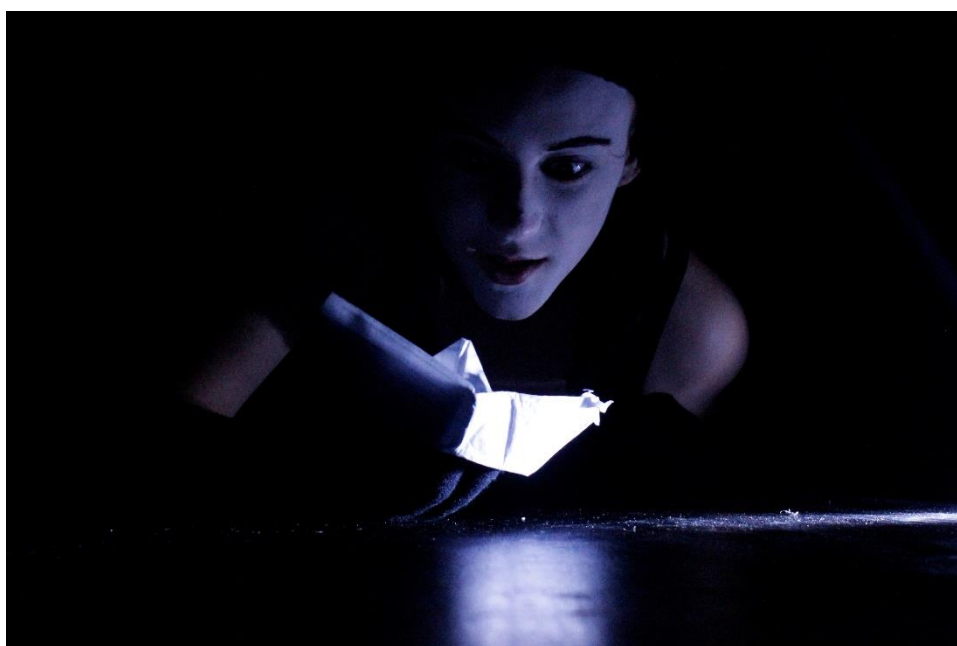
Durante pesquisas e experimentos na sala Myrian Muniz, no Teatro Ruth Escobar, imersos no processo, tanto o diretor quanto a atriz decidiram levar a cena para o grupo e inscrevê-la em alguns festivais. Desse modo, antes mesmo da apresentação para o exame na Faculdade Paulista de Artes em outubro, ela teve sua estreia no Teatro Guarany, em Santos, pelo XIX FESCETE - Festival de Cenas Teatrais, onde obteve duas indicações à premiação: melhor atriz revelação e melhor direção.

Ainda em 2015, a cena também foi apresentada na Escola Contemporânea de Artes, além da Faculdade Paulista de Artes e do FESCETE. Nos anos seguintes, virou uma cena do repertório da *Cia. Los Puercos*, sendo apresentada no Instituto de Artes da UNESP (2016), em São Paulo; no Teatro Sesi Uberaba (2016), pelo IV Mínima Cena, em Uberaba/MG; no Teatro de Truões (2016), pelo Palhaçaria em Cena: I Festival de Cenas Curtas de Palhaço, em Uberlândia/MG; no Cine Teatro Municipal Vera Cruz (2019), pelo Fest15 – Festival de Teatro de Cenas Curtas da UFTM –, em Uberaba/MG; na Escola Estadual Quintiliano Jardim (2019), em Uberaba/MG; e no Teatro Armando Gonzaga (2021), pela 4ª Mostra Aslucianas de Cenas Curtas, no Rio de Janeiro/RJ. Além de indicações para alguns prêmios em festivais, levou para a companhia os prêmios de melhor atriz (Giovanna Marcomini), no Fest15, e o prêmio de melhor produção, na Mostra Aslucianas de Cenas Curtas.

Durante todos esses anos, a cena passou por algumas reformulações, e agora conta também com elementos que revelam a identidade política da *Cia. Los Puercos*. A iluminação é um ponto forte desta cena, pois ela é quem guia a

personagem o tempo inteiro pelo espaço, já que não há nenhum tipo de cenário; além disso, a própria personagem ilumina grande parte do cenário através de uma lanterna, o que possibilita que a cena seja feita com poucos recursos. Sendo assim, como operadora de iluminação do trabalho, pude notar que *A Descoberta* é uma cena mutável e isso possibilita que ela se adapte aos momentos e etapas vividas pela companhia desde 2015 até os dias de hoje, além de se adaptar às diversas realidades e espaços.

Imagem 4 – Giovanna Marcomini, em *A Descoberta*, 2015



Fonte: Foto de Luiz Campos. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Ficha técnica:

Direção: Luiz Campos

Elenco: Giovanna Marcomini

Maquiagem: Tatiana Rangel

Operação de Luz: Nathalia Nigro

2.2.2. *As Mulheres do guarda-chuva perdidas numa noite suja* (2015)

A montagem de *As Mulheres do guarda-chuva perdidas numa noite suja* foi elaborada a partir de dois textos, *Dois perdidos numa noite suja*, escrito em 1966 por Plínio Marcos, e *Fando e Lis*, escrito em 1955 por Fernando Arrabal. Os dois textos têm caráter bem diferentes, sendo o primeiro, de Plínio Marcos, de um estilo mais realista e, o segundo, de Fernando Arrabal, de um estilo fantástico, na esteira do teatro do absurdo surrealista.

A montagem foi feita em produção de caráter estudantil, ainda na Escola Contemporânea de Artes, portanto, não precisou de concessão de direitos autorais dos textos. A proposta do então professor – e diretor – Luiz Campos era juntar os dois universos distintos em uma única peça, a fim de mostrar discussões acerca da miséria e da sobrevivência humanas. As questões de sobrevivência entre Paco e Tonho, então, entrelaçam-se à caminhada dos homens do guarda-chuva, para chegar a um lugar ou destino inalcançável. Além de professor e diretor, Luiz Campos também foi o responsável pela adaptação textual, em que os textos de Arrabal e Plínio Marcos foram livremente adaptados.

Os homens do guarda-chuva, na montagem estudantil da *Cia. Los Puercos*, se tornaram as mulheres do guarda-chuva, e eram encenadas por Giovanna Marcomini, Maria Inês e Nathalia Nigro. Já Paco e Tonho eram representados por Rodrigo Rahal e Gustavo Garcia. Além dessas personagens, havia outra personagem, interpretada por Gaby Sanches, que entrou já no processo de montagem e ensaios para agregar musicalmente e criar uma ligação entre os mundos de Paco e Tonho e das mulheres do guarda-chuva.

No espetáculo, os dois mundos se davam como universos paralelos e, enquanto Paco e Tonho dormiam, as mulheres do guarda-chuva estavam acordadas, e vice-versa. Desse modo, os mundos absurdo e realista, mesmo estando no mesmo ambiente, não se confrontavam em nenhum momento, até o final da peça, em que as mulheres do guarda-chuva acham o corpo de um deles, estabelecendo um vínculo entre os dois universos teatrais.

As Mulheres do guarda-chuva perdidas numa noite suja (Imagem 5) teve apenas duas apresentações; uma, no ano de 2015, sendo a primeira pela Escola

Contemporânea de Artes, no Teatro Liceu Santa Cruz e, a segunda, no Teatro Ruth Escobar, na sala Myrian Muniz, agora em formato de semiarena.

Imagem 5 - *As Mulheres do guarda-chuva perdidas numa noite suja*, com Giovanna Marcomini, Maria Inês e Nathalia Nigro



Fonte: Foto de Edson Prudencio. Arquivo da Cia. Los Puercos (2015)

Integrando o elenco da montagem, ainda como estudante do curso de interpretação da Escola Contemporânea de Artes, considero que essa montagem foi de grande importância para a minha formação e para a da companhia, pois ela representa a era estudantil da *Cia. Los Puercos*, já caminhando para a sua profissionalização e independência (com a apresentação fora da então escola), onde vários caminhos começaram a ser trilhados.

Ficha Técnica:

Texto: Adaptação, por Luiz Campos, de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal.

Direção: Luiz Campos.

Elenco: Gaby Sanches, Giovanna Marcomini, Gustavo Garcia, Maria Inês, Nathalia Nigro e Rodrigo Rahal.

Operação de Luz e som: Yago Ramos.

2.2.3. A Oração (2017)

Originalmente, no texto de Fernando Arrabal, de 1957, as personagens Lilbé e Fídio aparentam ser um casal. Essas personagens, seguindo os pressupostos do teatro do absurdo, buscam um sentido para a vida e a salvação divina, após matarem uma criança e descobrirem a Bíblia Sagrada, sucedendo a esse grande interdito.

A escolha dessa dramaturgia pela *Cia. Los Puercos* pretende expor e tratar as problemáticas de um Estado que, embora laico, ainda toma decisões importantes para a coletividade baseando-se na religiosidade. Hoje, no caso do Brasil, existe uma extensa bancada religiosa no Congresso, assim como diversos políticos que usam os valores e convicções de suas respectivas religiões como base para julgar demandas sociais. Esse foi a motivação que o grupo, para fins de lançamento do espetáculo, declarou em seu material de divulgação, reproduzido no texto de Cassiano Leonardo, da redação do site *Aplauso Brasil*:

Segundo a Cia a escolha deu-se pelo período atual conturbado que enfrentamos, visto a atemporalidade do texto que muito nos remete às decisões políticas baseadas na religiosidade em um Estado laico, e pelo nosso ofício que nos permite usar a arte como instrumento de luta e resistência. Arrabal critica minuciosamente e com uma genialidade inefável tornando assim impossível passar despercebido por um texto que escancara tanto nossas questões sociais. (LEONARDO, 2017, s/p.)

Com isso, a companhia traz uma visão um pouco diferente da dramaturgia, que foi acompanhada de uma adaptação mais ampla, colocando em cena duas atrizes mulheres, Giovanna Marcomini e Nathalia Nigro (Imagem 6). A segunda, além disso, era retratada não como uma pessoa real, mas sim como a consciência da primeira. Nas palavras do diretor da montagem:

Como bom teatro do absurdo, a Oração conta a história de um casal que mata e come seres humanos. De repente, o homem dessa dupla encontra uma Bíblia e decide ser bom e puro. Em vez do casal, eu trabalho com duas personagens femininas, uma mais surrealista e a outra mais realista, criando um jogo entre consciência e inconsciência. (CAMPOS, 2018, s/p.)

Logo ao início do espetáculo, a personagem interpretada por Giovanna Marcomini arrasta um corpo (de Gustavo Garcia), fazendo referência ao canibalismo. No decorrer da peça, esse corpo é assado, para ser devorado pelas personagens ao final. Nesse meio tempo, a personagem descobre a Bíblia Sagrada e começa a lê-la. A partir disso, sua consciência questiona tudo o que é lido, até que as duas personagens banalizam a história contada na Bíblia. É a partir dessas novas informações que percebem seus pecados, desejando, a todo custo, serem salvas.

A contradição vem, justamente, ao final do espetáculo, quando a personagem e sua consciência devoram o corpo morto, sem sequer pensar no que acabou de ler. A adaptação faz referência ao fanatismo religioso, de fiéis que dizem seguir os princípios de Jesus Cristo, mas, ao mesmo tempo, cometem as piores faltas, que Jesus jamais aprovaria. O espetáculo é finalizado com a crônica *Uma carta de Jesus para Malafaia*, de Gregório Duvivier na voz de Sérgio Mamberti, escancarando a metáfora com a condição do Brasil naquele momento histórico. A carta ficcional inicia com a seguinte provocação:

Querido pastor,

Aqui quem fala é Jesus. Não costumo falar assim, diretamente - mas é que você não tem entendido minhas indiretas. Imagino que já tenha ouvido falar em mim – já que se intitula cristão. Durante um tempo achei que falasse de outro Jesus - talvez do DJ que namorava a Madonna - ou de outro Cristo - aquele que embrulha prédios pra presente - já que nunca recebi um centavo do dinheiro que você coleta em meu nome (nem quero receber, muito obrigado). Às vezes parece que você não me conhece. (DUVIVIER, 2015, s/p.).

*A Oração*⁷ teve sua estreia na Oficina Cultural Oswald de Andrade, situada na Rua Três Rios, no bairro do Bom Retiro, na cidade de São Paulo, em 16 de janeiro de 2017. Ainda no mesmo ano, passou por outros teatros, cidades e até Estados, sendo eles o Teatro Municipal de Araxá, em Araxá/MG; o Teatro Guarany, em Santos/SP (como espetáculo convidado do XXI FESCETE); e no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo/SP, pelo Circuito de Teatro em Português.

Como atriz nesta montagem, tive a oportunidade de estar em cartaz pela primeira vez, apresentando diversas vezes o mesmo espetáculo e, com isso, podendo analisar as mudanças, os erros, acertos e a evolução da peça e do grupo durante esse processo, aprendendo que, no teatro, estamos sempre em constante movimento e as coisas jamais se repetem exatamente, cada apresentação é única e diferente das demais.

⁷ Link do espetáculo gravado: <https://www.youtube.com/watch?v=iQrUVLqNAqw>

Imagem 6 - *A Oração*, pela Cia Los Puercos. Com Giovanna Marcomini e Nathalia Nigro (2017).



Fonte: Foto de Iara Marcek. Arquivo da Cia. Los Puercos.

Ficha Técnica:

Texto: Fernando Arrabal

Crônica: Gregório Duvivier

Direção: Luiz Campos

Voz (em off): Sérgio Mamberti

Elenco: Giovanna Marcomini e Nathalia Nigro

Corpo entrada: Gustavo Garcia

Cenário e figurino: Eluane Fagundes

Maquiagem: Tatiana Rangel

Iluminação: Juliana Sousa

Sonoplastia: Luiz Campos

Fotografia: Iara Marcek

2.2.4. *Caecus* - um documento cênico (2018)

A pesquisa de *Caecus - um documento cênico*⁸ representa uma grande mudança nos processos de criação da Cia. Los Puercos. O espetáculo (Imagem 7), teve sua origem em pesquisas feitas pelos membros da companhia, a partir da provocação feita pelo diretor, sobre assuntos que eles e elas gostariam de tratar em cena, observando o tema “injustiça”. Nessas pesquisas, apareceram outros temas, recortados do primeiro: violência contra a mulher, LGBTQIA+fobia, luta antimanicomial e violência durante a ditadura civil-militar brasileira. Esses passaram a ser os quatro temas centrais que compuseram a pesquisa que, posteriormente, resultou no espetáculo.

Primeiro espetáculo totalmente autoral da Cia. Los Puercos (sem contar a cena *A Descoberta*), *Caecus - um documento cênico* foi construído a partir do processo colaborativo, onde todos os membros tiveram participação ativa na criação. Foi também o processo que aproximou a companhia do método do Teatro Documentário, num processo em que aconteceram algumas entrevistas e pesquisas de campo, como a visita ao município de Barbacena, onde fica localizado o Museu da Loucura – antigo Hospital Colônia de Barbacena, um manicômio formado por dezesseis pavilhões. Nas palavras do diretor Luiz Campos em entrevista à Carta Maior:

Nossa ideia era partir para o teatro documentário que é transformar em cena algum fato, documentos, fotos, relatos, notícias e outros. Nosso compromisso era dar visibilidade àquilo que as pessoas querem esconder. Daí “caecus” que significa “cego” em latim. Caecus é, portanto, o que está diante de nós, mas ninguém quer ver, e há muita coisa escondida no Brasil (CAMPOS, 2018, s/p.).

O espetáculo estreou em 12 de março de 2018, no Teatro de Contêiner, localizado na Santa Ifigênia, na cidade de São Paulo. Numa primeira formação do

⁸ Link do espetáculo gravado: <https://www.youtube.com/watch?v=Ixa1iT1ZTq8>

elenco, o espetáculo contou com Giovanna Marcomini, Gustavo Garcia e Jessica Dibi. Ainda em 2018, além da primeira temporada, também foi apresentado na Escola Friburgo, em São Paulo/SP; no Teatro TESCO (como convidado do 22º FESCETE), em Santos/SP; no Acampamento Marielle Vive (MST), em Valinhos/SP; na Casa do Teatro Documentário, em temporada em setembro de 2018, em São Paulo/SP; no Instituto de Artes da UNESP, na Semana de Artes Cênicas, São Paulo/SP; no Auditório Maestro Gaó (no IV Festival de Cena Teatral Taperá), em Salto/SP; na Escola Nacional de Teatro (ENT), em Santo André/SP, e no Espaço Cultural Assimétrica, em Embu das Artes/SP.

Em 2019, o elenco passou por uma reformulação, vindo a ser composto por Eluane Fagundes, Giovanna Marcomini e Nathalia Nigro, para o cumprimento de mais uma temporada, desta vez na SP Escola de Teatro. Além desta temporada, aconteceram mais duas apresentações, em Salto/SP (pelo V Festival Nacional Carpe Diem) e, em Cubatão (pelo 16º Festival de Teatro de Cubatão).

Na sinopse do espetáculo, o grupo resume a peça como “[...] *um documento cênico* [que] é um reflexo de um passado revisitado e de um presente temeroso.” (CIA LOS PUERCOS, 2018, s/p.).

Na perspectiva de atriz do grupo, *Caecus* significa uma mudança radical no fazer teatral da companhia, que revela todo o posicionamento do grupo perante questões sociais e, para mim, é a peça que estabeleceu uma maior identidade de caráter coletivo para o grupo, por conta de seu processo de pesquisa colaborativo. E, apesar de não ter participado de todo o processo, por estar afastada temporariamente dos encontros, quando entrei para o elenco para substituir uma das atrizes, tivemos mais ensaios onde pude adentrar melhor os temas e as pesquisas sobre eles, assim como descobrir novas possibilidades de interpretação através do teatro épico de Brecht, utilizado como base pelo diretor Luiz Campos nessa montagem, em conjunto com o teatro documentário.

Imagem 7 - *Caecus - um documento cênico*, 2019. Em cena, Eluane Fagundes.



Fonte: Foto de Pamela Santos. Arquivo da Cia. Los Puercos.

Ficha técnica:

Direção: Luiz Campos

As. Direção: Eluane Fagundes

Texto: Josemir Medeiros e Cia. Los Puercos

Elenco: Eluane Fagundes, Giovanna Marcomini e Nathalia Nigro

Iluminação: Juliana Sousa

Sonoplastia: Gustavo Metzker

Composição musical: Maria Inês

Cenário e Figurino: Eluane Fagundes

Boneco: Dalmir Rogério /Jessica Dibi

Orientação manipulação Boneco: Joaz Campos

Preparação Vocal: Arthur Medeiros

Arte: Giovanna Marcomini

Projeção: Luiz Campos

Op. Luz: Marcos Júnior Valadão / Felipe Lima / Plinio Flima

Op. Som: Gustavo Metzker

Op. Projeção: Jessica Faria e Sandra Negrão

Fotografia: Iara Marcek, Pamela Santos

Produção: Cia. Los Puercos

Esse conjunto de trabalhos revelam o caminho que a *Cia. Los Puercos* vem trilhando desde o início da sua existência até o ano de 2019, antes da pandemia. Tal repertório é resultante de um conjunto de práticas realizadas durante todos esses anos pelos integrantes da companhia, pelos que se foram entre os processos e pelos que permaneceram, e da troca e compartilhamento de experiências uns com os outros.

3. CIA. LOS PUERCOS E A PEDAGOGIA DO TEATRO DE GRUPO

3.1. A pedagogia presente no Teatro de Grupo

Um ambiente pedagógico é um motivador de reconstrução de certezas, elaboração de conhecimentos, descobertas e redescobertas, criatividade, respeito mútuo, intercâmbio, trabalho cooperativo, trocas e muitas outras coisas. É um ambiente onde o erro não só é permitido como é bem-vindo, pois estamos sempre em busca do aprendizado, de crescimento e transformação, e nada disso se conquista sozinho, mas através da convivência e da experimentação na relação com a alteridade. Nesse contexto, um grupo de teatro é exatamente o local onde a pedagogia pode e deve acontecer.

Além disso, nos processos colaborativos, em que existe a formalização de pesquisas teórico-práticas, os grupos teatrais, conforme resume Romano (apud MATE; AQUILES, 2021), são sede de uma “[...] dimensão pedagógica [que] envolve o trabalho com pesquisadores, pesquisadoras e docentes portadores de interlocuções próprias com matrizes de interpretação mais disseminadas (representadas por Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski e Barba)” (ROMANO apud. MATE; AQUILES, 2021, p. 34). Pode-se dizer que, mesmo quando não há a presença de “especialistas”, tais matrizes de interpretação continuam sendo uma inspiração, ainda que esses modelos não sejam seguidos sem transformação. O modo como são modificados, utilizados em partes e até combinando entre si, comprova o grupo como um lugar de pedagogias próprias, de acordo com o que faz sentido para a sua realidade, no local e sociedade em que ele se insere.

De certo, falamos de uma noção ampliada de pedagogia. Concordamos, desse modo, com Josette Féral (2010), quando afirma que inexistente na prática cênica contemporânea uma regra absoluta, nem só uma única maneira de se pensar a pedagogia do teatro, em suas palavras, “[...] não há mais hoje em dia, há poucos, pedagogos com a mesma estatura daqueles de antigamente. Diria ainda mais: não há mais pensamento coletivo ou pensamento único visando uma pedagogia do teatro.” (FÉRAL, 2010, p. 2). Podemos dizer que a concepção de uma pedagogia do teatro universal é noção abrangente demais e inaplicável, pois existem diversas

formas de se aprender e ensinar a arte teatral, assim como diversos espaços onde isso pode acontecer.

O teatro de grupo é um ambiente de múltiplas linguagens e significações e, dentre o que esse ambiente pode oferecer, a formação, não só individual de cada artista participante, mas também coletiva, é algo a ser evidenciado. Nas palavras de Luís Alberto de Abreu, no texto *Teatro de grupo, um espaço pedagógico* que compõe o livro *Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e de travessias* (2021), podemos identificar esse aspecto pedagógico do ambiente do teatro de grupo:

O fato é que o chamado teatro de grupo se mostrou uma coordenação artística bastante eficaz na produção teatral, percorrendo caminhos de ampla liberdade e cooperação entre seus criadores. E mais: ampliou o campo de aprendizado artístico a partir da confrontação de ideias, procedimentos, propostas e desafios de suas individualidades artísticas. Mais, tornou-se um poderoso campo pedagógico onde, utilizando-se a significação radical do termo “pedagogia”, podemos todos ser conduzidos, sem hierarquias prévias, a experiências artísticas novas. (ABREU, 2021, p. 42).

Desse modo, podemos compreender que a pedagogia do teatro de grupo nutre-se da possibilidade de aprofundamento autônoma de um grupo de pessoas num espaço de debate, para a gestação do novo. O processo de ensino-aprendizado no teatro, portanto, não se dá apenas em sala de aula, na escola ou universidade, mas também tem espaço reservado nos coletivos teatrais.

Além disso, vale lembrar o trânsito e as trocas entre esses dois ambientes, o do saber acadêmico e o do saber prático. Desde o século passado, quando muitos grupos amadores e companhias surgiram através de escolas, é mais notória essa via de mão dupla: assim como o ambiente escolar e acadêmico contribui para a formação e existência dos grupos teatrais, a prática dos grupos também contribui para a formação de profissionais inseridos na graduação e em outros níveis de formação do

ensino formal. Bina destaca que isso é determinante para a descoberta de metodologias, antes mesmos delas se tornarem públicas e mais amplamente disseminadas:

Na história do teatro do século XX, percebe-se uma estreita relação entre a prática teatral em grupo e o estabelecimento de pressupostos metodológicos para o ensino de teatro. O fazer teatral e suas pedagogias, desse modo, mantêm uma dinâmica em que se interligam por vias de mão dupla. Ora a prática teatral se aprimora pela investigação de saberes sistematizados, ora essa sistematização se dá a partir da investigação e experimentação prática. No mesmo sentido, escolas foram criadas a partir de trabalhos de grupos teatrais, assim como grupos foram criados a partir da convivência em escolas. (BINA, 2018, p. 27).

Nesse movimento, muitas experiências vividas dentro dos grupos são levadas e aplicadas em salas de aula por artistas-educadores que fazem parte dos grupos e, paralelamente, também praticam a docência, seja em escolas de teatro ou até mesmo em escolas regulares de educação básica.

O teatro de grupo pode ser entendido, também, como um laboratório, pois segundo Romano (2021), “[...] nos grupos teatrais, também, os/as artistas são seus próprios mestres-artesãos; no cultivo de uma situação de experimentação que é, do mesmo modo, oportunidade de reflexão e de troca pedagógica.” (ROMANO apud. MATE; AQUILES, 2021, p. 34). A prática de pesquisa continuada dentro dos grupos permite que os indivíduos possam fazer ali diversas experimentações, seja nos campos da atuação, da direção, da cenografia e até mesmo da docência (fazendo planejamentos de trabalho, conduzindo encontros e exercícios de preparação e promovendo avaliações dos processos). É o que comenta Giovanna Marcomini, integrante da *Cia. Los Puercos*: “Quando falo de pesquisa continuada em teatro, quero abordar na minha fala a criação de um espaço onde podemos, em conjunto sempre, trabalhar especificidades necessárias para o trabalho da companhia” (MARCOMINI, 2021, s/p.).

Além das experiências dentro do próprio coletivo, existe também a troca e construção coletivas com a sociedade de modo geral, pois grande parte desses grupos oferecem diversas atividades de aprendizado compartilhado para a população, tais como *workshops*, oficinas, aberturas de processos, cursos e debates. Tais atividades são integrantes do modelo de teatro de grupo e contribuem não somente para a formação dos artistas participantes do coletivo, mas também para a formação da comunidade mais ampla.

Essas maneiras de trocar e experimentar sistematicamente, que iremos chamar nesta pesquisa de *práticas pedagógicas*, é uma das características que diferencia a natureza dos grupos de teatro inseridos no modelo do chamado Teatro de Grupo, em comparação com outros agrupamentos teatrais já existentes.

3.2. A Cia. Los Puercos, um ambiente pedagógico e político

Tais características pedagógicas de que falamos até aqui carregam uma importância política, à medida que promovem a subversão de modelos, a prática da autonomia e o envolvimento de diferentes pessoas, na constância de interlocuções e no choque entre posições. São dois aspectos, o do interesse pedagógico e do compromisso político, que encontramos na companhia em estudo nesta pesquisa. A *Cia. Los Puercos*, desde a sua fundação (que se deu dentro de uma escola de teatro), assume um caráter formativo e pedagógico. Mesmo que a companhia não tenha sido criada com esse objetivo, esse aspecto sempre esteve presente e passou a ser considerado uma característica inerente à existência do grupo.

Ainda em 2015, quando a companhia se formou na Escola Contemporânea de Artes, Luiz Campos era professor da turma, permanecendo como tal até o final do primeiro ano da companhia. Em 2016, com o distanciamento da escola, Campos deixou seu papel de professor formal da turma, para se tornar diretor da companhia. Mas, para todos os membros, desvincular-se da figura de professor que Campos previamente tinha exercido não foi tão súbito, mas sim algo gradativo. Assim, a função de um diretor-professor se manteve e, essas duas posições se fundiram e até se confundiram por diversas vezes. Com essa dupla figura de liderança ainda enraizada,

no início, Campos foi o único responsável por assumir o papel de condução da companhia, no sentido de organizar as atividades e direcionar as pesquisas do grupo.

Com o passar dos anos, a companhia foi amadurecendo e, com isso, suas ideias e ideais também sofreram modificações. Alguns membros se afastaram e outros foram introduzidos, fazendo com que a companhia demonstrasse, cada vez mais, um caráter profissional. Suas características de linguagem e aspectos de seus processos foram se estabelecendo de maneira mais sólida e, dessa forma, foi se tornando também um ambiente cada vez menos assimétrico e hierarquizado. Hoje, a *Cia. Los Puercos* valoriza relações mais horizontais, em que possa haver uma troca de ideias e que todos os membros tenham espaço nas tomadas de decisões, estando em posição singulares, mas com a mesma importância para o coletivo.

Ainda assim, até o momento, Luiz Campos vem atuando como diretor em todas as montagens da companhia, salvo em uma das novas montagens, ainda em processo, *Verme*, onde participa como ator e é dirigido por Nelson Baskerville, na primeira peça da companhia dirigida por um encenador convidado. Essa, portanto, é uma característica que está sendo revisada, não só pelo fato de ser importante a circulação das posições de comando, mas também para que o próprio Luiz Campos possa assumir outras funções.

Essa desejada rotatividade de funções, pensando nas vontades de cada um, também é uma característica importante em um ambiente de experimentação como o do teatro de grupo. Há nesse modelo grupal uma preocupação e valorização da troca de saberes entre seus membros, onde os papéis de mestre e aprendiz se alternam, para que todos possam compartilhar habilidades, conhecimentos e vivências com os demais, através da discussão, das pesquisas empíricas, das práticas, dos momentos de leitura e reflexão e tudo o mais que pode ser experienciado num coletivo cênico.

Nos dias de hoje, o objetivo da *Cia. Los Puercos* é construir uma estrutura de grupo que não seja apenas voltada à produção de peças teatrais, mas que sustente um ambiente de trabalho de formação coletiva e de pesquisa continuada, em que todo o processo seja tão importante quanto o resultado final, ou o espetáculo. Aliás, os espetáculos em si não representam o ponto final ou o ápice das pesquisas, mas muito pelo contrário, o próprio espetáculo deveria passar por constantes reformulações,

sendo atualizado quando novas informações fossem adquiridas, ou quando mudassem os contextos. É o que resume Giovanna Marcomini:

Acredito que a principal característica da Cia. é a pesquisa continuada, ainda que os espetáculos já tenham saído de cartaz ou ainda que no momento a Cia. não esteja em cartaz, as pesquisas referentes aos temas abordados sempre continuam, se renovam, nós atualizamos todas as questões sempre que possível após debates entre nós. (MARCOMINI, 2021, s/p.).

Nesse percurso de pesquisa e autoformação, a *Cia. Los Puercos* aprimorou seu caráter político, num aprendizado que tem sido também de cidadania. Com o passar dos anos, a companhia se viu caminhando em direção às pautas sociais e, como um coletivo de pessoas, foi descobrindo diversos direcionamentos ideológicos em comum, e sentindo a necessidade de estudar mais e falar sobre assuntos dessa natureza em seus espetáculos. Esse letramento tornou-se visível no repertório da companhia, não só pelo fato do processo colaborativo ter tomado seu espaço, mas também pelas temáticas escolhidas pelos integrantes e pelas parcerias firmadas pelo grupo com movimentos sociais e outros coletivos.

A transição entre os espetáculos *A Oração* (2017) e *Caecus – um documento cênico* (2018), por exemplo, deixa perceptível a maior exposição da noção política. Apesar de *A Oração* já apresentar tal aspecto, principalmente no seu trecho final – explicitamente, na crônica de Gregório Duvivier na voz de Sérgio Mamberti –, ele é apresentado de forma mais amena e somente no final menciona-se diretamente a política nacional e pautas sociais. Já em *Caecus – um documento cênico*, a companhia escancara essas questões, falando abertamente sobre diversas pautas implicadas socialmente (já citadas aqui, a violência contra a mulher, a LGBTQIA+fobia, a luta antimanicomial e a resistência à ditadura civil militar brasileira).

Além disso, as alterações que foram feitas no decorrer dos anos em seus espetáculos de repertório também demonstram essa tendência. Um exemplo é a cena *A Descoberta* que, depois do golpe parlamentar de 2016, quando Dilma Rousseff foi retirada de seu cargo, foi reformulada e passou a exibir a foto da presidenta com a

faixa presidencial, mostrando nossa indignação diante de um *impeachment* sem fundamento jurídico real.

Por fim, entendemos que o compromisso de realização de uma arte pública, crescente nos processos da *Cia Los Puercos*, torna suas obras mais e mais políticas.

Aprofundando as características que tornam a *Cia. Los Puercos* um espaço de formação, de aspecto político-pedagógico, temos a perspectiva de seus integrantes. Em entrevista, quando questionada sobre os elementos que caracterizam a companhia, Giovanna Marcomini comenta:

Definiria a Cia. como um grupo de resistência, assim como muitos outros grupos independentes, só existimos nesses 6 anos por vontade mútua e compartilhada de todos os integrantes que por aqui passaram. Penso que se falarmos de Teatro de Grupo Independente, muitas características convergiriam de outros grupos/Cia./coletivos que atuam e sobrevivem da mesma maneira que nós, mas esse tipo de definição não é o suficiente para preservar a identidade e particularidade de cada um, acredito que fazemos parte de um movimento que marca algumas gerações, nesse movimento se insere os grupos de teatro independentes, assim, nós nos aproximamos da maneira de fazer, mas preservamos, evidentemente, nossas características. (MARCOMINI, 2021, s/p.).

Eluane Fagundes defende que o posicionamento do grupo diante dos aspectos sociais e o projeto de um teatro de transformação para todos e todas coloca o grupo no conjunto de coletivos de teatro político, em suas palavras:

Acredito nesse momento e, para todo o trabalho da Cia, se caracteriza hoje e sempre, na atualidade e atualização dos fatos políticos e sociais do nosso país, não tem como não nos posicionamos, é nossa marca. Acredito no fazer teatro de grupo

e, nessa procura, todos nós integrantes buscamos incansavelmente, até como arte educadores, no pensar teatro como um fator transformador, nossa inquietação nos faz estudar nesse campo, e isso nos coloca em uma posição real na cidade de São Paulo e na cena teatral do teatro de grupo. (FAGUNDES, 2021, s/p.).

Para Felipe Lima, o comprometimento político deve estar expresso na construção de uma voz coletiva do grupo, mas também na escuta de outras coletividades, em especial, as menos privilegiadas. Ele diz:

Uma das coisas que me fez querer participar da Cia Los Puercos foi a voz que o grupo quer dar, dentro das suas limitações, a grupos menos favorecidos. Dentro dos trabalhos da Cia. algo que sempre é presado são as temáticas discutidas nas peças, os membros da Cia. sempre querem falar sobre algum tema sócio-político e acredito que isso seja o grande diferencial, num mundo onde os artistas precisam falar menos sobre suas lutas (por uma série de questões envolvendo política e remuneração), a Cia. Los Puercos nada contra a maré tentando fazer a voz dos menos favorecidos serem ouvidas. (LIMA, 2021, s/p.)

Essas respostas elucidam que as características mais marcantes da *Cia. Los Puercos* segundo seus próprios integrantes tornam a companhia um espaço não só artístico, mas também de constituição de ações concretas, que nos formam como pessoas criticamente conscientes, avessos às desigualdades que ainda se apresentam em nosso país. São essas ações que criam nossa identidade e definem nossas rotas, em busca da interferência do nosso fazer artístico no campo social.

Dentre as *práticas pedagógicas*, também identificamos os treinamentos sobre atuação que a Cia. empreende em seus processos. Assim como as pesquisas sobre os temas propostos e os espetáculos em si, o trabalho de preparação do ator e da

atriz que também se faz presente na *Cia. Los Puercos*, é feito em conjunto e em parceria entre os membros da companhia e outros colaboradores convidados. São *práticas pedagógicas* atorais, que consistem em trabalhos de treinamento físico (em busca da integração vocal e corporal, por exemplo) onde os e as artistas que integram a companhia podem se manter ativos(as) na autoinvestigação e na composição conjunta da cena.

Tais práticas também se fazem necessárias para uma aproximação com os contextos trabalhados em cada momento, para além do processo de criação das personagens. Ainda assim, a personificação está presente no grupo, fazendo jus às histórias que a companhia se propõe a contar. Nos últimos trabalhos – *Caecus* e a mais recente montagem, *O Chão de dentro é minha terra* –, que têm um caráter documental, o tratamento da personagem adquire caráter mais complexo e investigativo, pois são histórias de pessoas reais encenadas.

Sobre as formas de aproximação com as realidades pesquisadas, Felipe Lima compartilha sua visão acerca da importância da pesquisa e da pedagogia em coletivo:

A Cia. Los Puercos tem uma jornada de trabalho que eu, pessoalmente, acho extremamente valiosa e importante para o crescimento profissional de nós, integrantes. Nos preocupamos muito com as histórias que a gente conta, como essas histórias serão contadas, qual o contexto histórico dessas histórias e uma série de outras coisas que discutimos sempre em sala de ensaio. E para aproximar o corpo dos atores da realidade das histórias que são contadas, contamos com preparações que são extremamente importantes para o trabalho do ator, desde as básicas (que são as preparações de voz e corpo que todo ator precisa fazer) às mais complexas (como os trabalhos de pesquisa de campo que fazemos, como a visita à Barbacena, ou a conversa com a CrossDresser Gabriel ou a visita ao acampamento do MST). Elas são essenciais porque, como nos propomos a contar essas histórias, precisamos de bagagem para contá-las, por isso, preparamos nossos corpos e tentamos, mesmo que seja um pouco, nos conectar de alguma forma à

essas pessoas que originam as histórias contadas. É sempre uma troca de almas, ideias e histórias que nos fazem crescer como seres humanos e profissionais da arte. (LIMA, 2021, s/p.).

Promovendo um desenvolvimento dos artistas integrantes e facilitando que se alcance uma unidade enquanto grupo, essas práticas pedagógicas são fundamentais em um grupo de teatro. Também, são elas que garantem uma conexão entre todos os integrantes. Do ponto de vista de Giovanna Marcomini, outra integrante da *Cia. Los Puercos*:

Para estar em cena não é necessário apenas a argumentação, a provocação, antes é necessário (ao meu ver) que criemos uma unidade enquanto coletivo e é nesse momento que entram as práticas pedagógicas, só através dessas práticas, ministradas por outros profissionais colaboradores (ou por integrantes da companhia), que temos um aprofundamento significativo no nosso fazer prático. Outro ponto essencial é que esse espaço, que nos permite entrar em contato com outras práticas, também é um local imaterial, onde podemos descobrir as nossas próprias práticas pedagógicas e nos aproximarmos de outras áreas que queremos seguir, como por exemplo: direção, trabalho de corpo (como no meu caso), cenografia, iluminação, entre várias outras coisas. (MARCOMINI, 2021, s/p.)

As possibilidades que esse espaço citado por Giovanna Marcomini proporciona são diversas, pois ali podemos explorar outras áreas, para além daquelas que nós já conhecemos melhor. Também, podemos ser e fazer aquilo que nos propusermos a fazer, garantindo a confiança de todos e todas para a experimentação de caminhos novos e novas funções artísticas, de acordo com as vontades. Além disso, diante da possibilidade de trazer pessoas que não são integrantes da companhia, mas que colaboram com o nosso trabalho, fazemos com que a companhia ganhe corpo e pratique um movimento de troca com outros e outras

artistas da cena e, como nós, componentes da rede chamada de movimento de teatro de grupo da cidade de São Paulo.

A *Cia. Los Puercos* é um ambiente propulsor, onde também sinto que posso contribuir a partir de minhas vivências como artista em formação contínua, sejam em formas de aprendizado formais ou informais, no campo das artes e, até mesmo, em outros campos. Luiz Campos valoriza esse compartilhamento de perspectivas pedagógicas, em suas palavras:

A troca e diversidade dos integrantes com as práticas pedagógicas é o mais marcante. Além dos integrantes que já ocupam o lugar da docência, existem os integrantes que têm outras práticas, mas que se somam e se tornam, também, parte pedagógica. Toda formação (formal ou informal) de cada integrante se incorpora na nossa prática diária. E, com isso, também vem o nosso pensar social e para onde vamos caminhar. (CAMPOS, 2021, s/p.).

Eluane Fagundes, um dos integrantes que teve formação em teatro de maneira informal, em cursos e *workshops* livres, sem cursar a graduação ou cursos técnicos, trazendo sua visão sobre a natureza dessas trocas entre os integrantes dentro da companhia. Ele afirma:

Somos um grupo onde se mescla a formação formal e informal, as duas se fazem necessárias, e não se atrapalham não, isso é basicamente a troca que fazemos diariamente nas nossas vidas, aprendermos a viver esse coletivo, onde se encontra um ideal igualmente comprometido, para as práticas a serem estudadas e aderidas. (FAGUNDES, 2021, s/p.)

A *Cia. Los Puercos* estende a troca pedagógica e formativa também para ações entre os membros da companhia e a sociedade, não só através de oficinas oferecidas

à população e ministradas pelo grupo, como também através em debates após as apresentações. A exemplo, os debates realizados após as apresentações de *Caecus - um documento cênico*, em 2018 e 2019, no Teatro de Contêiner com alunos de Artes Cênicas do Senac Vila Leopoldina, e no Colégio Friburgo, com os alunos e professores do Ensino Médio.

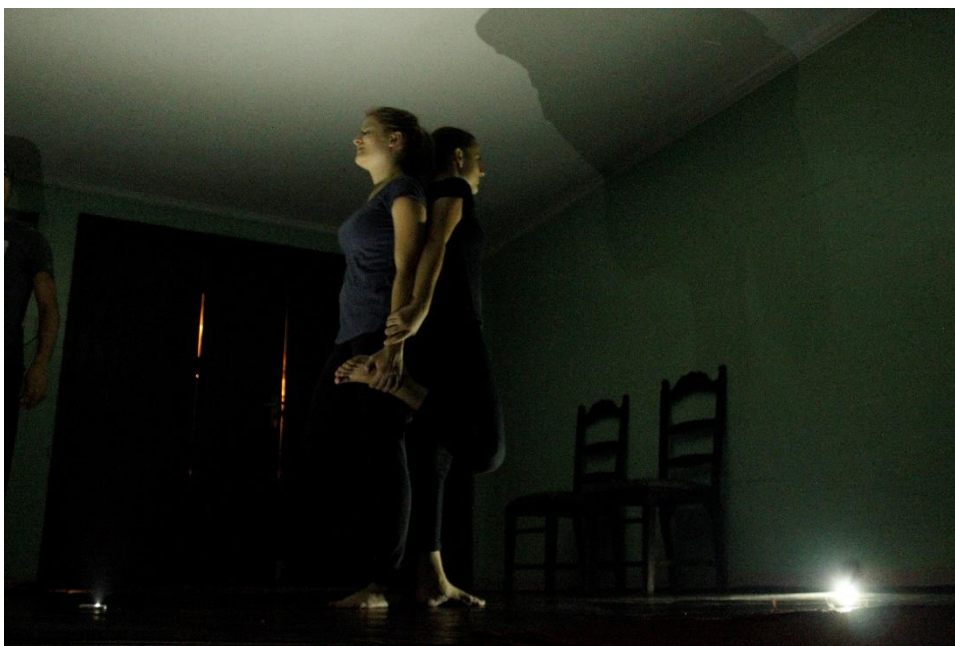
No próximo tópico, serão apresentadas algumas das práticas pedagógicas realizadas na *Cia. Los Puercos*, por um lado, em práticas onde um participante ou colaborador da companhia conduz propostas que auxiliam o campo de pesquisa do ator e/ou atriz e, por outro, práticas que envolvem a sociedade e a comunidade mais ampla, através de oficinas e debates após as apresentações.

3.2.1. As práticas pedagógicas na *Cia. Los Puercos*

As primeiras experiências com práticas pedagógicas fora da escola onde a *Cia. Los Puercos* se formou, aconteceram logo no início dos nossos encontros, na primeira sede da companhia. Ali, Luiz Campos convidou Elaune Fagundes (que até então não era um dos integrantes) para que ministrasse algumas "aulas", compartilhando conosco exercícios corporais e de interpretação. A intenção era que os atores e atrizes pudessem investigar seus corpos, em conjunto com os demais, depois de um período de um mês que estávamos parados, entre o final das aulas na Escola Contemporânea de Artes e o início dos trabalhos independentes da companhia.

Na proposta, todos realizaram exercícios e experimentos em interação, assim como em relação ao espaço novo em que estávamos adentrando (Imagens 8 a 13). Descobrimos objetos que poderiam se transformar em cênicos e possibilidades de iluminação (imagens 14, 15 e 16), também para obtermos uma familiarização entre os integrantes e o espaço e conquistarmos uma maior unidade de grupo.

Imagem 8 – Exercício de equilíbrio, com Nathalia Nigro e Giovanna Marcomini.



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2016. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 9 – Exercício de olhar, com Rodrigo Rahal e Gustavo Garcia.



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2016. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 10 – Exercício de foco em grupo



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2016. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 11 – Exercício de exploração de texto, com Nathalia Nigro e Rodrigo Rahal



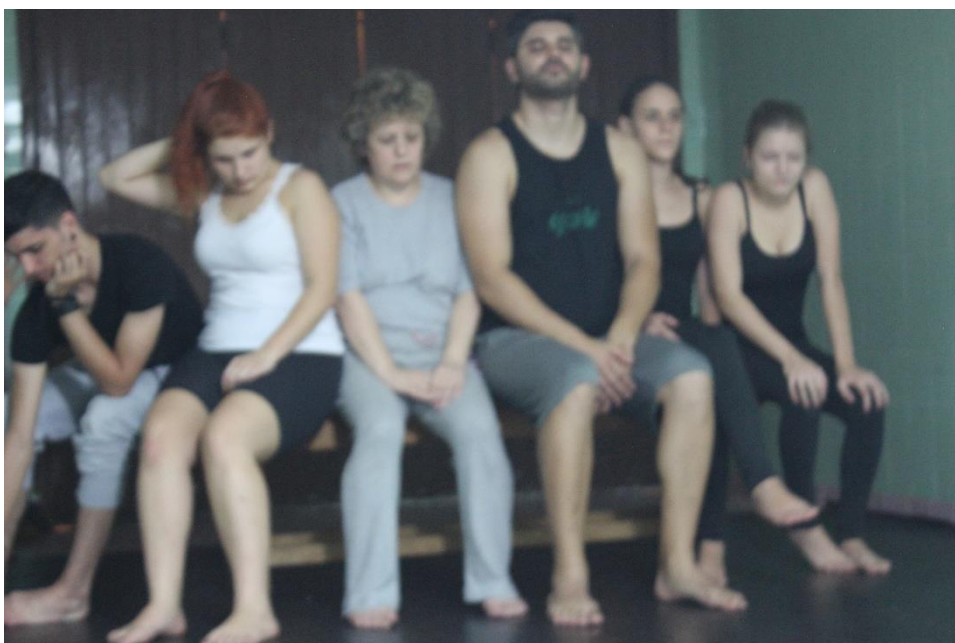
Fonte: Foto de Luiz Campos, 2016. Arquivo da *Cia. Los Puercos*.

Imagem 12 – Exercício de exploração do espaço, com Maria Inês e Gustavo Garcia



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2016. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 13 – Exercício “todos ocupam o mesmo espaço”



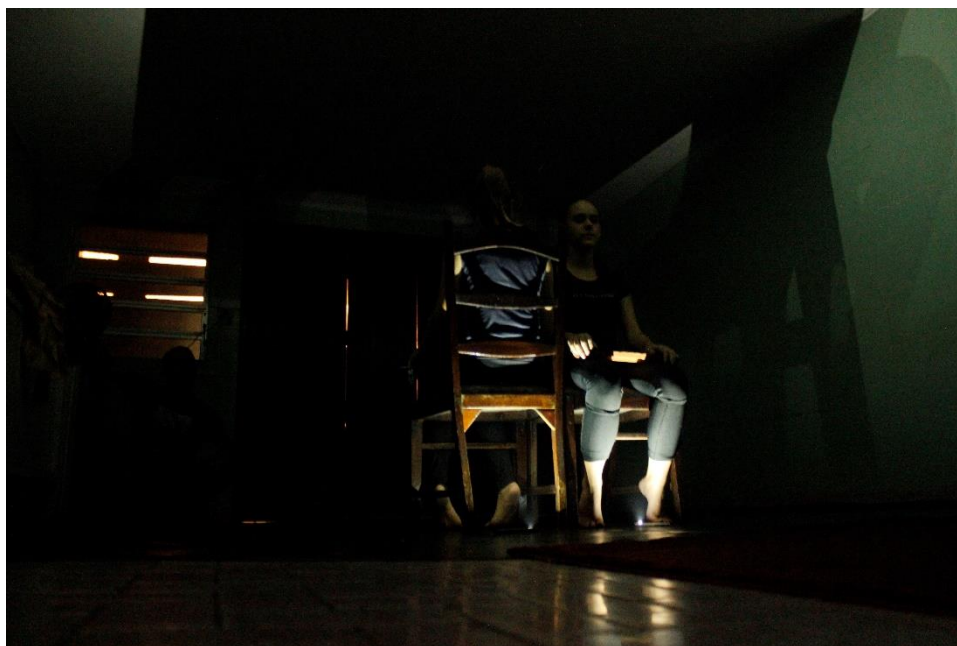
Fonte: Foto de Luiz Campos, 2016. Arquivo da *Cia. Los Puercos*.

Imagem 14 – Exercício de conexão em cena, com Rodrigo Rahal e Gustavo Garcia



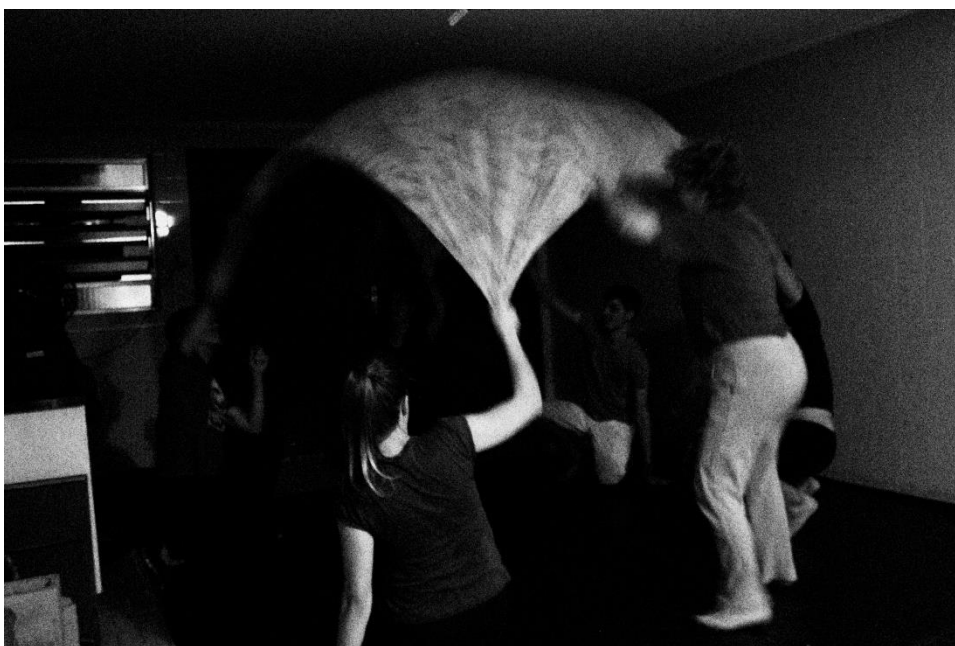
Fonte: Foto de Luiz Campos, 2016. Arquivo da Cia. *Los Puercos*

Imagem 15 – Exercício de conexão em cena, com Nathalia Nigro e Giovanna Marcomini



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2016. Arquivo da Cia. *Los Puercos*

Imagem 16 – Exercício de movimentação coletiva com tapete



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2016. Arquivo da Cia. Los Puercos

Os anos se passaram, e a companhia continuou com seus trabalhos práticos, somando aos treinamentos a participação de outros colaboradores e colaboradoras para ministrarem certas práticas mais específicas, como: práticas de corpo (imagens 17, 18, 19 e 20), que correspondem a exercícios de descobertas de possibilidades corporais, tais como aquecimento, alongamento, práticas de equilíbrio, dança, capoeira, entre diversos outros aspectos corporais trabalhados; práticas de voz (imagens 21, 22 e 23), que corresponde aos aquecimentos vocais, afinação (já que o grupo trabalha algumas canções em seus espetáculos), ritmo, entre outros; e interpretação, não só nos ensaios de peças mas também através de jogos teatrais para o preparo dos atores e atrizes participantes, tendo em vista que o processo de aprendizagem é contínuo e não começa ou termina somente quando se está realizando algum processo de montagem de espetáculo.

Mais uma vez, as atividades corriam em paralelo às discussões sobre os assuntos que compunham as pesquisas realizadas em cada momento, principalmente, nos últimos dois trabalhos da companhia: *Caecus – um documento cênico* e *O chão de dentro é minha terra* (ainda em processo). A integração de pessoas de fora da Companhia ampliou-se nas montagens em que o trabalho coletivo

de pesquisa e escrita do espetáculo, através do modelo de processo colaborativo, foi intensificado.

Para a preparação dos atores e atrizes, a *Cia. Los Puercos* contou com diversos profissionais, entre eles, Maju Minervino, como preparadora corporal; Arthur Medeiros e Gustavo Metzker, como preparadores vocais; Joaz Campos, como preparador musical, e Dalmir Rogério, com a preparação de manipulação de bonecos (Imagens 24, 25 e 26).

Imagem 17 – Exercício de saudação ao sol, posição “cachorro olhando para baixo”



Fonte: Foto de Maju Minervino, em outubro de 2021. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 18 – Exercício de saudação ao sol, movimento inicial



Fonte: Foto de Maju Minervino, em outubro de 2021. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 19 – Exercício de relaxamento



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2019. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 20 – Exercício de consciência da coluna



Fonte: Foto de Maju Minervino, em outubro de 2021. Arquivo da Cia. *Los Puercos*

Imagem 21 – Exercício de ritmo. Preparação vocal para o espetáculo *O chão de dentro é minha terra*, com Gustavo Metzker



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2021. Arquivo da Cia. Los Puercos

Imagem 22 – Aquecimento vocal. Preparação para o espetáculo *O chão de dentro é minha terra*, com Gustavo Metzker



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2021. Arquivo da Cia. Los Puercos

Imagem 23 – Exercício de respiração. Preparação vocal para o espetáculo *Caecus*, com Arthur Medeiros



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2018. Arquivo da Cia. Los Puercos

Imagem 24 – Preparação de manipulação de bonecos para o espetáculo *Caecus*, com Dalmir Rogério



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2018. Arquivo da Cia. Los Puercos

Imagem 25 – Experimentação de manipulação de bonecos



Fonte: Arquivo da Cia. Los Puercos

Imagem 26 – Exercício de manipulação em duplas



Fonte: Arquivo da Cia. Los Puercos

Além desses trabalhos de preparação, em que os e as integrantes do grupo estavam como aprendizes, foram várias as oficinas dadas pela Cia, entre elas, *O ator e o estado de prontidão* (Imagem 27), realizada em 2017 pelo Circuito de Teatro em Português, ministrada por Luiz Campos; *Em busca de um teatro político* (Imagem 28), realizada em 2019, na SP Escola de Teatro, ministrada por Luiz Campos; *O documento dentro do teatro*, realizada em 2019, no 16º Festival de Teatro de Cubatão, ministrada por Giovanna Marcomini e com auxílio de Felipe Lima; *As singularidades das manifestações artísticas culturais* (Imagem 29), realizada em 2019 na Universidade Federal do Triângulo Mineiro, a convite da Profa. Dra. Janaína Campos Vinha, com os alunos do PIBID e ministrada por Giovanna Marcomini, Luiz Campos e Eluane Fagundes; além da vivência de um mês com encontros semanais, que ocorreu em 2018 na Oficina Cultural Oswald de Andrade (Imagem 30), onde os e as participantes puderam vivenciar as práticas realizadas na Cia. *Los Puercos*, contando também com a participação de artistas convidados, como Fernanda Azevedo, do Coletivo Comum (antiga Cia. Kiwi).⁹

⁹ Sobre o grupo, ver em: <https://www.facebook.com/coletivocomum>

Imagem 27 – Jogo das cadeiras. Oficina “O ator em estado de prontidão”,
com Luiz Campos



Fonte: Foto de Giovanna Marcomini, 2017. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 28 – Contemplação das cenas criadas pelos participantes da Oficina “Em busca de um teatro político”, com Luiz Campos



Fonte: Foto de autor desconhecido, 2019. Arquivo da Cia. Los Puercos

Imagem 29 – Conversa com participantes da oficina *As singularidades das manifestações artísticas culturais*, com Giovanna Marcomini, Eluane Fagundes e Luiz Campos



Fonte: Foto de autor desconhecido, 2019. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 30 – Roda de conversa com Fernanda Azevedo, durante a Vivência na *Cia. Los Puercos*



Fonte: Foto de Luiz Campos, 2019. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Não cabe aqui discorrer sobre cada uma das ações, detalhamento que ficará para uma futura pesquisa. Por hora, cabe citar que as oficinas podem ser compreendidas como uma forma do grupo se conectar com outros artistas, profissionais e não-profissionais, através de experiências práticas abertas à comunidade; oferecidas pela companhia, são oportunidades de troca, fazendo com que o grupo não se encerre nos próprios processos, em busca de sempre dialogar com outras realidades.

Já os debates feitos após as apresentações (Imagens 31 e 32) criam ambientes de discussão muito ricos, pois são ocasiões de escuta das múltiplas visões acerca do trabalho apresentado, em que nascem questionamentos que podem ocasionar mudanças no próprio espetáculo, posteriormente: os processos também são construídos com o público, entendendo suas necessidades e perspectivas diante das nossas propostas.

Imagem 31 – Debate/bate-papo com estudantes de Artes Cênicas do Senac Vila Leopoldina após a apresentação de *Caecus* no Teatro de Coitêiner



Fonte: Foto de autoria desconhecida, 2018. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

Imagem 32 – Debate/bate-papo com alunos do Colégio Friburgo após a apresentação do espetáculo *Caecus*



Fonte: Foto de autoria desconhecida, 2018. Arquivo da *Cia. Los Puercos*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E lembrem, o bom vinho, ele não é colhido agora e engarrafado, ele passa pelo processo e você já vai tomar, o vinho tem também o processo de maturação. Todo mundo já deu um beijo? Todo? Dois três quatro cinco seis sete pessoas já beijaram. O primeiro beijo que vocês deram na vida, correspondem com o beijo que vocês dão agora? Qualquer ação da vida ocorre deste modo. A gente vai, no bom sentido da palavra, dominando possibilidades, conhecendo, ousando. Então, a linguagem estética é assim também. O que vocês eram em 2015, quando o grupo se formou, em fevereiro, vocês foram passando por processos de conquista que vão pressupor o autoconhecimento, as trocas coletivas e o aprimoramento estético, sem dúvidas, e as parcerias que vocês vão trazer também, elas são importantíssimas, são vitais. (MATE apud CIA LOS PUERCOS, 2021, p. 37)

Durante a escrita desta monografia, pude revisitar eventos e momentos históricos que me foram apresentados durante toda a Graduação, nas matérias de História do Teatro e outras mais, assim como retomei práticas que desenvolvi paralelamente à formação universitária durante esses últimos cinco anos.

Ao escolher o tema *Cia. Los Puercos e o Teatro de Grupo na cidade de São Paulo: um espaço artístico, pedagógico e político*, coloquei em evidência uma companhia de teatro da qual faço parte e com a qual tenho grande envolvimento. Foi necessário entender, primeiramente, os antecedentes históricos que permitiram que pudéssemos estar na cena teatral paulista nos dias de hoje, fazendo parte desse movimento chamado Teatro de Grupo de São Paulo. Por essa razão, comecei este TCC desenvolvendo a parte histórica da análise, como um substrato necessário. Obviamente, o recorte aqui apresentado não abrange todos os antecedentes da criação em grupo, mas busca relacionar um pouco das informações que consegui coletar até o momento.

Todos os movimentos de luta por liberdade de expressão, pela democracia e por políticas públicas voltadas para a arte, em especial a arte teatral, serviram de base para que a *Cia. Los Puercos* pudesse ter nascido em 2015. Também, foram esses impulsos de transformação da nossa realidade que provoca a continuidade, em plena

atividade, do grupo até os dias de hoje, em 2022. Isso, apesar de ainda haver tantas dificuldades e estarmos longe de conquistar o que é nosso por direito e nos é tomado a cada dia.

As pedagogias do teatro de grupo nacional e paulistano, ainda, é um campo prático a ser aprofundado. Algo que acontece o tempo inteiro, essa pedagogia é pouco discutida de maneira teórica, em pesquisas acadêmicas. Distinguir suas diferentes formas e nomear as singularidades de cada grupo é um esforço realizado tanto pelos grupos de teatro, quanto por pesquisadores e pesquisadoras e arte-educadores, entre outros profissionais do teatro e da educação que tenham a necessidade de elaborar essa documentação de processos práticos.

Algumas das diferenças entre a pedagogia das artes cênicas que, nesse caso, ocorre no curso de Licenciatura em Arte-Teatro na Unesp, e a pedagogia do Teatro de Grupo, vivenciada na *Cia. Los Puercos*, é que a última é eminentemente prática, não seriada e é formada por um coletivo de pessoas que revezam os lugares de mestre e aprendiz, totalmente o oposto do que ocorre na primeira, onde há uma maior teorização das ideias, dividida em semestres com conteúdos específicos, com a presença de um(a) professor(a) aplicando-os.

Trata-se de um campo experimental que escapa da educação formal, mas que pode contribuir com ela. Não tenho a intenção de finalizar nenhuma discussão aqui, mas apenas de mostrar a potência pedagógica que o teatro de grupo pode oferecer. Nesse sentido, este trabalho não dá conta da totalidade do teatro de grupo nem de suas pedagogias, mas enfrenta a missão de esmiuçar um caso exemplar de coletivo, que corresponde a uma geração mais jovem de artistas de teatro, a *Cia Los Puercos*. Assim, deixamos em aberto a continuação desta investigação para pesquisas futuras (seja por mim ou por outros), já que ela não tem fim, pois a todo momento se renova com novas práticas realizadas pelos grupos teatrais.

Poder compartilhar um pouco da nossa trajetória significou para mim (e acredito que para todos os membros da companhia) algo de grande importância. A documentação dessas experiências fez com que as memórias, que existiam apenas para quem se envolveu diretamente nelas, fossem partilhadas com mais pessoas, sem deixar que elas se apagassem, ou que se esvaecessem com o tempo.

Gostaria de comentar aqui, também, algumas perspectivas dos demais integrantes, pois esse trabalho não teria como ter sido realizado sem a coletividade. De nossos atuais processos, mirando o futuro e os próximos passos da companhia, vemos uma longa jornada pela frente. Segundo Luiz Campos:

Os nossos projetos – e já temos dois em andamento –, são uma parte natural dessa perspectiva de continuidade, quase que nossa transpiração ou o que necessita sair. E por falar em necessidade, é ela que é a propulsora desta continuidade. Necessidade de sermos minimamente valorizados e remunerados com nosso ofício, de uma sede, de nenhuma censura, de quem sabe uma escola de teatro com gratuidade. São muitas as necessidades e sinto que de uma forma ou de outra, cada uma será concretizada por nós ou pelos que estão por vir (CAMPOS, 2021, s/p.).

Eluane Fagundes também vislumbra a continuidade das atividades do grupo, projetando novas intenções a constituir. Ele reforça:

A possibilidade de termos um repertório, e já estamos caminhando pra isso, e o nosso fazer teatral com respeito e cuidado para quem queremos atingir, levam-me a sonhar e tornar isso uma realidade possível, para que não só a velhinha da última fileira ouça a nossa voz, mas para que todos gritem um grito de esperança no qual mostramos que é possível estar nos lugares e levar projetos em que se discutam nosso lugar como seres humanos, com direito e acesso à arte, com a transformação de cada um. Isso é o que nós fazemos e acreditamos (FAGUNDES, 2021, s/p.).

Para Felipe Lima, a continuidade do trabalho também significa trabalho, sem que se possa abater diante do que virá. Ele comemora:

Acredito que todos os integrantes da Cia. têm fome de trabalho; a gente planta isso diariamente. Então, é isso que eu vejo para o futuro da Cia.: trabalho! Iremos realizar temporadas de novas peças, de peças antigas; realizaremos oficinas, iremos nos escrever em editais, começaremos novas pesquisas e comemoraremos cada conquista nossa (LIMA, 2021, s/p.)

Giovanna Marcomini vê com um misto de entusiasmo e criticidade as intervenções que cabem à *Cia Los Puercos*:

[...] a liberdade que temos para pesquisar aqui dentro eu ainda não encontrei em outros lugares; penso que precisamos nos engajar e buscar mais incentivos dos prefeitos e governadores de São Paulo. Temos algumas leis de incentivo e fomento ao teatro na cidade e no estado de São Paulo, mas essas leis não se atualizam no que diz respeito à demanda, são muitos grupos na cidade e no estado para pouca verba, contemplando pouquíssimos coletivos por ano. Projeto também alguns sonhos que permitiriam mais independência, como por exemplo um local próprio, uma sede para ensaios, apresentações, mas que esse local possa também ser de contribuição social dado o caráter da Cia. em suas pesquisas. Por fim, hoje, projeto que outros tempos políticos cheguem, menos fascistas, menos autoritários, com mais diálogo e abertura para a cena teatral em São Paulo, para que nossos assuntos tenham uma abertura maior em escolas, cooperativas e sindicatos; a luta sempre deve abarcar a educação e o trabalhador, precisamos falar de igual para igual (MARCOMINI, 2021, s/p.).

Escutar as falas de meus companheiros foi fundamental para a construção desta pesquisa, já que eles fazem parte dessa trajetória, mas não só: escutar outras perspectivas sobre uma mesma realidade é essencial para abrir novos horizontes. O

exercício da escuta, num processo um tanto quanto solitário que é escrever uma monografia de TCC, contribuiu muito para o resultado final. Além disso, também me fez revisitar memórias que estavam adormecidas e pensar na minha própria perspectiva de futuro para a companhia: almejo que possamos continuar fazendo o que acreditamos da melhor maneira possível, sempre colaborando com a comunidade à nossa volta, e buscando por nossa formação contínua e coletiva. A *Cia. Los Puercos* foi e continua sendo uma grande escola para mim. Há nove anos o teatro entrou na minha vida, e sete deles foram dentro da *Cia. Los Puercos*.

Quanto à Universidade, fechamos com este TCC um ciclo, mas minha formação não acaba por aqui. Ao contrário, minhas experiências artísticas, em especial as despertadas na *Cia Los Puercos*, continuarão me formando como artista, educadora e cidadã.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo como modo de criação**. Olhares, [S. l.], n. 1, p. 48-51, 2015. Disponível em: <https://www.olharesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/8>. Acesso em: 15 dez. 2021.

BINA, Sinésio da Silva. **O teatro de grupo e suas pedagogias subterrâneas: o contexto do grupo de teatro Farroupilha, de Ipatinga-MG**. Ipatinga: 2018.

CAMPOS, Luiz. **Grupo Decisão: O grupo político teatral paulistano que estava entre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina**. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2021.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: reconstruindo o teatro?. **Revista DAPesquisa**, Florianópolis, v.3 n.5, p.1168-1174, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15828/10375>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

CARLOTTI, Tatiana. O teatro documentário da Cia. Los Puercos. **Carta Maior**, São Paulo, 18 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Arte/O-teatro-documentario-da-Cia-Los-Puercos-/39/41764>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

CECCATO, Maria. **Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica-dialética**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA-USP, 2008.

CETRA, José. A Oração de Fernando Arrabal: generosidade e delicadeza em uma atitude fora de seu tempo. **Blog Palco Paulistano**, São Paulo, 03 de janeiro de 2017. Disponível em: <<http://palcopaulistano.blogspot.com/search/label/A%20ORA%C3%87%C3%83O%20de%20FERNANDO%20ARRABAL>>. Acesso em: 05 jul. 2021

Cia. Los Puercos traz temporada de “Caecus - um documento cênico”. **Esquerda Diário**, São Paulo, 06 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/Cia-Los-Puercos-traz-temporada-de-Caecus-um-documento-cenico>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

CIA. LOS PUERCOS. **Arroba: revista comemorativa dos 5 anos de luta da Cia. Los Puercos.** São Paulo, v.1 n.1, 2021. Disponível em: <cialospuercos.com/publicações>. Acesso em: 05 jul. 2021.

CIA. LOS PUERCOS. **Espetáculos da Cia. Los Puercos.** Disponível em: <<https://www.cialospuercos.com/espetaculos>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto da mercadoria. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, nº 15, p. 17-29, jul.-dez. 2007. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/download/1470/21257/168230>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente e ensino de História. **Revista História Hoje**, v. 2, nº 4, p. 19-34, 2013. Disponível em: <<https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/viewFile/90/70>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

DE SOUZA, Mariana Mayumi Pereira; CARRIERI, Alexandre de Pádua. A arte de (sobre)viver coletivamente: estudando a identidade do Grupo Galpão. **R.Adm.**, São Paulo, v.48, n.1, p.07-20, jan./fev./mar. 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rausp/a/KfZ8FvDkp9m7VrDcGMsMmRS/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

FERNANDES, Sílvia. “O Lugar da Vertigem”. In: NESTROVISKI, Arthur. **Trilogia Bíblica** (Teatro da Vertigem). São Paulo: Publifolha, 2002. p. 35 – 40.

FÉRAL, J. A escola: um obstáculo necessário. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 6, n. 1, 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/9158>. Acesso em: 14 fev. 2022.

FÉRAL, Josette. Teatro Performativo e Pedagogia - Entrevista com Josette Féral,. **Sala Preta**, [S. l.], v. 9, p. 255-267, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p255-267. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>. Acesso em: 14 fev. 2022.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP, 2003.

GRUPO de Teatro Experimental (GTE). **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399367/grupo-de-teatro-experimental-gte>>. Acesso em: 25 nov. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

GUIMARÃES, Natália. **Cia, Artehúmus de Teatro: As raízes sociais e poéticas da fertilidade artística**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo: UNESP, 2016.

MARTINS, Ferdinando. O palco dos modernos: o teatro e a Semana de 22. **Revista USP**, [S. l.], n. 94, p. 83-92, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i94p83-92. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45138>. Acesso em: 14 fev. 2022.

MATE, Alexandre. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. **Laboratório - Portal Teatro Sem Cortinas**, 2013. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2841/2219>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

MATE, Alexandre; AQUILES, Márcio (orgs.). **Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e de travessias**. São Paulo: Lucias, 2020.

PATRIOTA, Rosângela. **O Teatro Brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas**. In: **ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**. João Pessoa, 2003. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177542_8de90991b1d756ad3a0941069e8c4eb6.pdf> Acesso em: 15 dez. 2021.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA/USP, 2012.

RODRIGUES, Eder Sumariva. A Construção do projeto artístico pedagógico do teatro de grupo. **Revista DAPesquisa**, Florianópolis, v.3 n.5, p.905-913, 2008. Disponível em:

<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15632/10232>>.

Acesso em: 15 dez. 2021.

ROMEO, Simone de Prado. **O Movimento arte contra a barbárie: gênese, estratégias e legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos: UNIFESP, 2016.

SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo. A construção da identidade no teatro de grupo. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 5, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/19626>. Acesso em: 14 fev. 2022.

SÃO PAULO, Prefeitura Municipal de. Secretaria da Cultura. **Programa Vocacional**. São Paulo. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/977/>. Acesso em: 13 de Abr. 2022.

SISTEMA Coringa. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo620/sistema-coringa>> Acesso em: 02 abr. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

TEATRO de Arena. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena>> Acesso em: 20 out. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

TEATRO de Grupo. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>>. Acesso em: 30 jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

TEATRO Experimental do Negro. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro-ten>> Acesso em: 02 abr. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

TEATRO Oficina Uzyna Uzona. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina-uzyna-uzona>>. Acesso em: 25 nov. 2021. Verbetes da Enciclopédia.