

UNIVERSIDADE SANTO AMARO
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*
Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas

**DA SALA DE AULA AO PALCO:
FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM TEATRO E MOSTRA DE
TEATRO ESTUDANTIL DO TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO - TUSP (2019)**

Audrey Cristina Barbosa

SÃO PAULO

2021

Audrey Cristina Barbosa

**DA SALA DE AULA AO PALCO:
FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM TEATRO E MOSTRA DE
TEATRO ESTUDANTIL DO TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO - TUSP (2019)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Santo Amaro – UNISA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fernando de Souza Campos.

SÃO PAULO

2021

B195f Barbosa, Audrey Cristina

Da sala de aula ao palco: formação profissional em teatro e mostra de teatro estudantil do teatro da universidade de São Paulo: TUSP (2019) / Audrey Cristina Barbosa. – São Paulo, 2022.

117 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Santo Amaro, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fernando de Souza Campos

1. Arte. 2. Comunicação. 3. Educação. 4. Teatro Estudantil. 5. Mostra TUSP I. Campos, Paulo Fernando de Souza, orient. II. Universidade Santo Amaro. III. Título.

Audrey Cristina Barbosa

**DA SALA DE AULA AO PALCO:
FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM TEATRO E MOSTRA DE
TEATRO ESTUDANTIL DO TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO - TUSP (2019)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Santo Amaro – UNISA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas. Orientador: Prof. Dr. Paulo Fernando de Souza Campos.

São Paulo, 23 de fevereiro de 2022

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Fernando de Souza Campos (Orientador)

Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy (UNESP, São Paulo)

Profa. Dr. Rafael Lopes de Sousa (UNISA)

Conceito Final: _____

À minha mãe; com todo meu amor, agora e sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Paulo Fernando de Souza Campos por aceitar ser o meu orientador. Sem o seu rigor técnico e afeto, a feitura desta pesquisa realizada durante a pandemia de covid-19 seria muito mais difícil. Aos professores das disciplinas do curso, cujos ensinamentos contribuíram para o amadurecimento desta pesquisa, e aos mestrandos colegas de turma sempre solícitos em esclarecer dúvidas e dividir informações. Devo um agradecimento especial ao René Piazzentin, orientador de arte dramática do TUSP. Pela terceira vez sua presença foi fundamental na minha trajetória profissional e acadêmica. No início dos anos 2000, sendo meu professor/diretor no Teatro Escola Macunaíma, em 2010, permitindo o meu estágio obrigatório de conclusão de curso da Faculdade Paulista de Artes em sua companhia de teatro (Cia. dos Imaginários), e agora, por ceder informações referentes ao TUSP e à Mostra tão caras a esta dissertação. Ao Alê Passos e à Aline Baba, do Coletivo Quiçá de Teatro, por tão prontamente disponibilizar a gravação do espetáculo “O Padre do Balão” e informações sobre o processo de montagem. À minha amiga e companheira do Grupo Oba! de Teatro Tally Mendonça, por renunciar ao seu tempo “livre” e realizar a revisão ortográfica desse texto. Às equipes gestoras e colegas de trabalho da EMEF Antenor Nascentes e EE Calhim Manoel Abud que, em tempos de ataque e desmonte do serviço público, me apoiaram a prosseguir com os estudos do mestrado. À Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy, por esclarecer dúvidas referente a conceitos da linguagem teatral. Aos meus familiares, pelo amor, presença e incentivo em seguir em frente; especialmente minha tia Marina (Pedagogia OSEC turma 1992), por dispor recursos financeiros que custearam o acesso e permanência no curso quando necessário.

*“Não nos podemos esquecer
de que somos filhos da era científica.”*
Bertolt Brecht

*“O nosso hoje é apenas o resultado do movimento
do nosso ontem em direção ao nosso amanhã.”*
Constantin Stanislavski

RESUMO

O presente estudo aborda o teatro estudantil brasileiro na contemporaneidade, com destaque para o produzido na cidade de São Paulo, nomeadamente, três peças apresentadas na I Mostra de Teatro Estudantil do Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP em 2019, são elas: “Trágico Bicho Homem”, “O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais” e “O Padre do Balão”. O objetivo geral é refletir sobre a potência do teatro estudantil e sua devida importância. Tratado de forma interdisciplinar, o estudo evoca a Mostra – TUSP, cuja amostragem constitui-se representativa do movimento artístico estudantil atual, uma vez que diversas escolas de nível técnico e superior do Brasil participam do evento, logo, por seu lastro institucional e alcance nacional. São analisadas temáticas presentes nas três peças delimitadas pela pesquisa para, deste modo, observar o perfil do teatro estudantil no presente. Para tanto, o estudo problematiza as propostas estéticas, os conflitos presentes nas peças teatrais apresentadas na Mostra - TUSP ou o que os estudantes comunicam por meio das encenações; vale dizer, o estudo investigou como as peças permitem traçar um perfil do teatro estudantil em São Paulo e, nesse diapasão, observar de que maneira festivais e mostras auxiliam o processo educacional em Teatro. Os materiais empíricos para o desenvolvimento da pesquisa são compostos de vídeos das peças, disponibilizados pelos próprios integrantes dos grupos selecionados, disponíveis em suas mídias sociais e alusivos às performances e atuações na Mostra - TUSP, bem como notícias publicadas na mídia impressa ou digital referentes aos três grupos e espetáculos apresentados, inclusive, como critério de delimitação do *corpus* do estudo. O método de tratamento do material seguiu o proposto pela Análise de Conteúdo, aplicado a partir das Categorias de Análise - gênero, conflito e encenação -, como possibilidade de análise do que preconiza a educação profissional em teatro no Estado de São Paulo. Ao traçar o perfil do teatro estudantil contemporâneo, o estudo, embasado nas concepções de Augusto Boal, para o qual teatro é libertação que visa humanizar a humanidade, os resultados permitem considerar que os organizadores da Mostra apresentaram um esforço em promover o intercâmbio de ideias e o incentivo à descentralização do teatro. O produzido no âmbito estudantil exposto na Mostra é fruto de experimentações do teatro dramático com a proposição de novas dramaturgias com encenações teatralizadas e recuperação de um texto clássico. Os conflitos tratam da luta moral ou metafísica maior que o homem e do embate de interesse entre indivíduo e sociedade, com temáticas que abordam questões urgentes a grupos historicamente oprimidos, sobre os rumos da Arte e o perecer da vida humana.

Palavras-chave: Arte; Comunicação; Educação; Teatro Estudantil; Mostra TUSP

ABSTRACT

The present study approaches the contemporary Brazilian student theater, with emphasis on the one produced in the city of São Paulo, namely, three plays presented at the I Mostra de Teatro Estudantil do Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP (I Student Theater Show of the Theater of the University of São Paulo – TUSP) in 2019, namely, “Trágico Bicho Homem”, “O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais” and “O Padre do Balão”. The general objective is to reflect on the power of student theater and its due relevance. Treated in an interdisciplinary way, the study evokes the Mostra - TUSP, whose sampling is representative of the current student artistic movement, since several schools of technical and higher level in Brazil participate in the event, therefore, for its institutional ballast and national reach. Thematics present in the three plays delimited by the research are analyzed in order to observe the profile of student theater in the present. For that, the study problematizes the aesthetic proposals, the conflicts present in the theatrical plays presented at Mostra – TUSP or what students communicate through the stagings; That is to say, the study investigated how the plays allow us to trace a profile of student theater in São Paulo and, in this vein, to observe how festivals and shows help the educational process in Theater. The empirical materials for the development of the research are composed of videos of the plays, made available by the members of the selected groups, available on their social media and alluding to the performances and acting at Mostra – TUSP, as well as news published in print or digital media referring to the three groups and shows were also presented as a criterion for delimiting the study corpus. The method used to treat the material followed that proposed by the Content Analysis, applied from the Analysis Categories – genre, conflict and staging – as a possibility of analysis of what advocates professional education in theater in the State of São Paulo. When tracing the profile of contemporary student theater, the study, based on the conceptions of Augusto Boal, for whom theater is liberation that aims to humanize humanity, the results allow us to consider that the organizers of the Mostra made an effort to promote the exchange of ideas and the encouraging the decentralization of the theater. The work produced in the student environment exposed at the Mostra is the result of experimentation in dramatic theater with the proposition of new dramaturgies with theatrical staging and recovery of a classic text. The conflicts deal with the moral or metaphysical struggle greater than man and the clash of interest between individual and society with themes that address urgent issues to historically oppressed groups, about the directions of Art and the perishing of human life.

Keywords: Art; Communication; Education; Student Theater; Mostra TUSP

Lista de Figuras

Figura 1 – Teatro Duse	26
Figura 2 – Sérgio Cardoso, Paschoal Carlos Magno e Procópio Ferreira.....	27
Figura 3 – Capa da revista aParte XXI n°3	55
Figura 4 – Cartaz da Mostra.....	59
Figura 5 – Cartaz do espetáculo Horácio	62
Figura 6 – Cartaz Leituras TUSP: Feira Paulista de Opinião.....	64
Figura 7 – Capa do programa da 1ªFeira Paulista de Opinião (1968)	69
Figura 8 – Árvore do Teatro do Oprimido	77
Figura 9 – O despertar dos caracóis logo após as tempestades artificiais....	93
Figura 10 – Garçon Arnaldo ao centro	94
Figura 11 – Cena da peça “Trágico Bicho Homem	95
Figura 12 – Cartaz da peça Trágico Bicho Homem	97
Figura 13 – Cenário da peça “O Padre do Balão”	100
Figura 14 – Cartaz da peça O padre do balão	101

Lista de Abreviaturas

BNCC	Base Comum Curricular e Parâmetros Curriculares Nacional
CAC-USP	Curso de Artes Cênicas Universidade de São Paulo
CAD/URGS	Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul
CAL	Casa das Artes de Laranjeiras
CEUMA	Centro Universitário Maria Antônia
CNE	Conselho Nacional de Educação
CPT/SNT	Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro
ECA/USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
EAD-USP	Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo
EUA	Estados Unidos da América
ETUB	Escola de Teatro da Universidade da Bahia
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
FBT	Fundação Brasileira de Teatro
IES	Instituições de Ensino Superior
SATED	Sindicato dos Artista e Técnicos de Diversões
SESC	Serviço Social do Comércio
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TEB	Teatro do Estudante do Brasil
T.O	Teatro do Oprimido
TUSP	Teatro da Universidade de São Paulo
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
Uniso	Universidade de Sorocaba

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM TEATRO NO BRASIL	18
1.1 Primeiros Movimentos do Teatro Profissional	21
1.2 Formação e Orientação Profissional em Teatro no Brasil.....	24
1.3 Teatro: perspectiva histórica e elementos da linguagem.....	30
1.4 Entre Territórios: Teatro Amador, Vocacional, Estudantil e Universitário.....	38
2. HISTÓRIA, FORMAÇÃO E TEATRO ESTUDANTIL DA USP.....	42
2.1 História do Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP.....	44
2.2 Festival do TUSP e Educação Profissional: da sala de aula ao palco	48
2.3 O TUSP na Construção da Identidade do Teatro Estudantil Brasileiro.....	51
3. PRIMEIRA MOSTRA DE TEATRO ESTUDANTIL DO TUSP – 2019.....	57
3.1 Augusto Boal: sua presença na edição.....	66
3.1.1 Dramaturgia: A Contribuição de Boal para o Teatro Brasileiro.....	73
3.2 Grupos e Peças Participantes na Mostra Estudantil do TUSP – 2019.....	78
3.3 Gênero, Conflito e Encenação: perfil do Teatro Estudantil em São Paulo.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	105

ANEXO A - Sinopes

ANEXO B – Fotos de divulgação das peças

INTRODUÇÃO

Comunicar-se é uma necessidade dos viventes e a linguagem artística teatro é, primordialmente, uma forma de comunicação. Com origem nos rituais em celebração aos deuses que o homem primitivo cultuava, o teatro se desenvolveu concomitantemente com a evolução da humanidade. Nessa linguagem artística, o cerne de todas as coisas são as questões humanas, mesmo que as personagens da trama sejam objetos, elas sempre serão retratadas com características e personalidade de um ser humano.

Os cursos de teatro proporcionam um espaço para experimentação, onde estudantes, durante o seu percurso formativo, devem ser estimulados a desenvolverem competências, tais como: “Analisar e aplicar combinações e reelaboraões imaginativas, a partir da experiência sensível da vida cotidiana e do conhecimento sobre a natureza, a cultura, a história e seus contextos.” (BRASIL, 2000, p. 114) Em geral, a cada ciclo de aprendizagem, um novo coletivo de estudantes se forma e criações artísticas são concebidas e expostas em atividades culturais abertas aos pais e à sociedade.

Festivais e mostras de teatro envolvem estudantes, professores e famílias para uma aprendizagem partilhada e centrada no processo criativo. Neste amplo quadro, esta pesquisa investiga como a I Mostra de Teatro Estudantil do TUSP fecunda as artes cênicas e incentiva o protagonismo dos estudantes de teatro ao instaurar uma participação efetiva no processo educacional. A intenção, nesse trabalho, é refletir sobre as propostas estéticas desenvolvidas nas criações artísticas realizadas nos palcos escolares de nível técnico ou superior, sobretudo, em relação às temáticas presentes nas encenações.

De acordo com a Constituição Federal as instituições de ensino têm a liberdade para lecionar, pesquisar e divulgar seu pensamento (BRASIL, 1988). Mostras e festivais estudantis fomentam um intercâmbio e o diálogo entre os estudantes, possibilitando uma vivência artística em um ambiente fora de sua escola de formação, colocando em prática o que a legislação determina. O teatro estudantil teve uma importante participação na construção da identidade do teatro nacional nos séculos XIX e XX, por esse motivo, investigamos o que move o estudante de teatro do século XXI e o que ele deseja comunicar.

As questões conceituais são trabalhadas na perspectiva do Teatro do Oprimido - T.O de Augusto Boal (1931–2009), base teórico-metodológica presente em muitas escolas de teatro, nas quais as criações artísticas são frutos de um pensamento reflexivo sobre o mundo que habitamos, para que seja possível transformá-lo da melhor maneira. Não por acaso, na Mostra TUSP de 2019, oficinas e uma Feira de Opinião foram organizadas lembrando os “10 anos sem Boal”, marcando a presença desse grande nome do teatro no festival. Existe ainda a interlocução com pesquisas que incorporam o teatro épico de Bertolt Brecht (1898–1956), que ampliam sua importância no processo formativo do educando, do cidadão e da cidadania.

Desta forma, problematizamos os conflitos, gênero e encenações presentes nas peças teatrais apresentadas, ou seja, o que os estudantes comunicam por meio das encenações e como estabelecem conexões com o que é preconizado para a educação profissional. Como a I Mostra do TUSP permite apontar um perfil do teatro estudantil? De que maneira festivais e mostras auxiliam o processo educacional consubstanciando, assim, a Lei 13.278/2016, que altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional referente ao ensino da arte e a Resolução CNE/CEB nº 04/99 Diretrizes Curriculares Nacionais para a educação profissional de nível técnico?

Almejamos identificar os caminhos que o teatro estudantil atualmente vem traçando, observar o que os estudantes de teatro comunicam, verificar quais as principais temáticas presentes nas peças apresentadas na Mostra Estudantil do TUSP em 2019, na perspectiva anunciada por Augusto Boal. O estudo procura refletir sobre como festivais e mostras dão vida ao que determina a Constituição Federal no capítulo III da Educação, da Cultura e do Desporto, Seção I da educação, Art 206 princípios II - Liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o saber; III - pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas e coexistência de instituições públicas e privadas de ensino (BRASIL, 1988).

O objetivo geral é destacar a contribuição da Mostra do TUSP para o teatro estudantil brasileiro no âmbito das artes, da comunicação, da educação e da história, de forma interdisciplinar. Assim, os objetivos específicos visam mapear os gêneros, os conflitos e as encenações presentes nas peças teatrais apresentadas, ou seja, o que os estudantes comunicam por meio dos espetáculos, para, desse modo, observar se estabelecem conexão com o que é preconizado para a educação profissional. Nesse percurso, pretende-se caracterizar como o Festival do TUSP permite indicar

um perfil do teatro estudantil na contemporaneidade a partir do levantamento das categorias de análise que orientam os grupos. Em outras palavras, analisar de que maneira festivais e mostras auxiliam o processo educacional, com destaque para a I Mostra do TUSP, bem como tais ações dialogam com o que preconiza a educação profissional.

As fontes documentais utilizadas para o desenvolvimento desta pesquisa envolvem os materiais solicitados no edital de convocatória da Mostra, tais como: sinopse e ficha técnica, gravações dos espetáculos (apresentação ou ensaio do trabalho na íntegra) e notícias publicadas na mídia (impressa ou digital) referente aos grupos e às peças apresentadas. As peças exibidas e as escolas presentes na edição de 2019 foram: “Estação Paraíso” - Universidade de Sorocaba (Uniso), “Trágico Bicho Homem” - Teatro Escola Macunaíma, “Improvisação 70” - Escola de Arte Dramática (EAD-USP), “O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais” - SP Escola de Teatro, “Na terceira pedra Depois do Sol” - CAC-USP, “O Padre do Balão” - Escola Superior de Artes Célia Helena, “O trabalho que (não é) Sonho” - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), “Agreste” - Oficina de Atores Nilton Travesso e “Mariposas” - CAC-USP.

Para a execução desta pesquisa, no processo de delimitação do *corpus*, foi prevista a análise das peças que integraram a I Mostra, prioritariamente, as produções realizadas por grupos teatrais do Estado de São Paulo; destes, foram selecionados os espetáculos cujos materiais eram de fácil acesso, pois o contexto histórico no qual o estudo foi desenvolvido impediu a mobilidade humana na terra, impedindo os deslocamentos, inclusive, para os arquivos e instituições, que possibilitasse o encontro das informações. Como resultado, o estudo analisou três peças, a saber: “Trágico bicho homem”, “O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais” e “O Padre do Balão”.

O método Análise de Conteúdo implica em uma metodologia comumente empregada em pesquisas qualitativas e quantitativas no campo da Comunicação, pois destina-se a categorizar qualquer tipo de conteúdo, reduzindo suas características a elementos-chave, a fim de tornar possível uma comparação, interpretação e análise. De acordo com Laurence Bardin (2011), a principal função da Análise de Conteúdo é evidenciar questões críticas presentes nas comunicações verbais, não verbais e linguísticas, o que se estende para um universo infindável de fontes de pesquisa, na medida em que sociedade, cultura e memória são vetores que expressam as

linguagens, as quais também atravessam o teatro. Nesta pesquisa, o intuito, cabe ressaltar, observou as seguintes Categorias de Análise: i) se espetáculos são do **gênero** épico, lírico, dramático e pós-dramático; ii) quais os **conflitos** presentes nas dramaturgias, como, por exemplo, Eu versus o Outro, Eu versus a Sociedade, Eu versus Forças do destino e iii) verificar se as **encenações** são Textocentristas, isto é, que valorizam o texto e as ideias textuais, ou Cenocentristas, vale dizer, montagem em que a cena é independente do texto dramático. O intuito é identificar o que motivou os estudantes na construção da comunicação por meio das apresentações cênicas.

A leitura interpretativa das peças apresentadas apoia-se nos estudos sobre Teatro e Análise dos Espetáculos, de Patrice Pavis (2015). Trata-se de uma visão abrangente que auxilia a descrever e compreender as mais diversas encenações e componentes de cena, sem a obrigação de adivinhar todas as decisões e intenções, baseando-se no produto do trabalho, na experiência viva e concreta da representação (PAVIS, 2015). Dada a relevância e abrangência do tema, neste trabalho, não há o interesse em propor mudanças no circuito do teatro estudantil ou realizar algo em definitivo, mas colaborar com o desenvolvimento de pesquisas sobre a arte do teatro, a formação do ator, bem como suas dinâmicas atravessam o seu ensino, especificamente, no Estado de São Paulo.

As peças observadas nesta pesquisa pertencem ao movimento estudantil, desta forma, Augusto Boal (2009) e os estudos sobre o Teatro do Oprimido delineiam o referencial teórico. Seus conceitos, discussão e problematização de assuntos políticos, sociais, éticos e estéticos, dialogam com a liberdade criativa que o ambiente acadêmico proporciona aos estudantes de teatro, além de uma base teórica amplamente difundida nas escolas de formação. A obra de Boal é extensa, pois publicou dezenas de livros, críticas e peças de teatro. Entre seus textos, principalmente o Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas foram traduzidos em diversos idiomas e publicados em vários países. Sob essa perspectiva, observamos a presença das preocupações éticas de Augusto Boal na Mostra TUSP e nos espetáculos de grupos participantes.

Assim, no arranjo proposto, no primeiro capítulo, tratamos sobre os conceitos e a origem histórica da linguagem teatral, a história do teatro profissional em São Paulo, o que é educação profissional, as leis e os modelos educacionais, do mesmo modo, as primeiras escolas e os primeiros currículos. Indicamos as diferenças entre os campos (amador, vocacional, estudantil e universitário), o que pretendem e como

atuam. No segundo capítulo introduzimos a questão dos festivais de teatro e de teatro estudantil a partir do resgate da memória histórica do TUSP. Estabelecemos uma relação entre o que propõe o TUSP e a educação profissional em termos de formação de ator no sentido de evidenciarmos a importância do TUSP para o teatro estudantil no Brasil. No terceiro e último capítulo, apresentamos a primeira Mostra de Teatro Estudantil, edição de 2019. Neste ponto, resgata-se a vida e obra de Augusto Boal e sua relação com os objetivos da edição; ao mesmo tempo, realiza-se um mapeamento dos grupos participantes e os temas que emergem nos espetáculos, dos gêneros teatrais dos conflitos e as propostas estéticas das encenações que afloraram da formação em teatro, do teatro estudantil em São Paulo.

1. EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM TEATRO NO BRASIL

De acordo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB n° 9.394/96 após a conclusão do ensino médio, tudo é educação profissional. Nesse contexto, cursos técnicos, tecnológicos e as graduações são considerados cursos de educação profissional. “A diferença fica por conta do nível de exigência das competências e da qualificação dos egressos, da densidade do currículo e respectiva carga horária.” (BRASIL, 2000, p. 83).

Existem dois documentos que norteiam os trabalhos das instituições de ensino de teatro quanto aos cursos oferecidos, a Resolução CNE/CEB n° 04/99, que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico, e a Resolução CNE/CES n° 04/2004, que aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Teatro. As instituições de ensino possuem liberdade para organizar o currículo de acordo com as peculiaridades da sociedade, do mercado de trabalho, sua vocação institucional e capacidade de atendimento (BRASIL, 2000), contudo, as diretrizes curriculares auxiliam na elaboração dos planos pedagógicos. Dentro deste cenário cabe lembrar que:

A proposta pedagógica é uma espécie de marca registrada da escola, que configura sua identidade e seu diferencial no âmbito de um projeto de educação profissional que se constitui à luz das diretrizes curriculares nacionais e de um processo de avaliação, nos termos do que dispõe a legislação educacional vigente. (BRASIL, 2000, p. 100).

A Resolução CNE/CEB n° 04/99 divide os cursos por áreas de profissionais¹ e o curso de formação em teatro está inserido na área profissional Artes, sendo definidas as seguintes competências profissionais gerais da área:

Identificar e aplicar, articuladamente, os componentes básicos das linguagens sonora, cênica e plástica. Selecionar e manipular esteticamente diferentes fontes e materiais utilizados nas composições artísticas, bem como os diferentes resultados artísticos. Integrar estudos e pesquisas na elaboração e interpretação artística de ideias e emoções. Caracterizar, escolher e manipular os elementos materiais (sons, gestos, texturas) e os elementos ideais (base formal, cognitiva) presentes na obra de arte. Correlacionar linguagens artísticas a outros campos do conhecimento nos processos de criação e gestão de atividades artísticas. Desenvolver formas de preservação e difusão das diversas manifestações artísticas, em suas múltiplas

¹ As áreas profissionais são: Agropecuária, Artes, Comércio, Comunicação, Construção civil, Design, Geomática, Gestão, Imagem pessoal, Indústria, Informática, Lazer e desenvolvimento social, Meio ambiente, Mineração, Química, Recursos pesqueiros, Saúde, Telecomunicações, Transportes e Turismo e hospitalidade.

linguagens e contextualizações. Incorporar à prática profissional o conhecimento das transformações e rupturas conceituais que historicamente se processaram na área. Reinventar processos, formas, técnicas, materiais e valores estéticos na concepção, produção e interpretação artística, a partir de visão crítica da realidade. Utilizar criticamente novas tecnologias, na concepção, produção e interpretação artística. Utilizar adequadamente métodos, técnicas, recursos e equipamentos específicos à produção, interpretação, conservação e difusão artística. Conceber, organizar e interpretar roteiros e instruções para a realização de projetos artísticos. Analisar e aplicar práticas e teorias de produção das diversas culturas artísticas, suas interconexões e seus contextos socioculturais. Analisar e aplicar combinações e reelaborações imaginativas, a partir da experiência sensível da vida cotidiana e do conhecimento sobre a natureza, a cultura, a história e seus contextos. Identificar as características dos diversos gêneros de produção artística. Pesquisar e avaliar as características e tendências da oferta e do consumo dos diferentes produtos artísticos. Aplicar normas e leis pertinentes ou que regulamentem atividades da área, como as referentes a direitos autorais, patentes e saúde e segurança no trabalho. Utilizar de forma ética e adequada, as possibilidades oferecidas por leis de incentivo fiscal à produção na área. (BRASIL, 2000, p.113).

As Competências específicas de cada habilitação são definidas pelas escolas para completar o currículo, em função do perfil profissional de conclusão da habilitação. As instituições de ensino podem contratar professores, instrutores e monitores “em função de sua experiência profissional, que deverão ser preparados para o magistério, previamente ou em serviço, através de cursos regulares de licenciatura ou de programas especiais de formação pedagógica.” (BRASIL, 2000, p. 68).

O artigo 207 da atual Constituição Federal assegura às universidades autonomia didático-científica, administrativa, de gestão financeira e patrimonial; e o documento que norteia os cursos de teatro no nível superior é a Resolução CNE/CES nº04/2004. Nele é descrito o que é desejado quanto ao projeto pedagógico, as competências e habilidades, os componentes curriculares, sobre o estágio curricular supervisionado, as atividades complementares, o sistema de avaliação, a monografia, o projeto de iniciação científica ou o projeto de atividade e o trabalho de conclusão de curso – TCC. O artigo 3º explicita:

O curso de graduação em Teatro deve ensinar, como perfil desejado do formando, capacitação para a apropriação do pensamento reflexivo e da sensibilidade artística, compreendendo sólida formação técnica, artística, ética e cultural, com aptidão para construir novas formas de expressão e de linguagem corporal e de propostas estéticas, inclusive como elemento de valorização humana e da auto-estima, visando a integrar o indivíduo na sociedade e tornando-o participativo de suas múltiplas manifestações culturais. (BRASIL, 2004, p.24).

Na resolução CNE/CES nº04/2004 constam em detalhes as competências e habilidades desejadas, os eixos interligados de formação e o perfil almejado do profissional a ser formado, uma vez que é específico para o Teatro. Veja, a seguir, a descrição presente no artigo 4º da resolução sobre as competências e habilidades:

Art. 4º O curso de graduação em Teatro deve possibilitar a formação profissional que revele competências e habilidades para: I - conhecimento da linguagem teatral, suas especificidades e seus desdobramentos, inclusive conceitos e métodos fundamentais à reflexão crítica dos diferentes elementos da linguagem teatral; II - conhecimento da história do teatro, da dramaturgia e da literatura dramática; III - domínio de códigos e convenções próprios da linguagem cênica na concepção da encenação e da criação do espetáculo teatral; IV - domínio técnico e expressivo do corpo visando a interpretação teatral; V - domínio técnico construtivo na composição dos elementos visuais da cena teatral; VI - conhecimento de princípios gerais de educação e dos processos pedagógicos referentes à aprendizagem e ao desenvolvimento do ser humano como subsídio para o trabalho educacional direcionado para o teatro e suas diversas manifestações; VII - capacidade de coordenar o processo educacional de conhecimentos teóricos e práticos sob as linguagens cênica e teatral, no exercício do ensino de Teatro, tanto no âmbito formal como em práticas não-formais de ensino; VIII - capacidade de auto aprendizado contínuo, exercitando procedimentos de investigação, análise e crítica dos diversos elementos e processos estéticos da arte teatral. (BRASIL, 2004, p.24).

No artigo 5º, a indicação dos conteúdos básicos, específicos e teórico-práticos necessários na graduação em teatro é apresentada da seguinte forma:

Art. 5º O curso de graduação em Teatro deve assegurar o perfil do profissional desejado, a partir de conteúdos e atividades que atendam aos seguintes eixos interligados de formação: I – conteúdos Básicos: estudos relacionados com as Artes Cênicas, a Música, a Cultura e a Literatura, sob as diferentes manifestações da vida e de seus valores, bem assim com a História do Espetáculo Teatral, a Dramaturgia, a Encenação, a Interpretação Teatral e com a Ética Profissional; II – conteúdos Específicos: estudos relacionados com a História da Arte, com a Estética, com a Teoria e o Ensino do Teatro, além de outros relacionados com as diferentes formas de expressão musical e corporal, adequadas à Expressão Teatral e às formas de Comunicação Humana; III – conteúdos Teórico-Práticos: domínios de técnicas integradas aos princípios informadores da formação teatral e sua integração com atividades relacionadas com Espaços Cênicos, Estéticos, Cenográficos, além de domínios específicos em produção teatral, como expressão da Arte, da Cultura e da Vida. (BRASIL, 2004, p.24).

Lembramos que as habilidades são o que possibilitam que as competências sejam executadas. Em ambos os níveis (técnico ou superior), os diplomas de cursos

concluídos em instituições autorizadas pelo Ministério da Educação – MEC serão válidos em todo território nacional.

1.1 Primeiros Movimentos do Teatro Profissional

Desde 1978, com a promulgação da lei 6533, há três caminhos possíveis para tornar-se ator e atriz profissional. As opções legais são: obtendo a diplomação em cursos de nível superior ou nível médio e a experiência artística prática, sendo, nessa última, necessário apresentar um atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato dos Artista e Técnicos de Diversões (SATED) de cada estado. De posse desse documento, é permitido o registro profissional na Delegacia Regional do Trabalho para exercer o ofício. Portanto, para atores e atrizes no Brasil tanto faz ser autodidata, técnico ou bacharel, mas ainda hoje não há um consenso sobre qual seria o modo de formação mais indicado para os nossos atores e atrizes (BRITO, 2015). Como não há uma unanimidade sobre qual o melhor percurso a seguir, fica a critério de cada pessoa estabelecer como quer - e consegue - encaminhar sua carreira.

Há quem defenda o aspecto prático do aprendizado teatral, conforme apontam os registros de Paulo Marcos Falco de Brito “[...] Procópio Ferreira dizia que ‘essa coisa de Escola Dramática não dá resultado. Você sabe, sai de lá discutindo teatro e não sabendo fazer teatro.’” (2015, p. 12). Nesse mesmo artigo é apresentado o argumento de quem apoia a educação formal.

João Caetano, nosso primeiro grande ator, já afirmava, lá por 1860: É forçoso convir que este estado de decadência é devido, sem dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantam edifícios. (CARVALHO, 1989, p.190 apud BRITO, 2015, p. 12).

A principal diferença entre as formações de nível médio e superior é que o ensino profissionalizante se preocupa com a técnica da interpretação teatral, enquanto a formação de nível superior é mais abrangente “baseada no estudo sistemático da linguagem artística, tanto no plano conceitual como no nível prático.” (BRITO, 2015, p. 13). Essa coexistência de modelos produz profissionais com visões diferentes sobre a arte teatral, mas complementares entre si. Conforme BRITO (2015), sugere chamar o autodidata de ator-artesão, o formado em curso profissionalizante de ator-artista e o egresso de curso superior de ator-intelectual.

As universidades brasileiras oferecem dois tipos de cursos: bacharelado e licenciatura. O Ministério da Educação - MEC descentralizou e delegou as decisões quanto a elaboração dos currículos às Instituições de Ensino Superior – IES (PIMENTA, 2020) e elas devem seguir as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Teatro aprovadas pelo Conselho Nacional de Educação - CNE em 08 de março de 2004. Em sua maioria, os cursos de nível superior em Artes Cênicas ou Teatro têm duração média de três a cinco anos. Os bacharelados enfatizam a Interpretação Teatral ou Direção Teatral; em algumas instituições há Teoria e Crítica Teatral. As licenciaturas, além das disciplinas específicas da linguagem (corpo, voz, improvisação, atuação, encenação, história do teatro, estética, dramaturgia), possuem disciplinas relacionadas ao ensino de teatro para ser ministrado na educação básica, conforme a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9394/96 determina (FERREIRA, 2014).

Atualmente existe uma licenciatura para cada uma das áreas compreendidas como Arte, entretanto, Taís Ferreira pondera: “Cumpre notar que o ensino de artes (música, teatro, dança e artes visuais) é obrigatório nos currículos da educação básica, ainda que nem sempre as escolas públicas tenham professores de artes com formação e estrutura para cumprir a lei.” (FERREIRA, 2014, p. 95). No atual modelo, o teatro profissional brasileiro e, por consequência, a formação de atores e atrizes, trilhou um longo caminho, que remonta a história do teatro no país, sendo que grupos de teatro amador compostos por estudantes universitários tiveram grande importância nessa trajetória.

Em 1829 um grupo de estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, arrendou um prédio; formaram uma companhia, escreveram textos dramáticos e fizeram apresentações bem recebidas pela plateia. “No entanto, suas pretensões artísticas não duraram muito. O ministro Clemente Pereira, neste mesmo ano, determinou que fosse proibida a participação de estudantes em escolas públicas.” (RODRIGUES JR, 2008, p.21). Anos mais tarde, a Cultura é institucionalizada como dever do Estado na Era Vargas “[...] sob a longa gestão do Ministro da Educação, Capanema (1934–1945) que, em pleno autoritarismo de Vargas, o Estado será, em parte, mecenas de diversos projetos.” (SIMIS, 2007, p. 143). É nesse período que o teatro amador ganha espaço e se torna um alicerce do teatro brasileiro.

A figura de Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi capital na estruturação e fortalecimento do teatro amador. Natural da cidade do Rio de Janeiro, Magno era poeta, romancista, diplomata de carreira, foi vereador no Distrito Federal e chefe de gabinete no Governo Juscelino Kubitschek. Contribuiu para o desenvolvimento do teatro brasileiro moderno a partir da fundação do Teatro do Estudante do Brasil – TEB em 1938 (RODRIGUES JR, 2008). Os autores consultados assim o caracterizam:

O esforço de Paschoal Carlos Magno no fortalecimento do amadorismo teatral no Brasil advinha de sua crença na descentralização cultural, já expressa claramente por ele em 16 de junho de 1942, numa carta endereçada ao presidente Getúlio Vargas, publicada no *Correio da Noite*. A disseminação do teatro amador, como prática desinteressada e guiada, era o princípio que nortearia a constituição de uma arte que contribuísse para o desenvolvimento do país. O fundador do TEB, então, não poupou esforços para gritar por onde fosse, e com quem quer que fosse, sobre a necessidade das autoridades em amparar a prática amadorística, assegurando aos seus adeptos: espaço adequado para a sua apresentação, recursos mínimos para a elaboração de espetáculos, material de estudo e pessoas experimentadas que orientassem o exercício da montagem. Além da proclamação de todas estas demandas, Paschoal Carlos Magno empenhava-se também em criar eventos que lhe permitisse reunir todos os amadores sediados nas diferentes regiões do nosso país. Este desejo se concretizou quando ele, em 1958, realizou a primeira edição do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Recife. (FONTANA, 2020, p. 7).

Desde sua origem histórica no Brasil até os dias atuais, o teatro amador tem uma presença importante na constituição e consolidação do teatro em nossa sociedade, uma vez que iniciativas em fazer Arte sem interesses comerciais alcançam as diversas camadas sociais, conforme Rodrigues Jr destaca “[...] coroa a iniciativa em prol da preparação técnica do ator e do teatro feito mais pelo amor que pelo dinheiro. Trata-se de um trabalho de formação de atores e público, como também, da disseminação de uma dramaturgia diferenciada [...]” (2008, p.22).

As categorias dos profissionais de teatro são regulamentadas pela lei federal nº 4.641/65. Essa lei prevê a necessidade de formação em nível superior para Diretor de Teatro, Cenógrafo e Professor de Arte Dramática. “Porém, seguindo a tradição, vai manter a formação de Ator, Contrarregra, Cenotécnico e Sonoplasta em nível médio.” (BRITO, 2015, p. 15). Finalmente, em 1974, a formação do ator será alçada ao nível superior, por uma resolução do Conselho Federal de Educação. É a Resolução CFE nº 32, que regulamenta o Bacharelado em Artes Cênicas, prevendo quatro habitações: Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro.

Até a década de 1990, os cursos superiores de Educação Artística que habilitavam professores a lecionar no ensino básico eram polivalentes, abordavam as quatro linguagens (artes visuais, música, teatro e dança) conforme a lei n.º 5.692/1971 permitia. Essa lei firmou o Decreto-Lei n.º 869, de 12 de setembro de 1969, tornando obrigatória a Educação Artística nos currículos das escolas de 1º e 2º graus (PIMENTA, 2020). “Há que se considerar que, na década de 1970, em meio a ditadura militar, as licenciaturas curtas surgiram por existir demanda por professores com a necessidade de se formá-los rapidamente.” (PIMENTA, 2020, p. 80).

A formação em nível técnico é regida pelos mesmos princípios descritos na Constituição Federal e na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e, no ano 2000, são apresentados os Referenciais Curriculares Nacionais para a Educação Profissional, a partir da revisão do Parecer CEB/CNE nº 16/99 e da Resolução CEB/CNE nº 04/99. De acordo com a legislação vigente, o curso deve ter a carga horária mínima de 800 horas.

A educação profissional é de capital importância para uma nação. Prover meios de educação e capacitação para o mundo do trabalho a jovens e adultos é dever do Estado. Porém, em nosso país há uma divisão de classes em que uma elite conduz a maioria da população, e o ensino superior destina-se a quem vai comandar e o nível técnico para quem vai executar. Esse modelo também está presente nas relações de trabalho do teatro, onde existe uma massa de operários da arte, que nesse texto são representados pelos atores e atrizes, cuja formação é flexível, subordinados a diretores e diretoras com formação de nível superior.

1.2 Formação e Orientação Profissional em Teatro no Brasil

Como descrito no item anterior, uma das formas de se aprender o ofício de ator é por meio da transmissão de conhecimentos de atores profissionais a um aprendiz. Esta modalidade de formação existe desde o renascimento e a vantagem desse sistema é a aprendizagem ocorrer no dia a dia da profissão, como ilustra Brito:

O aprendiz está na coxia vendo o mestre atuar. Está nos ensaios, observando e recebendo lições. Está mesmo no palco, em pequenas participações, testando seus conhecimentos técnicos recém-adquirido. [...] E assim, aos poucos, o aprendiz vai se apossando dos

segredos da atuação, podendo um dia se tornar, por sua vez, um mestre. (2015, p. 13).

No final do século XIX, surgem os estudos do ator e diretor russo Constantin Stanislavski (1863-1938). Seu método de trabalho foi considerado inovador por inserir elementos psicológicos na construção da personagem, modernizar a preparação de atores e atrizes com intuito de tornar as atuações mais naturais e por sugerir uma ética para o teatro. Embora pensada para o teatro, seu método também é utilizado no cinema e na televisão (STANISLAVSKI, 2005).

Sendo assim, a formação de novos atores e atrizes precisou se adaptar e foram criadas escolas de teatro mundo afora. No Brasil, em 1911, foi fundada por Coelho Neto (1864-1934) a Escola Dramática Municipal na cidade do Rio de Janeiro, capital federal da época. Atualmente, a escola se chama Martins Pena, em homenagem ao primeiro dramaturgo brasileiro, e mantém suas atividades com regularidade, vinculada à Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

Esse pensamento moderno com relação ao teatro reverberou no teatro amador e, apesar do surgimento das escolas de teatro, o teatro amador se fortalece e passa a ser compreendido como pedagogia cultural, tanto na formação de artistas como na formação dos espectadores (FERREIRA, 2014). Fazendo com que as modalidades de ensino-aprendizagem em espaços formais e não formais de educação caminhem juntas até hoje, uma vez que:

O teatro amador como pedagogia cultural e teatral não anula ou substitui a pedagogia teatral formal, regular e oficial. Ele é, acima de tudo, a “porta de entrada” para os espaços educacionais em teatro. É lócus privilegiado para desenvolvimento de questões éticas e políticas. (FERREIRA, 2014, p. 100).

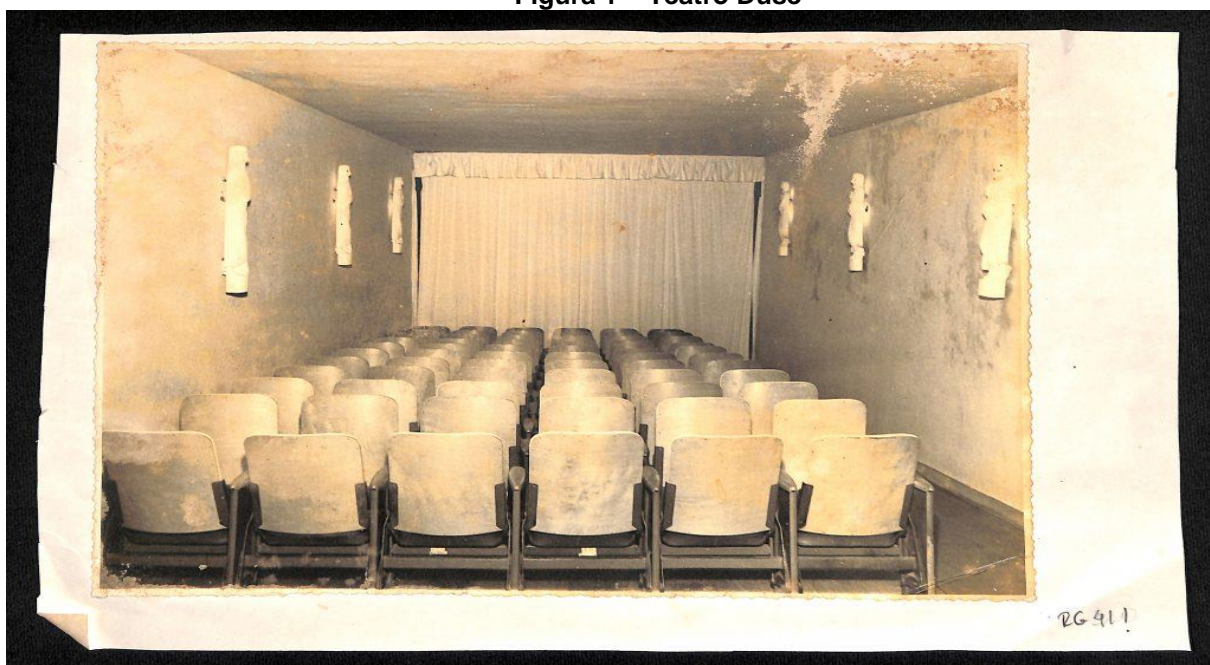
Paschoal Carlos Magno foi um grande agitador cultural na década de 1940. Suas ações culturais contribuíram com as transformações estéticas do teatro brasileiro, propiciando o aparecimento de outro modo de fazer e entender o teatro no Brasil, além de abrir portas para o teatro estudantil e uma futura pedagogia teatral, dado que:

[...] era predominante a presença de jovens atores no elenco do grupo, dada a ligação de Paschoal Carlos Magno com a classe estudantil. E por fim, à frente da condução dos espetáculos do TEB estavam sempre profissionais do palco; sendo a atriz portuguesa Ester Leão quem mais tempo trabalhou como diretora no grupo. A função de direção acumulava também uma atribuição pedagógica ao exercício da criação da cena, pois além de conduzir a montagem de um

espetáculo, era demandado destes profissionais o ensino das primeiras lições de teatro aos inexperientes atores, jovens, muitas vezes, estreantes. (FONTANA, 2020, p.5).

Paschoal Carlos Magno adapta sua casa e constrói o Teatro Duse para sediar o TEB. No Teatro Duse, durante seus quatro anos de existência, são apresentados textos inéditos de autores brasileiros e inicia-se um movimento de formação que vincula o aprendizado do teatro à atuação de amadores, renovando o teatro brasileiro nas décadas de 1940 e 1950, cultivando a ideia do estudo e da técnica em substituição ao improviso e ao talento nato (RODRIGUES JR, 2008).

Figura 1 – Teatro Duse



Fonte: (INSTITUTO DE CULTURA E ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2021)

Sobre o perfil do Teatro Duse, Rodrigues Jr descreve da seguinte maneira:

Todos os elementos que servem no Teatro Duse – bilheteiro, porteiro, indicadores, intérpretes, cenógrafos, figurinistas, maquinistas, publicistas, costureiras, aderecistas, secretários, diretores – são estudantes. Não anima o Teatro Duse nenhum objetivo comercial. É o núcleo de um teatro-escola, dirigido por moços e baseado no entusiasmo, no desinteresse e no idealismo dos moços. (2008, p.24).

Os cursos do Teatro Duse tinham duração média de um ano. Eram realizados estudos da história do teatro, caracterização, mímica, oratória e dramaturgia. “Esther Leão é a professora encarregada de ensinar aos alunos a arte de interpretar. Entre os demais professores figuram: Bibi Ferreira, Nina Ranewsky, Adacto Filho, José Jansen.” (RODRIGUES JR, 2008, p.24).

Figura 2 – Sérgio Cardoso, Paschoal Carlos Magno e Procópio Ferreira



Fonte: (TEATRO UNIVERSITÁRIO PASCHOAL CARLOS MAGNO, 2021)

As iniciativas do fundador do TEB eram mais preocupadas com a formação dos profissionais do teatro e com o avanço da arte do que com o lucro. Sua atuação e contato com artistas da época, como ilustra a foto acima, incentivou a descentralização do teatro, o surgimento de novos atores e a criação do Teatro Universitário e do Teatro Experimental do Negro (RODRIGUES JR, 2008).

Em 1939, é criado o Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro - CPT/SNT, no Rio de Janeiro. Na década de 1950, surgem no Rio de Janeiro outras duas escolas que estão em atividade até os dias atuais: o Tablado e a Fundação Brasileira de Teatro – FBT. A primeira instituição foi fundada pela dramaturga e diretora Maria Clara Machado (1921–2001) detentora de uma carreira dedicada ao teatro infantil; dentre sua vasta obra podemos citar “Pluft, o fantasminha”, “A bruxinha que era boa” e a “A menina e o vento”. A FBT foi instituída pela atriz Dulcina de Moraes (1908–1996). “Os esforços da atriz foram grandes responsáveis pela formalização da profissão de artista junto ao Ministério do Trabalho. Também graças a ela, atores ganharam direito a uma folga semanal, às segundas-feiras.” (CASTRO, 2021). Na

década de 1980, a FBT tem sua sede transferida para a cidade de Brasília e passa a ser Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

Em 1948, Alfredo Mesquita (1907–1986) cria a Escola de Arte Dramática - EAD, em São Paulo, em estreita vinculação com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC. Anos mais tarde, são inaugurados a Escola de Teatro da Universidade da Bahia - ETUB, criada por Martim Gonçalves (1919 –1973), e o Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul - CAD/URGS, fundado por Ruggero Jacobbi (1920 –1981) (BRITO, 2015). “Esses cursos pioneiros caracterizam-se, inicialmente, como cursos livres, mas com o decorrer do tempo, alguns passam a constituir-se como cursos técnicos de nível médio.” (BRITO, 2015, p. 15). Neste cenário, o então presidente Getúlio Vargas, em 17 de setembro de 1945, sanciona o Decreto-Lei nº 7.958 que transforma o curso livre do CPT/SNT em universitário, com a instituição do Conservatório Nacional de Teatro vinculado à Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), sediado à época no Distrito Federal. Nos artigos 2º e 3º constam as seguintes instruções sobre os cursos:

Art. 2º Compete ao Conservatório Nacional de Teatro: 1. Promover estudos sobre o problema do teatro e realizar experiências destinadas à renovação da arte dramática e da arte coreográfica no país. 2. Formar, mediante ensino sistematizado, artistas de comédia e de dança, e bem assim o pessoal técnico apto a ensaiar e dirigir as representações dramáticas e coreográficas de todo o gênero. Art. 3º O Conservatório Nacional de Teatro ministrará os seguintes cursos seriados: 1. Curso de arte dramática. 2. Curso de arte coreográfica. (BRASIL, 1945).

Apesar do interesse da criação desta política pública com relação ao ensino do teatro, o presidente é deposto em 29 de outubro do mesmo ano e, na prática, o decreto nunca entra em vigor (BRITO, 2015). Somente em 1965, com a lei nº 4.641/65, Castelo Branco regulamenta as categorias profissionais do teatro e cursos de teatro integram as opções em nível superior, “Mas apenas para a formação de diretores, professores e cenógrafos. Os técnicos do palco (contrarregras, cenotécnicos, sonoplastas e atores) permanecem ainda em nível médio.” (BRITO, 2015, p. 16). A partir dessa lei, consolida-se no país a educação formal de atores, com a criação de novos cursos profissionalizantes de nível médio. Entre eles podemos citar, em São Paulo, o Teatro Escola Macunaíma (1974), o Teatro-Escola Célia Helena (1977) e o Curso de Teatro do Indac (1981) e, no Rio de Janeiro, a Casa das Artes de Laranjeiras,

a CAL (1982). O Indac encerrou suas atividades em dezembro de 2020, as demais escolas estão em atividade até os dias de hoje.

Cursos de formação de atores e atrizes passam a existir no nível superior em 1974, após a resolução nº 32 do Conselho Federal de Educação. A Resolução CFE nº 32 regulamenta o Bacharelado em Artes Cênicas. A partir daí, o número de cursos superiores de formação de atores e atrizes cresce de modo exponencial; em 1979 havia quatro cursos. “Em 1989, já podemos encontrar dez cursos. Dez anos depois, temos dezoito cursos. E, por fim, em 2009, atingimos a cifra de 32 bacharelados em interpretação no país.” (BRITO, 2015, p. 16). De acordo com Bernardo Fonseca Machado, em 2012 esse número saltou para 55 (MACHADO, 2012).

Sobre os currículos, conforme apresentamos no item 1, as universidades, de acordo com a lei nº 9394/96, têm autonomia para elaboração, sendo que a CNE/CES nº 04/2004 indica caminhos para a estruturação deles; já os cursos técnicos seguem as Diretrizes Nacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico presentes na resolução CNE/CEB nº 04/99, onde constam as competências profissionais gerais do técnico da área de Artes. A respeito do teatro produzido nos espaços não formais de educação, ainda que não haja pesquisas fundamentadas sobre isso, pode-se perceber que muitas das habilidades e competências presentes nos documentos oficiais da educação básica, Base Comum Curricular e Parâmetros Curriculares Nacional de Arte, estão presentes nas relações pedagógicas constituintes e constituídas no teatro amador como indica Taís Ferreira:

[...] no teatro amador (tomamos aqui um olhar panorâmico, grosso modo), temos fortemente marcado o desenvolvimento das competências e habilidades do inciso III, ou seja, “o domínio de códigos e convenções próprios da linguagem cênica na concepção da encenação e da criação do espetáculo teatral. O teatro amador, de modo geral, volta-se para a prática e promove, num fazer continuado e negociado geralmente em grupo, a constituição clara de uma dimensão ética e política do trabalho coletivo no campo artístico, [...]”. (2014, p. 98).

Os espaços não formais de educação são os que adotam práticas educativas fora de um ambiente escolar, como, por exemplo: museus, centros comunitários, organizações não governamentais, casas de cultura etc. Esses lugares colaboram com a educação suprimindo carências, possibilitando interações sociais e estimulando o aprendizado. Ainda sobre a educação não formal de atores e atrizes, Taís Ferreira complementa:

Para além dos muros da universidade, há no Brasil muitas escolas livres de teatro, principalmente nas grandes e médias cidades, vinculadas a grupos teatrais e/ou artistas reconhecidos no campo, que oferecem cursos continuados. Oficinas e *workshops* teatrais pontuais também são espaços de formação continuada e inicial em teatro. Cursos e oficinas promovidos por secretarias de cultura e aparelhos culturais do estado são comuns, principalmente tendo como público-alvo crianças, jovens e idosos. (2014, p. 99).

É possível dizer que a formação profissional em Teatro no Brasil é flexível e possibilita ao aprendiz do ofício a liberdade em trilhar sua trajetória de acordo com suas possibilidades e ambições. Em sua origem, a formação profissional esteve atrelada às propostas estéticas do movimento amador e ainda hoje esta parceria se faz presente. As instituições formais de ensino de Teatro têm asseguradas por lei autonomia artística e pedagógicas por meio de currículos flexíveis, possibilitando o protagonismo dos aprendizes. E esta independência não pode ser fragilizada.

1.3 Teatro: perspectiva histórica e elementos da linguagem

Teatro é uma forma de arte, na qual pessoas representam um acontecimento por meio de personagens e é, também, o local onde essa atividade acontece e “como irmãos, se desenvolveram juntos.” (HELIODORA, 2008, p.7). Salientamos que “Arte é, antes de tudo, um meio de comunicação.” (REIS, 2010, p.11). Enquanto linguagem, o teatro utiliza a dramaturgia e outros elementos artísticos como música, dança, cenário, corpo, figurino e maquiagem, por exemplo, para comunicar ideias de forma estética ao vivo, sendo o tema essencial o comportamento humano. Ainda que em cena haja animais, árvores ou objetos falando, essas personagens assumem características humanas.

Para o evento teatral acontecer deve ter a presença de no mínimo um ator, a mensagem imbuída em elementos estéticos e um espectador. O artista de teatro visa a atingir de forma sensível, sensorial e cognitiva quem o vê; ao espectador cabe interpretar e ressignificar a partir de suas experiências pessoais aquilo que lhe foi apresentado. A este respeito, apoiando-nos em Bárbara Heliodora, podemos dizer que:

Para o filósofo grego Aristóteles o teatro é uma imitação. Nós apreciamos essas imitações tanto pelo modo de elas serem executadas, em aparência e acabamento, como pelo fato de as

peças, os objetos e os acontecimentos por elas apresentados ampliarem nosso conhecimento. Isso não quer dizer que essa imitação nos ensine coisas assim como em uma aula, mas sim porque quem a criou, ou organizou, vê o objeto de sua imitação e o apresenta de um certo ponto de vista, e por isso mesmo nos leva a pensar no assunto. (2008.p7).

Imitar algo era um ato presente nos povos primitivos. Em pinturas rupestres constam desenhos de dramatizações. Nas imitações dos fenômenos da natureza e seus seres míticos, existe a semente do que chamamos hoje de personagem e as constantes repetições desses rituais constituem a origem do teatro primitivo.

[...] enquanto o homem ainda estava aprendendo a falar [...] Alguém na tribo, teve um dia a ideia de imitar a chuva, e então todos faziam uma dança ou o que fosse imitando para ver se assim ela chegava. O mesmo podia ser feito para a caça: alguém se fantasiava de caçador, se cobria com a pele de um animal, e o outro fazia os gestos do caçador, e todos ficavam esperando que com isso aparecesse mais caça e, portanto, mais comida. À medida que os homens foram se organizando um pouco melhor, podem ter aparecido novos tipos de imitação: se morria um guerreiro que sempre defendeu a tribo, aparecia uma imitação pedindo que ele continuasse a defendê-la, mesmo depois de morto [...] Uma etapa crucial de todo esse desenvolvimento foi quando a tribo constatou que nem sempre as suas danças traziam o resultado pedido, e começou a crer que existia algum poder, alguma força, desconhecidos para ela, que controlavam as forças da natureza; assim foram sendo criados os ídolos. A princípio eram adoradas árvores ou animais, até que, passados mais alguns séculos, apareceu o conceito de deuses invisíveis com poderes muitos mais amplos, e aos poucos começaram a ser realizados rituais cultuando esses deuses. (HELIODORA, 2008 p.9).

No Egito Antigo, o teatro estava atrelado às tradições do cerimonial religioso e da corte. Nas invocações a Rá, deus do paraíso, ou nas festas em celebração a Osíris (sua morte e renascimento), havia representações, música e dança. Os sacerdotes organizavam as peças e atuavam nela; o faraó também podia fazer o papel do deus. Juntamente em tais rituais, era comemorado a fertilização do solo e o rio Nilo.

O teatro, tal qual conhecemos hoje em dia, teve suas raízes na Grécia Antiga, a partir do século VII a .C., quando se festejava o culto ao deus Dionísio. Os ditirambos apresentavam músicas, danças, poesias e representações que posteriormente deram origem às Tragédias Gregas. Embora essa forma de teatro tenha recebido influências de outras culturas, o teatro grego é reconhecido por sua originalidade. Neste período surge a figura do dramaturgo - Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, representantes da Tragédia, e Aristófanes, da Comédia. No Egito Antigo, na Índia e na China, o teatro já existia, mas o que diferencia o teatro grego dos outros existentes até então é que seu

foco estava nas relações humanas cotidianas, enquanto os demais eram litúrgicos, as encenações eram ligadas a temas religiosos.

Os atores usavam máscaras e dialogavam com o coro. Existiam basicamente dois estilos de espetáculo, a Tragédia e a Comédia (sátira). A primeira caracterizava-se pelo fim trágico sofrido pelo protagonista, que estava à mercê das vontades dos deuses ou do destino. Já o segundo estilo, tinha a característica de satirizar a sociedade, a política e até mesmo os deuses, levando para a cena situações cotidianas que geralmente se tornavam ridículas. Sobre a figura do ator, Eliana Reis explica:

Resumidamente, essa evolução transcorreu da seguinte forma: as procissões se desenvolveram; Téspis, líder do coro, destacou-se deste, ficando um passo à frente. Como dialogava com o coro, tornou-se um personagem individualizado, denominado “ator”. (2010, p. 38).

Podemos observar na Grécia a função comunicativa da arte aliada ao entretenimento. O público participava ativamente, pois o teatro era um importante evento social. As plateias eram numerosas; no teatro Epidauro havia espaço para 17 mil pessoas assistirem as apresentações. As encostas de colinas e montanhas eram aproveitadas para construir o teatro e acomodar a plateia, ajudando na visualização e entendimento do espectador. Figurinos e adereços foram criados especificamente para apresentações às multidões; botas e coturnos aumentavam de dez a quinze centímetros a altura do ator. As máscaras eram confeccionadas para ajudar na projeção da voz. Desta maneira, mesmo quem estava nas últimas fileiras conseguia ver a apresentação. A respeito da postura do público, Margot Berthold ilustra:

Ao entrar no auditório, cada espectador recebia um pequeno ingresso de metal (*symbolon*), com o número do assento gravado. Não precisava pagar nada. Péricles havia assegurado com isso o favor do povo, ao fazer com que o erário não só remunerasse a participação nos tribunais e nas assembleias populares, como também a frequência nos espetáculos teatrais. Nas fileiras mais baixas, logo na frente, lugares de honra (*proedria*) esperavam o sacerdote de Dionísio, as autoridades e convidados especiais. Aqui também ficavam os juízes, os *coregas* e os autores. Uma seção separada era reservada aos homens jovens (*efebos*), e as mulheres sentavam-se nas fileiras mais acima. Vestido com branco ritual, o público chegava em grande número às primeiras horas da manhã e começava a ocupar as fileiras semicirculares, terraceadas, do teatro. “Um enxame branco”, é como o chama Ésquilo. Ao lado dos cidadãos livres, também era permitida a presença de escravos, na medida em que seus amos lhe dessem licença. A aprovação era indicada por estrepitosas salvas de palmas, e o desagrado, por batidas com os pés ou assobios. A liberdade de

expressar sua opinião foi algo de que o antigo frequentador de teatro fez uso amplo e irrestrito [...] (2011, p. 114).

Augusto Boal, em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, nos lembra das reflexões de Arnold Hauser sobre a função social do teatro na Grécia em que os “aspectos externos do espetáculo para as massas eram indubitavelmente democráticos, porém o conteúdo das tragédias revelava-se aristocrático.” (BOAL, 1991, p. 72).

Em Roma a valorização às artes surgiu, em parte, com a conquista do povo grego. O Império Romano tinha a característica predominante de ser um estado militar. Embora Roma já tivesse sua forma de teatro, este foi fortemente influenciado pelo modelo grego, apropriando-se e adaptando a arte grega ao modo de vida e cultura romana. Algumas inovações cênicas surgiram, como, por exemplo: apenas um ator interpretava todas as personagens alternando as máscaras que as representavam, contudo não era mais um rito comemorativo aos deuses, nem uma discussão artística sobre a condição humana. Em geral as apresentações pertenciam às celebrações das vitórias e batalhas, com milhares de figurantes e animais, similares às atividades circenses, fortalecendo a forma política de governo do Pão e Circo (BERTHOLD, 2011).

Quando o cristianismo se impõe em Roma, a igreja busca coibir as atividades teatrais. Em um primeiro momento a Igreja não apoiou ou incentivou o desenvolvimento do teatro, pelo contrário, o combateu. Somente a partir do século XII começa-se a representar dentro das igrejas em homenagem às mais importantes festas cristãs (a Páscoa e o Natal); tais representações tinham o objetivo de propagar a doutrina religiosa. Posteriormente essas representações multiplicaram-se, falando sobre as passagens bíblicas e os milagres dos santos e mártires católicos. O altar era o cenário do drama; expondo virtudes e vícios das personagens, dialogando com Deus e o Diabo com um sentido didático. Segundo Heliodora,

Até o século XII, tudo isso era feito em latim, quando então alguém lembrou que, se todo aquele povo católico não era alfabetizado, era mais do que provável que eles não soubessem latim; todas aquelas pequenas dramatizações passam então a ser apresentadas na língua local de cada região. Quando a Igreja se deu conta de que com isso estava abrindo as portas para o teatro, já era tarde, e os episódios começavam a incluir detalhes e até mesmo ações que não estavam na Bíblia. (2008 p.35).

O conjunto de ideias e valores que surgiu na Europa durante a Idade Moderna

(1453–1789) produziu grandes nomes em todas as artes; especificamente no teatro citamos: Gil Vicente (1465–1536), William Shakespeare (1564–1616), Molière (1622–1673) e Racine (1639–1699). Durante o Absolutismo, os monarcas e governantes de estados diminuíram o poder político da Igreja buscando estabelecer uma nova identidade ao reino/nação. Desta forma, as pessoas que colaboravam com as encenações religiosas começaram a reunir-se em pequenos grupos para inventar e apresentar novas peças, uma vez que textos religiosos não eram mais o foco.

O teatro renascentista inova na estrutura cênica, das quais muitas são preservadas até hoje, como, por exemplo, a infraestrutura do palco. Surge o palco italiano com disposição frontal de palco e plateia, propiciando à plateia a noção de profundidade e perspectiva, possibilitando uma melhor mobilidade dos cenários e versatilidade nas apresentações. Trata-se de um teatro popular que aposta na comicidade. Inova também na permissão da entrada profissional da mulher para o elenco, visto que os papéis femininos até então eram representados por homens. Therese du Parc é a primeira atriz de que se tem registro na história do teatro. Ela trabalhou com Molière e Racine.

A essa altura, na Espanha e na Inglaterra, pequenas companhias começam a viver de bilheteria. Inicialmente consistia principalmente em obter gorjetas no ato de passar o chapéu na plateia, aos poucos, os grupos progrediam e, com o tempo, passaram a vender entradas na porta do local em que se apresentavam.

Nas escolas secundárias da Companhia de Jesus, a arte da retórica era bastante estudada nesses colégios, desenvolvendo o Drama Escolar. Com objetivo pedagógico e propagandístico, as ordens religiosas queriam que seus dramas tocassem a plateia não somente pela palavra, mas por meio de imagens. Para os jesuítas os limites nacionais e de linguagem não eram obstáculos. Caso a apresentação fosse em latim, o espectador podia seguir o drama com a ajuda do *Argumentum*, escrito no idioma local. Além disso, os jesuítas tinham a premissa de adaptar-se ao meio em que se encontravam, utilizando a linguagem e talentos locais para as incursões teatrais. A extensa rede das Escolas da Companhia de Jesus permitiu o alcance e influência no desenvolvimento do teatro (BERTHOLD, 2011).

Foi por meio das expedições da Companhia de Jesus que as primeiras manifestações de teatro no Brasil ocorreram. Como forma de catequização, os primeiros jesuítas que aqui chegaram, utilizavam a linguagem cênica para transmitir parábolas e passagens bíblicas aos nativos, de forma didática. Essa forma de teatro,

chamada de Teatro de Catequese, possuía uma preocupação muito mais religiosa do que artística. Neste período não existiam espaços destinados à atividade teatral; as peças eram encenadas em campos, praias e ruas. Os precursores do teatro no Brasil foram os padres José de Anchieta (1534–1597) e Antônio Vieira (1608–1697). Bárbara Heliodora descreve o trabalho de José de Anchieta da seguinte forma:

Para a catequese da população nativa, Anchieta não só compôs pequenos autos na língua tupi como optou por situações simples e óbvias, chegando ao ponto de usar nomes característicos de tribos inimigas para o Diabo e diabretes, em seus óbvios confrontos entre o céu e o inferno. [...] O Padre Anchieta não é a semente da qual vem o teatro brasileiro, mas nem por isso é possível ignorar que ele usou formas teatrais. (2008 p.148).

Com a chegada da família real ao Brasil, em 1808, o teatro dá um grande salto. D. João VI (1767–1826) assina um decreto em 1810 que autoriza a construção de teatros na capital. Grandes produções europeias começaram a chegar ao Brasil, no entanto, somente os nobres tinham acesso às apresentações. No século XIX, o teatro brasileiro começa a ganhar características nacionais. A obra “Antônio José ou O Poeta e a Inquisição” de Gonçalves Magalhães (1811–1882) é considerada um marco no teatro brasileiro. Esse drama foi encenado por uma companhia composta por integrantes brasileiros com ideais nacionalistas. O ator João Caetano (1808–1863), considerado o pai do teatro brasileiro, foi um dos primeiros atores com fama e reconhecimento público. Exercia também as funções de encenador e administrador de uma escola de arte dramática e participou desta montagem.

Neste período surgem as comédias de costumes escritas por Martins Pena (1815–1848). Situações cotidianas e fatos da época arrancavam risos da plateia. Ele descreveu muito bem os hábitos do Brasil de seu tempo e isso foi um problema para a sua carreira, pois a população que aqui vivia e podia frequentar o teatro gostava de imitar os hábitos europeus. Martins Pena foi uma jovem vítima da tuberculose e a grandeza da sua obra só foi reconhecida após sua morte. Sobre o autor, Heliodora afirma:

Em A família e a festa na roça já lançou as sementes do que viria a ser um de seus temas favoritos, a crítica à mania brasileira de considerar tudo que é estrangeiro superior ao que nasce aqui. Além do mais, pela primeira vez aparece também a preocupação do autor com a linguagem cênica, não só informando como deve ser o cenário como também detalhando os figurinos, que são importantes na definição das condições socioeconômicas e dos ofícios de seus personagens e do universo que habitam. (2008 p.155).

Na segunda metade do século XIX surge o teatro realista no Brasil. Problemas

sociais e conflitos psicológicos substituem os dramalhões e temas como o amor adúltero, a falsidade e o egoísmo humano passam a fazer parte dos enredos. Um dramaturgo representante deste período é Arthur de Azevedo (1855–1908); de sua obra podemos destacar “A capital federal” e “O Mambembe”.

No início do século XX surge a primeira mulher brasileira a escrever peças de teatro: Júlia Lopes de Almeida (1862–1934). Sua produção foi vasta, mais de quarenta textos abrangendo peças de teatro, romances, contos e textos infantis. Fomentou diversas campanhas em defesa dos direitos das mulheres. Ajudou na idealização e fundação da Academia Brasileira de Letras, mas foi excluída da Academia justamente por ser mulher. A estreia de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (1912–1980), sob a direção de Ziembinski (1908–1979), em 1943, é considerada o nascimento do teatro brasileiro moderno. A peça escandalizou o público tornando-se um marco. Enquanto os brasileiros só valorizavam textos estrangeiros, Ziembinski, polonês refugiado da Segunda Guerra Mundial, estimulou os artistas brasileiros a encenar peças nacionais.

Nelson Rodrigues era um repórter de ouvido agudo, e pela primeira vez o seu texto trouxe para o palco o português tal qual como ele é falado no Brasil. Pela brasilidade de sua linguagem, os brasileiros podiam finalmente reconhecer a ação gerada pela sua realidade. (HELIODORA, 2008 p.171).

Anos mais tarde surgem grupos de teatro, muitos oriundos do movimento estudantil, de grande relevância artística e histórica. O Teatro Brasileiro de Comédia-TBC, o Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa (1937-), e o Teatro de Arena. O Teatro de Arena realizou muitas montagens de textos nacionais com temáticas políticas e sociais. Autores como Augusto Boal (1931–2009), Gianfrancesco Guarnieri (1934–2006), Oduvaldo Vianna Filho - “o Vianninha” - (1936–1974) e Chico de Assis (1933–2015) integraram esse grupo. Devemos destacar também o trabalho de Antunes Filho (1929–2019), diretor que realizou constantes pesquisas sobre interpretação e formação de ator. O encontro desses grupos de artistas e um pensamento político de modernização do país fomentou a construção de uma identidade de teatro nacional, contudo, com o golpe militar de 1964, surge a censura e muitas peças passam a ser proibidas. Quando a censura acaba, na década de 1980, o teatro brasileiro estava enfraquecido. O hiato que a ditadura fez nas produções diminuiu drasticamente o público, que não estava mais habituado ao teatro.

Após a abertura política, o Besteirol, gênero composto por uma série de esquetes alegres e bem-humoradas, sempre com referências a eventos do momento

e de comunicação fácil, ajudou a trazer o público de volta ao teatro. A cidade de São Paulo manteve o seu crescimento pós milagre econômico, coisa que não ocorreu da mesma forma no Rio de Janeiro; consolidando-se como a cidade mais rica do país, a capital paulista passa a ter mais produções e público com poder aquisitivo para consumir arte (HELIODORA, 2008). Como visto desde o período clássico, além do entretenimento o teatro tem também uma função pedagógica. Muitos jovens em nosso país têm o seu primeiro contato com o teatro na escola, assistindo ou participando de alguma peça. Sobre esse caráter pedagógico, Taís Ferreira destaca:

Historicamente, o teatro acontece nos ambientes educacionais, formais e informais, em duas ocasiões: nas comemorações de datas festivas e cívicas ou como ferramenta de apoio a alguma atividade específica de disciplinas consideradas sérias, desenvolvendo conteúdo de outras áreas do conhecimento, como se o teatro em si não tivesse seus conteúdos próprios e de suma importância à formação de um cidadão apto a relacionar-se com as mais diversas linguagens. Essa competência é mais do que necessária ao sujeito no mundo contemporâneo, no qual a espetacularidade, as imagens e os sons recheiam nossos cotidianos, nos incitam a construir sentidos e significados, constituindo nossas identidades e subjetividades, acerca dos quais sempre pensamos ou nos posicionamos de forma crítica e consciente. (2012 p.9).

Cabe lembrar que estudantes que participam de alguma atividade teatral têm a oportunidade de desenvolver competências que serão úteis na fase adulta, como por exemplo: trabalho em equipe, negociação, improvisação e autoconfiança, conforme sugerem os quatro pilares da educação presentes no relatório da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), coordenada por Jacques Delors (1996). Vale dizer, os quatro pilares são: aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a ser e aprender a conviver.

Atualmente, conforme indica a Base Nacional Comum Curricular – BNCC, o estudo do teatro faz parte do componente curricular Arte, obrigatório no ensino fundamental nos anos Iniciais (1º ao 5º ano) e Finais (6º ao 9º). O teatro feito por estudantes na educação básica não tem uma obrigação espetacular; é uma manifestação expressiva do estudante. Sob essa ótica, o teatro tem o objetivo de formar público, sensibilizar e despertar o interesse, não necessariamente, formar atores. Apesar de muitos atores profissionais terem iniciado os estudos do teatro na escola básica, a profissionalização só ocorre após a conclusão do ensino médio, como veremos a seguir.

1.4 Entre Territórios: Teatro Amador, Vocacional, Estudantil e Universitário

O presente estudo não pretende dividir categorias, apenas apresentamos conceitos que compõem os movimentos de teatro Amador, Vocacional, Estudantil e Universitário. De forma geral, essas duas expressões - “amador” e “vocacional” - referem-se ao teatro realizado não com objetivos profissionais e comerciais, cuja motivação em exercê-lo é o prazer e a satisfação pessoal apesar de, em alguns casos, ser uma porta de entrada para uma profissionalização. Podemos dizer que o Teatro Amador, por essência, é acolhedor e plural, uma vez que:

[...] pessoas com as mais diversas ocupações, e que não são profissionais do teatro, entram constantemente em cena. Espetáculos teatrais de amadores podem ser visto nas ruas, igrejas, escolas, associações de bairro, hospitais e nos mais variados locais, até nos edifícios teatrais, pois, como nos ensina Augusto Boal (1998, contracapa): Todo mundo atua, age interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! (NOSÉ, 2021, p. 36).

Por vezes o Teatro Amador é visto com desdém, em virtude de seus integrantes não possuírem formação específica em teatro ou porque os grupos não têm recursos financeiros, mas a não obrigatoriedade de se ajustar às regras e tendências do mercado cultural possibilita um vasto campo de experimentação artística. Não raros grupos e seus participantes alcançam destaque na vida social, política e afetiva de suas comunidades (FERREIRA, 2014). Ao longo da história do Teatro no Brasil a presença de grupos amadores foi fundamental na estruturação da arte, assim como ilustra Taís Ferreira:

No entanto, perde-se de vista que, no Brasil, grande parte da arte ligada à pesquisa de novas estéticas e linguagens esteve, pelo menos durante todo o século XX, ligada aos movimentos amadores. Graças ao amadorismo vivo, ativo e sadio dos estudantes, de grupos ligados aos movimentos sindicais e das altas classes burguesas, as primeiras tentativas de profissionalização de um dito “teatro sério” fizeram-se possíveis em empreendimentos como o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e o Teatro de Equipe. (2014, p. 91).

É possível observar que há um consenso sobre o movimento amador, o de que são considerados grupos amadores os que seus integrantes não dependem da renda gerada pelo coletivo para o seu sustento pessoal. Em um estudo realizado por Fontana consta a seguinte afirmação:

O amadorismo, como todo o teatro brasileiro, é diverso, múltiplo em decorrência do tempo e do espaço onde se localizam as atividades dos seus artistas. Uma condição, apenas, permite a sua definição como categoria de prática artística específica: a de seus adeptos, ou a maioria deles, não dependerem do teatro para a sua subsistência. (2020, p.2).

Isto não significa que os grupos não recebam patrocínios de mecenas e empresas ou verbas governamentais. Eventualmente surgem políticas de Estado de valorização e incentivo ao movimento amador. Na Era Vargas, por exemplo, teatros amadores, compostos majoritariamente por estudantes universitários, recebiam apoio financeiro do governo. Na cidade de São Paulo, na gestão da prefeita Marta Suplicy (1945-) e do secretário de cultura Celso Frateschi (1952-), foi criado o Projeto Teatro Vocacional. Um plano de ação cultural, formação artística e pesquisa pedagógica estabelecido nos equipamentos públicos de cultura do município (casas de cultura, bibliotecas públicas e teatros distritais) (BREVE HISTÓRICO, 2021). O projeto permanece em andamento com o nome de Programa Vocacional e foram inseridas as demais linguagens artísticas (artes visuais, dança, literatura e música). As ações bem-sucedidas desse programa fizeram com que o termo vocacional fosse popularmente incorporado ao teatro amador, uma vez que ambos atendem quem tem vocação ou é amador do teatro.

Outro espaço em que o teatro está presente é a escola. Desde a chegada dos jesuítas ao Brasil, o teatro é empregado como ferramenta pedagógica em ambientes educativos formais e não formais. O teatro na escola desenvolve habilidades, ensina e diverte. Uma história pode ser contada e recontada inúmeras vezes, o encanto e a potência do teatro na educação está em explorar e descobrir, em parceria com os estudantes, novas formas criativas de contá-las. Taís Ferreira (2012) salienta que há diversos elementos da linguagem que podem ser desenvolvidos nas escolas, que serão potentes estimuladores de habilidades. Por meio de atividades que relacionem o fazer e a apreciação teatral é possível a assimilação de conteúdos específicos do teatro (cenários, figurinos, iluminação e as linguagens verbais e cinestésicas) que perpassam as competências e habilidades necessárias à vida cotidiana, às relações humanas e ao mundo do trabalho. Na Base Comum Curricular (BNCC) consta a indicação da seguinte habilidade na área de linguagens que ilustra esse pensamento:

Utilizar diferentes linguagens – verbal (oral ou visual-motora, como Libras, e escrita), corporal, visual, sonora e digital –, para se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos em

diferentes contextos e produzir sentidos que levem ao diálogo, à resolução de conflitos e à cooperação. (2017, p.65).

Além das aulas de teatro inseridas na disciplina de Arte, algumas escolas mantêm grupos de teatro. A maneira com que esses grupos desenvolvem seus projetos é artesanal; estudantes, professores e, eventualmente, pais assumem papéis de costureiros, cenógrafos, camareiros, maquiadores ou produtores de arte e todas essas funções permitem um estreitamento e familiaridade com a arte. (RODRIGUES JR, 2008). O teatro estudantil não se restringe ao ensino básico. O termo também é empregado para denominar grupos de estudantes vinculados às escolas de formação da arte teatral, tanto de nível médio como superior, ou por grupos de universitários, de cursos diversos, que se juntam no intuito de fazer teatro. Por este motivo, por vezes os termos amador, vocacional e estudantil são confundidos. No Brasil o teatro feito por estudantes universitários foi de extrema importância no século XIX, destacamos o produzido na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, por onde transitaram significativos nomes das letras nacionais, que expunham nos palcos os problemas brasileiros e sugeriam possíveis soluções (RODRIGUES JR, 2008).

No período compreendido entre 1930 e 1960, nascem grupos estudantis que foram essenciais na formação do teatro brasileiro moderno, como, por exemplo: o Teatro Acadêmico, o Teatro Universitário – TU, o Teatro Paulista do Estudante (que se funde com o Teatro de Arena), a Oficina (que deu origem ao Teatro Oficina), o Teatro da Universidade Católica - TUCA, na PUC/SP, o Teatro dos Universitários do Mackenzie – TEMA e o Teatro dos Universitários de São Paulo – TUSP. É nesse intervalo que a União Nacional dos Estudantes – UNE se espalha pelo país e a entidade cria o Centro Popular de Cultura – CPC. O modelo de trabalho em que a UNE se inspirou foi o do Movimento de Cultura Popular – MCP. No entanto, após o golpe militar de 1964, a UNE e os grupos estudantis passam a sofrer perseguições em virtude da sua ideologia política.

Ali, reunido com lideranças estudantis, Oduvaldo Vianna Filho ajuda a idealizar um movimento cultural prioritariamente destinado à mobilização da população, partindo da ação cultural com o objetivo de conscientizar as classes trabalhadoras. Inspirado no pernambucano Movimento de Cultura Popular – MCP, de Miguel Arraes, o CPC, multiplicado em inúmeros grupos espalhados pelo país, leva ao povo diversas manifestações artísticas cujo fim é usar formas da cultura popular para promover a revolução social em montagens que

deveriam percorrer praças, ruas, portas de fábricas e sindicatos. (RODRIGUES JR, 2008, p.15).

Após esse breve histórico e conceituação sobre os territórios da arte, observamos a importância do teatro no âmbito não profissional na formação do teatro brasileiro. Em suas várias épocas, representou sempre uma negação aos padrões artísticos vigentes, provocando uma renovação na cena teatral. Apesar de sua presença ser mais forte nos grandes centros urbanos, possui ramificações em todo território nacional e os movimentos não profissionais aqui descritos contribuem na popularização do teatro, tanto na formação de público como na oferta de espaços de vivências e experimentações.

2 HISTÓRIA, FORMAÇÃO E TEATRO ESTUDANTIL DA USP

Festivais e mostras estudantis são encontros que oportunizam professores-artistas e estudantes exibirem os resultados dos estudos e pesquisas do universo das Artes Cênicas. Promovem a diversidade de pensamentos e possibilitam ao aprendiz do ofício exercitar a principal função de um artista de teatro, comunicar-se com uma plateia. Sob essa ótica, festivais estudantis são ações de grande valia para a disseminação de novas dramaturgias e encenações, pois um teatro vinculado à educação “[...] não se finda no espetáculo, ele se fixa na relação que se estabelece no processo de construção.” (RODRIGUES JR, 2008, p. 9-10).

Os primeiros festivais estudantis no Brasil aconteceram com o trabalho de Paschoal Carlos Magno. Em 1958, organiza em Recife o primeiro Festival de Teatro de Estudante do Brasil, este projeto obteve êxito até 1971, na sua sexta edição. Os festivais promovidos por Paschoal Carlos Magno ocorriam em cidades diferentes e tinham um formato bem parecido com os que ocorrem atualmente, fortalecendo o desenvolvimento da dramaturgia e servindo de exercício para atores e diretores.

Seus festivais iam além de uma programação de espetáculos vindos de todo o país; constituíam-se, acima de tudo, em encontros teatrais riquíssimos. Esses festivais promoviam inúmeras discussões, mesas redondas, aulas, palestras e exposições, cumprindo também a função pedagógica e didática na formação de público, com a intenção de despertar novos interessados no fazer teatral. (GAMA, 2008, p. 88).

Em geral, as mostras eram competitivas e contavam com a presença de artistas experientes na comissão julgadora. “Fizeram-se presentes com tal intenção, por exemplo: Ariano Suassuna, Paulo Autran, Cacilda Becker, Joracy Camargo, Amir Haddad, Glauce Rocha, entre muitos outros.” (FONTANA, 2020 p. 7). Os prêmios oferecidos aos destaques eram bolsas de estudos, viagens e troféus. A partir das iniciativas de Paschoal Carlos Magno, escolas, clubes, associações e entidades começam a expor seus trabalhos com mais intensidade, surgindo novos festivais em todo território nacional. Essas ações contribuíram para a divulgação do teatro à população em geral. Desta forma, assumem o caráter de difusão da arte, uma vez que:

[...] estimula o gosto do público pelas artes cênicas, levando às casas de teatro, consumidores habituais e não habituais de cultura; democratiza o acesso à produção, aos bens, produtos e serviços culturais; organiza palestras e debates que tratem de temas polêmicos pertinentes e atuais no teatro, a fim de promover uma qualificação dos participantes e do público em geral, e uma interação entre eles,

problematizando para criar soluções e ideias; estimula a produção artística entre os estudantes, independente do seu grau de escolaridade ou condição social, promovendo uma interação entre eles e proporcionando e/ou aprimorando os conhecimentos práticos e teóricos dos participantes. (RODRIGUES JR, 2008, p. 31).

Paschoal Carlos Magno realizou uma edição do Festival Estudantil dedicada ao teatro infantil. Na programação havia peças destinadas a esse público e um seminário promovido pelo Serviço Nacional de Teatro sobre o ensino do teatro nas escolas regulares. “Na época, estavam em pauta questões relacionadas à inclusão de aulas de expressão artística no currículo escolar, devido à elaboração de uma legislação que tratasse do assunto.” (FONTANA, 2020, p. 7). Durante a ditadura militar no Brasil, grupos de teatro estudantis, principalmente os oriundos das universidades, assumiram uma postura de resistência política, sendo a cidade de São Paulo o principal polo cultural do movimento estudantil. Os festivais que serviram de palco para o Teatro Estudantil contribuíram com a renovação da cena teatral, exibindo peças diferenciadas do padrão vigente, além de ampliar os locais de apresentações.

Afinal de contas a produção teatral está pautada na ideia de visibilidade. Todos fazem teatro na esperança de serem vistos e reconhecidos pelos seus desempenhos artísticos. Porém, em se tratando de um festival estudantil, talvez, a maior contribuição seja a divulgação dos grupos junto à imprensa, à comunidade local ou em outros setores da cultura. (GAMA, 2008, p. 92).

Já nas primeiras edições, os festivais mostraram-se espaços de aprendizagem, uma vez que a apresentação dos resultados das investigações artísticas (as peças) de cada grupo, cursos, oficinas, palestras, mesas-redondas que compõe o evento enriquecem o processo da pedagogia do teatro. Também tem se mostrado comum e importante o apoio de órgãos governamentais na promoção dos eventos, seja financeiramente ou cedendo espaços públicos para utilização dos organizadores.

É importante insistir em que diante do escasso lastro financeiro dos grupos de teatro estudantil, uma ajuda de custo por parte das instituições que promovem o evento é sempre bem-vinda e contribui para a participação dos atuantes no festival. (GAMA, 2008, p.93).

Nos festivais que são competitivos, jurados avaliam os trabalhos dos grupos e distribuem premiações de acordo com os critérios estabelecidos pela curadoria, contudo há o questionamento: “A premiação de grupos é de fato a melhor forma de reconhecimento do trabalho dos grupos de Teatro Estudantil? É preciso não perder de vista a possibilidade de troca e aprendizagem artística que os festivais oferecerem.” (GAMA, 2008, p.91). No âmbito da educação básica existem mostras e festivais em

escolas públicas e particulares, no entanto, as escolas públicas exploram locais não convencionais de apresentação com mais frequência. Transformam quadras poliesportivas e pátios em espaços cênicos, enriquecendo a aprendizagem artística dos estudantes. Grupos se apresentam em festivais com o objetivo de exibir o resultado de um processo criativo, contudo, após essas vivências, por vezes, os integrantes dos grupos são estimulados a participarem de outras mostras, pois esses eventos propiciam a experiência. De acordo com Larrosa (2011), a experiência é oriunda da reflexividade, é um movimento de ida (exteriorização) e volta (subjatividade) que afeta e produz efeitos no indivíduo.

O Teatro da Universidade de São Paulo, a partir do final do século XX, passa a ser constantemente palco de festivais. Nos anos 1991 a 1996 aconteceu no TUSP o Festival de Teatro da USP. Por dez dias, em duas sessões diárias, os estudantes da USP apresentavam suas peças; espetáculos do circuito profissional, oficinas e palestras também eram ofertados. “O caráter do encontro era essencialmente pedagógico e visava o diálogo de grupos de teatro universitários com grupos de teatro profissionais.” (MACHADO, 2014, p. 6). Podemos observar que o TUSP, por meio de festivais e mostras, incentiva a educação continuada, o estudo e a prática do fazer teatral. Valorizando o teatro como linguagem, área de conhecimento e expressão artística.

2.1 História do Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP

Com mais de cinquenta anos de atividade, o Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP, atualmente vinculado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo – USP, tem em seu histórico diversas ações de difusão das artes cênicas e dedica-se a “[...] estimular o desenvolvimento de grupos teatrais estudantis; e propiciar, pelo teatro, a integração entre a comunidade interna e externa da Universidade [...]” (TEATRO DA USP, 2021).

Sua fundação se deu quando alunos integrantes dos diretórios acadêmicos, em 1955, obtém êxito junto à Reitoria USP na criação do Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP, sendo o ator Ruy Affonso Machado (1920 – 2003), integrante do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, o primeiro diretor artístico do teatro. Em 1966, pela iniciativa dos alunos da Faculdade de Filosofia e da Faculdade de Arquitetura da USP,

influenciados pelos movimentos estudantis de oposição à política vigente da década de 1960, o teatro passa a ser chamado de Teatro dos Universitários de São Paulo (MARTINS, 2012), sem o vínculo oficial com a universidade. Nesse ano ocorre a estreia da peça “A Exceção e a Regra” de Bertolt Brecht, dirigida pelo ator e diretor Paulo José (1937-2021).

Em 1967, Flávio Império (1935–1985) assume a direção artística do TUSP. Durante a sua gestão, dirige a peça “Os Fuzis de Dona Tereza” uma adaptação da peça de Bertolt Brecht (1898–1956), “Os Fuzis da Senhora Carrar”; excursiona por vários estados brasileiros e, em 1969, participa do Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França. Nos anos de 1967 e 1968, o TUSP lança a revista a(P)arte que dialogava sobre arte e o momento histórico vigente. A decretação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, tensiona a situação política do país, passando a ser inviável a continuidade dos trabalhos do Teatro dos Universitários (MARTINS, 2012).

O Teatro da USP retoma as atividades em 1979, desta vez vinculado à Coordenadoria de Atividades Culturais da USP, sendo o crítico de teatro e professor da Faculdade de Filosofia Décio de Almeida Prado (1917–2000) nomeado diretor do teatro. O auditório da Biblioteca Municipal Anne Frank, no bairro do Itaim-Bibi, é cedido para utilização do TUSP até 1996. No início da década de 1980, o TUSP foi dirigido pelo professor da Escola de Comunicações e Artes – ECA, Miroel Silveira (1914-1988) e, a partir de 1986, sua administração fica sob a responsabilidade direta da ECA e o teatro começa a receber os espetáculos curriculares do Curso de Artes Cênicas – CAC e da Escola de Arte Dramática - EAD.

Na década de 1990, o TUSP passa a atuar como polo gerador de cultura, ficando subordinado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP e sob a direção do diretor teatral Abílio Tavares. Entre 1991 e 1996, organiza seis Festivais de Teatro Universitário e, em 1996, a sede do TUSP é transferida para o Centro Universitário Maria Antônia. Nesse mesmo ano é criado o grupo de teatro do órgão, o Grupo TUSP. Até o encerramento de suas atividades, em 2007, o grupo recebe dez prêmios pela excelência nas montagens realizadas. Cabe destacar que a atual sede do TUSP fica no prédio histórico onde ocorreu o episódio batizado Batalha da Maria Antônia, em 1968. Na ocasião, ali era a Faculdade de Filosofia da USP e foi palco de um conflito entre os estudantes da USP e da Universidade Presbiteriana Mackenzie por divergências políticas sobre o regime militar.

O TUSP, em 1998, promoveu o evento “Teatro brasileiro: 1968/1998 - 30 Encontros”. A programação fez uma reflexão sobre a criação teatral brasileira compreendida nas três últimas décadas. A série de trinta encontros contou com a participação de personalidades da área teatral como Augusto Boal, Sábato Magaldi, Dercy Gonçalves, José Possi Neto, Maria Adelaide Amaral, Gerald Thomas, José Celso Martinez, Antônio Araújo (HISTÓRIA DO TEATRO DA USP, 2021).

Entre 1996 e 2006, o TUSP realizou Oficinas Livres de Teatro; podiam se inscrever pessoas com ou sem experiência em teatro. Nos anos de 2005 e 2006, acontece a “Mostra de Teatro Novíssimos Diretores e Atores”, apresentando trabalhos do CAC e da EAD. Em 2007, a Mostra é rebatizada como Mostra Experimentos e começa a receber trabalhos de outras escolas de artes cênicas. Em 2006, o ator, diretor, dramaturgo e professor da Escola de Arte Dramática EAD-USP Celso Frateschi assume a direção do TUSP e os programas da instituição são ampliados, buscando “uma aproximação maior com o meio discente.” (MARTINS, 2012, p. 29). Em abril de 2007, o Grupo TUSP é oficialmente dissolvido. O ano de 2009 foi de expansão do TUSP, diversas ações foram realizadas nos campi da USP na capital e no interior do Estado de São Paulo, nas cidades de Bauru, Piracicaba, Ribeirão Preto e São Carlos. Dentre as ações realizadas, destacamos o Circuito TUSP de Teatro, o Programa TUSP de Leituras Públicas e a Mostra Experimentos.

O Circuito TUSP de Teatro é um programa de difusão das artes cênicas em parceria com espaços municipais. O Circuito procura mesclar apresentações convencionais e exposições em espaços alternativos, buscando aproximação do público com o teatro. O Programa TUSP de Leituras Públicas escolhe um autor ou tema para, ao longo de cada semestre, ser realizada a leitura de peças teatrais, com a presença de público e a mediação de artistas do TUSP (PROGRAMA TUSP DE LEITURAS PÚBLICAS, 2021) e a “Mostra Experimentos é uma ação continuada do TUSP cujo objetivo é oferecer uma pequena amostragem da produção das escolas de formação em teatro – em nível superior e/ou técnico – do estado de São Paulo.” (MARTINS, 2012, p. 32). De 2010 até o início de 2014, Celso Frateschi retorna à direção do TUSP; sua primeira gestão se deu entre os anos de 2006 e 2007. No final de 2010, o TUSP promove o relançamento da revista aParte com um novo nome, aParte XXI.

Os dois números iniciais (um terceiro não foi publicado e acabou destruído com o acirramento da perseguição política) são documentos estético-políticos de posição francamente revolucionária, em atitude editorial na qual tendência (política) e qualidade (estética) aparecem

com impulso “guerrilheiro”, no tensionamento de posições que insistem em obscurecer a produção da cultura como uma questão de classe, fosse a classe burguesa, fosse a “intelectual”. (APRESENTAÇÃO, 2010, p. 9).

O objetivo editorial da revista é “abordar perspectivas da realização teatral paulista no primeiro decênio deste século, por meio da contribuição de gente que faz e pensa teatro.” (APRESENTAÇÃO, 2010, p. 10). No relançamento da revista foi realizada uma assembleia de arte intitulada A(p)arte da Vez. Na ocasião, proposições artísticas foram exibidas por grupos e artistas do meio universitário ao público geral.

Por meio de um chamamento público, vários coletivos universitários se inscreveram para, em cinco minutos, apresentarem seus trabalhos. Valia de tudo: leitura de poesia, música, cenas de teatro e dança, performances, improvisações. [...] Essa experiência, que era para ser única, somente no lançamento da revista, tornou-se uma atividade permanente e autônoma, demandada pelos participantes e que, a cada edição, incorpora novos coletivos. (MARTINS, 2012, p.30).

Em 2011 e 2012 foram realizadas “Jornadas de Teatro Universitário”, reunindo grupos de teatro universitário do estado de São Paulo, cujo objetivo era a partilha artística e o debate sobre o fazer e os modos de produção teatral, especialmente no âmbito universitário. Os grupos apresentaram cenas curtas que exemplificassem suas pesquisas e práticas; em seguida, sob a coordenação de um orientador do TUSP, os participantes misturavam-se, elaborando materiais cênicos também apresentados e discutidos em conjunto. “Para o TUSP, a jornada é um momento importante, pois passamos a conhecer melhor quem de fato produz teatro nas universidades hoje.” (MARTINS, 2012, p. 30). Nos anos de 2013 e 2015 são realizadas a Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo em parceria com entidades de apoio à cultura, como a Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, o Serviço Social do Comércio – SESC, o Centro da Cultura Judaica e o Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões do Estado de São Paulo – SATED, expondo “[...] experiências teatrais empenhadas em reduzir a distância entre arte e vida, comprometidas com seus contextos históricos, sociais e políticos, e que questionassem radicalmente os modos de viver e ver o mundo.” (HISTÓRIA DO TEATRO DA USP, 2021).

Os anos seguintes foram de atividades intensas no TUSP, com cursos, palestras, a manutenção do Circuito TUSP de Teatro, as Leituras Públicas e a Mostra Experimentos, sendo que, em 2019, a Mostra Experimentos recebe um novo formato e passa a chamar Mostra de Teatro Estudantil. No mês de março de 2020, em virtude

da pandemia da covid-19, todas as atividades em curso foram suspensas e o TUSP reformula suas ações para o ambiente virtual, lançando o TUSP em casa. Vídeos do universo teatral são publicados no canal do *Youtube* e na página do *Facebook* da instituição e o *podcast* Sala TUSP apresenta histórias do teatro sob a perspectiva de artistas e pesquisadores da área. Sendo assim:

O TUSP buscou criar ações que estimulem os encontros e diálogos possíveis, passados e futuros, neste período de isolamento, no intuito de criar pequenos lugares de interação afetiva, simbólica e de reflexão sobre a função social do teatro. (TUSP EM CASA, 2021).

Em dezembro de 2021 o TUSP encerrou a programação do TUSP em casa com um evento híbrido realizando o lançamento do site com as publicações da 1ª edição de “Dramaturgias em processo” e com a divulgação dos selecionados da edição de 2022, dando os primeiros passos para o possível retorno do Teatro no pós-pandemia. Observamos que, ao longo de sua história, o TUSP tenta realizar ações que dialogam com a realidade política vigente. Expõe o que é produzido pelos aprendizes da arte teatral, possibilita a experimentação de novas escritas dramáticas e auxilia na formação de plateia, tornando-se referência em São Paulo.

2.2 Festival do TUSP e Educação Profissional: da sala de aula ao palco

A lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978 indica os meios pelos quais o/a interessado em exercer a profissão de ator e atriz deve seguir para conseguir sua habilitação. No artigo 7º é explicitado da seguinte maneira o que é necessário obter o registro de Artista ou de Técnico em Espetáculos de Diversões:

I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou II - diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva. (BRASIL, 1978).

Para qualquer uma das três opções legais possíveis, as atividades artísticas-pedagógicas organizadas pelo TUSP possibilitam aos aprendizes do ofício “ter uma experiência” (DEWEY, 2010). No percurso para a profissionalização, os festivais e mostras organizados pelo TUSP podem ser espaços de vivências e aprendizados.

Neste tópico vamos abordar algumas dessas ações realizadas pelo TUSP que contribuem para a formação de atores e atrizes. Constantemente, o TUSP abre espaço para trabalhos oriundos das escolas de formação teatral, com vistas à profissionalização, não mais restringindo-se ao teatro amador e vocacional (MARTINS, 2012). Suas Mostras e Festivais procuram exibir um panorama da produção de estudantes, artistas e pesquisadores de diversas instituições de ensino das artes cênicas. [...] A intenção é possibilitar a um público diferente do usual o contato com esses trabalhos, além de contribuir com a divulgação da produção dessas escolas (MOSTRA EXPERIMENTOS, 2021).

A I Mostra de Teatro Estudantil (2019), objeto de estudo desta pesquisa, e a Mostra Experimentos (2007–2018) exibiram trabalhos de escolas de teatro² públicas e particulares, prioritariamente do Estado de São Paulo, com o objetivo de possibilitar um diálogo entre as instituições. Essa troca de experiências “[...] estimula a vitalidade da produção artística e aproxima concepções estéticas e críticas diversas, contribuindo para a pluralidade e a diversidade tão caras à vida universitária.” (MARTINS, 2012, p.30). Os curadores das mostras tentam, na medida do possível, selecionar peças com temas diversos, oferecendo uma pluralidade na programação para, desta forma, atender o que é previsto no regimento do TUSP:

‘divulgar as artes cênicas nas suas mais diferentes manifestações e formas de expressão’ e ‘promover a realização de cursos, palestras, debates e festivais, divulgando a cultura teatral junto à comunidade em geral’. Tais objetivos visam, sobretudo, a formação de público, constituindo-se, portanto, em um espaço de pedagogia do teatro, de arte-educação, de sensibilização para as práticas teatrais e, sobretudo, para o desenvolvimento do senso estético e do gosto pelas atividades culturais para a comunidade que está além dos muros da USP. (MARTINS, 2012, p. 31).

Como foi demonstrado no primeiro capítulo, a ideia do teatro estudantil e universitário modificou-se com o passar dos anos. Os cursos de formação de ator propagaram-se e o teatro estudantil passa a ser composto por estudantes que almejam uma carreira artística profissional. Portanto, devemos observar que “O teatro

² A Mostra Experimentos tem por parceiros habituais o Departamento de Artes Cênicas (CAC) da ECA/USP, a Escola de Arte Dramática (EAD) da USP, a Unicamp, a Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André, a Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) e a Unesp, mais recentemente recebendo, também, participações da SP Escola de Teatro, da Universidade São Judas Tadeu e da Escola Superior de Artes Célia Helena, entre outras. (MARTINS, 2012, p.32).

dito profissional e o Teatro Estudantil devem estar em constante diálogo, mas ambos possuem especificidades que são determinantes para seus resultados teatrais.” (GAMA, 2008, p. 91). Sobre o intercâmbio de ideias entre as escolas e os estudantes participantes de mostras e festivais, é importante a organização tentar promover meios ou espaços de reflexão sobre os trabalhos, para não ficar na superficialidade das apresentações, conforme sugere Gama:

Seria fundamental se os grupos de Teatro Estudantil pudessem ter espaço para discutir suas pedagogias, suas propostas estéticas e suas visões sobre o teatro. É importante não só abrir espaços para discutir a recepção do trabalho pela platéia, efetivando o que as atuais pesquisas na área da pedagogia do teatro denominam como a leitura da obra teatral, mas também é significativo refletir sobre a construção estética de uma encenação e os seus desafios pedagógicos. (GAMA, 2008, p.91).

O Circuito TUSP de Teatro é outra ação promovida pelo TUSP, que tem incluído em sua programação espetáculos realizados pelos cursos da USP (o CAC e a EAD), por outras escolas de teatro e por grupos profissionais que se apresentam na abertura do Circuito. Este formato pretende possibilitar a oferta de “formas diversificadas de convívio com a experiência cênica, cultivando o hábito da fruição teatral entre a comunidade universitária e o público externo.” (MARTINS, 2012, p. 31). Convidar companhias profissionais a se apresentarem no TUSP é um dos objetivos do órgão e está amparado em seu regimento conforme descrito no capítulo I, artigo 1º, inciso V:

promover realização de temporadas em seu espaço cênico, por meio de apresentações de companhias e grupos teatrais internos ou externos à Universidade de São Paulo, em programações definidas por convite, curadoria ou edital público de seleção; (SÃO PAULO, 2012, p. 49).

Em geral, os espetáculos selecionados nos editais de chamamento pertencem a grupos de pesquisa ou são do teatro experimental, movimento artístico que propõe uma postura crítica e de ruptura com o teatro comercial. Em suas peças, a ordem social e política é questionada. Podemos exemplificar esse processo com a Bienal de Teatro da Universidade de São Paulo de 2013, cujo tema foi “Realidades Incendiárias”. O TUSP também possui, em sua programação anual, oficinas, cursos livres, encontros, leituras públicas e palestras em que o público geral pode participar.

É oportuno lembrar que os ingressos das peças apresentadas no TUSP, em sua maioria, são gratuitos, e isso também contribui com a difusão da arte à população de baixa renda e para a sociedade em geral. Além disso, ao incentivar os aprendizes

do ofício a assistirem espetáculos, seja profissionais ou não, durante o seu percurso formativo, vai além da mera ampliação de repertório cultural. Podemos fazer uma associação dessas nutrições estéticas^{3*} a um estágio de observação.

2.3 O TUSP na Construção da Identidade do Teatro Estudantil Brasileiro

Identidade são representações que os seres humanos constroem coletivamente. Pode ser uma questão de pertencimento, de posse comum, desejo de viver em conjunto, de memória, legado ou vontade de perpetuar a herança cultural que recebeu. A identidade é uma questão quando se está em crise. Para Stuart Hall (2006) é um sentimento de identificação nacional.

Logo nos seus primeiros anos de atuação, o TUSP teve participação de destaque na História do teatro brasileiro, fazendo um teatro de resistência política e cultural frente à ditadura militar. Ao longo de sua história, o TUSP incentivou manifestações teatrais realizadas por estudantes de qualquer área, não somente ligadas às artes cênicas, visando integrar grupos de teatro amadores e vocacionais da USP e de outras universidades, em especial as localizadas no estado de São Paulo (MARTINS, 2012). De acordo com Ferdinando Martins, um dos objetivos do TUSP que consta em seu regimento é:

Estimular a criação e o desenvolvimento de grupos teatrais universitários em todos os campi da Universidade de São Paulo, da capital e do interior, propiciando, através destes, amplo acesso ao fazer teatral e à integração entre a comunidade interna” e “promover o intercâmbio teatral com universidades e demais instituições teatrais do Brasil e do exterior. (2012, p.29).

Na década de 1960, os integrantes do TUSP dedicaram-se a encenar peças do dramaturgo, diretor de teatro e poeta alemão Bertolt Brecht (1898–1956). A primeira, dirigida por Paulo José, à época integrante do Teatro de Arena de São Paulo, foi “A Exceção e a Regra”, em que se esmiúça o papel da Justiça como esteio da opressão

³Termo cunhado por Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. De acordo com as autoras, nutrição estética na sala de aula é um modo de gerar o abastecimento dos sentidos, movendo o saber sensível, pelo oferecimento aos aprendizes de objetos culturais, como imagens de obras de arte, música, um fragmento de um texto poético ou de um texto teórico, um livro de história, um objeto do cotidiano ou um vídeo, dentre outras formas culturais. (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 36 apud SÃO PAULO, 2019, p.15).

sobre os trabalhadores.” (LIMA, 2013, p. 51). Algumas apresentações desse espetáculo ocorreram em fábricas, associações, sindicatos e grêmios estudantis. Brecht foi um dos mais importantes artistas do século XX, pois sua obra reverbera até os dias atuais, na medida em que elaborou um conceito dramático denominado Teatro Épico, que diverge do conceito da poética de Aristóteles. Os principais conceitos aristotélicos sobre a arte dramática são: imitação da vida humana de forma verossímil ou Mimese, comoção que acomete o espectador pela identificação com o que é exibido no palco ou Catarse e obrigatoriedade das unidades de tempo, de lugar e de ação na dramaturgia (PAVIS, 2015).

O ser humano retratado por Brecht não é expresso de uma maneira imutável e sim como um ser em processo de aprendizado e adaptação aos acontecimentos. O narrador é quem conta a história, os atores são elementos dessa contação. Em suas peças, não há uma sequência linear dos acontecimentos e as personagens interrompem a ação e dirigem-se ao público, quebrando a quarta parede⁴, analisando ou satirizando uma situação.

Falar de Brecht e do Teatro Épico afigura-se hoje como uma e a mesma coisa, como se fosse uma invenção do autor de Mãe Coragem. O próprio autor nunca reivindicou tal privilégio, confessando-se influenciado, na sua concepção épica, pelo teatro chinês, medieval e shakespeariano. (ROSENFELD, p.133, 1977).

Apoiador do sistema marxista, Brecht presume que o ser humano é fruto das relações sociais estabelecidas. Por vezes, fez mudanças em suas peças conforme sugestões do Partido Comunista (ROSENFELD, 1977). Brecht acredita que o teatro pode lutar contra o capitalismo e as divisões de classes, além disso, crê na possibilidade da construção de um mundo mais justo e amoroso. Sobre o pensamento de Marx, a respeito de cultura e sociedade, Denys Cuhe frisa:

Em um dado espaço social, existe sempre uma hierarquia cultural. Karl Marx como Max Weber não se enganaram ao afirmar que a cultura da classe dominante é sempre a cultura dominante. Ao dizer isto, eles não pretendem evidentemente afirmar que a cultura da classe dominante seria dotada de uma espécie de superioridade intrínseca ou mesmo de uma força de difusão que viria de sua própria "essência" e que permitiria que ela dominasse "naturalmente" as outras culturas. Para Marx assim como para Weber, a força relativa de diferentes culturas em competição depende diretamente da força social relativa dos grupos que as sustentam. Falar de cultura "dominante" ou de cultura "dominada" é então recorrer a metáforas; na realidade o que

⁴ Parede imaginária que separa o palco da plateia que observa a cena.

existe são grupos sociais que estão em relação de dominação ou de subordinação uns com os outros. (CUCHE, 1999, p. 145).

Brecht tem o desejo de que sua arte seja útil. Por meio do teatro deveria existir a possibilidade de despertar criticidade do espectador. Para tanto, desenvolve e aprimora o conceito do Distanciamento. A teoria do distanciamento, também chamada de afastamento, pretende tornar estranho à ação dramática, anulando a familiaridade do público à situação apresentada em cena a ponto de passar a ser anormal; com esse estranhamento vem à tona a reflexão.

O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão, tornar estranho e, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. (FURTADO, 1995, p. 17).

Brecht usou diversos artifícios (literários, cênicos, musicais e narrativos) para alcançar o distanciamento, como por exemplo: cartazes e projeção de textos comentando os fatos da história, a ironia e a paródia (ROSENFELD, 1977). Com esses recursos, propicia o distanciamento do espectador das emoções das personagens. A intenção não é apenas de transpor no palco a realidade e, sim, refletir sobre ela.

Não intensifica a ação; neutraliza-lhe à força encantatória, distanciando através da quebra de um fluxo dramático em andamento. Brecht soma a esses recursos o papel do ator. O ator épico deve "narrar" seu papel, com 'gestus' de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. (FURTADO, 1995, p. 18).

Há uma proposta didática no teatro de Brecht, o teatro como um espaço de entretenimento e ensino. O intuito é, de forma lúdica, mostrar ao público os problemas sociais e despertar o interesse em transformá-los. O teatro épico de Brecht deseja que a reflexão seja maior que a emoção, uma vez que quando ocorre a identificação emocional, o espectador se conforma com a situação e não analisa as circunstâncias opressoras. Ainda que haja uma função didática, o teatro continua sendo uma linguagem artística e uma função importante é o entretenimento, uma vez que o "prazer é a mais nobre função da atividade teatral." (PEIXOTO, 1980, apud FURTADO, 1995, p. 13).

O segundo texto de Brecht montado pelo TUSP foi "Os Fuzis da Sra. Carrar", dirigido por Flávio Império, em maio de 1968. A peça conta a história da Sra. Carrar, defensora de uma postura neutra durante a Guerra Civil Espanhola, na tentativa de evitar que seus filhos entrem para a luta armada, pois seu marido, ativista político, foi morto pela milícia fascista do General Franco. A viúva muda de opinião quando dois

pescadores trazem o corpo do seu filho mais velho, Juan, assassinado pelos franquistas enquanto trabalhava pacificamente no seu barco de pesca. Ao saber da morte do filho, ela cede aos pedidos de Pedro, um operário que luta contra a milícia fascista, que está em sua casa tentando convencê-la a doar os fuzis que pertenciam a seu marido e que estão escondidos sob o assoalho. Neste momento, ela entrega as armas e entra para a luta.

Essa montagem do texto de Brecht teve grande repercussão no público externo ao TUSP com destaque na imprensa, uma vez que “Esta estória simples bem refletia o dilema político da sociedade brasileira daquele período; de como enfrentar, ou não, a ditadura política e militar estabelecida a partir de 1964.” (MACHADO, 2014, p.115). Em julho do mesmo ano, o grupo faz apresentações no Rio de Janeiro. Conforme Rogério Marcondes Machado indica, o espetáculo foi eleito pelo Jornal do Brasil como a melhor montagem de 1968.

[...] à frente de montagens importantes como *Roda Viva* e *O Rei da Vela*. Também no Rio aconteceu uma prorrogação da temporada, com troca de elenco, pois a maioria dos membros do TUSP tinha que retornar para São Paulo, com o fim das férias escolares. (2014, p. 117-118).

A repressão militar ganhou força no país e as atividades do TUSP e, por consequência, seus integrantes, passam a ser vigiadas pela polícia. Na temporada no Rio de Janeiro, os sensores proibiram o uso de uma camiseta com manchas de sangue presa a um fuzil, que aludia ao assassinato do estudante carioca Edson Luís pela repressão policial, como parte do cenário (MACHADO, 2014). O TUSP leva “Os fuzis da Sra. Carrar” ao Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, na França, em 1969, e é considerado o melhor espetáculo da edição. Naquele ano, o Festival havia abolido o sistema de premiação, contudo, os organizadores do evento, como prova de reconhecimento para o melhor espetáculo do festival, convidam o elenco a rerepresentar a peça na noite de encerramento do festival (MACHADO, 2014). Após a apresentação em Nancy, o TUSP interrompe suas atividades por oito anos. Essa não foi a única experiência do TUSP em festivais fora do Brasil. Nos anos de 2013 e 2014, o Teatro da USP foi convidado especial no Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitário da Universidade Nacional Autônoma do México. Alunos, egressos, professores e funcionários da USP realizaram apresentações representando a entidade.

Escrever sobre o teatro foi outra maneira de perpetuar a formação do movimento do Teatro Estudantil e a modernização do teatro brasileiro. Ainda no período da ditadura militar, o TUSP publicou duas edições da revista aParte com artigos que abordavam temas sobre teatro, cinema e outras artes. Em 2010, a revista foi relançada com o novo nome, a(P)arte XXI, sendo que a última edição foi em 2017, exclusivamente em formato digital, composta com as seguintes seções:

Os “aPartes”, artigos curtos, sobre temas específicos, em diálogo com outros artigos; os “aPartes” são feitos, principalmente, por estudantes e profissionais que se oferecem para escrever a partir de um tema dado; As “Tentativas para Debate”, seção dedicada à (re)publicação de textos incendiários e que fomentam a discussão teatral; A publicação de peças inéditas e outros tipos de artigo, como artigos fotográficos ou contribuições de leitores e dos envolvidos nas atividades do TUSP; Além disso, a cada número, o TUSP convida artistas que tenham relação com as artes cênicas ou com a universidade, a fim de ilustrar a revista e dialogar com os temas propostos. (MARTINS, 2012, p.30).

Figura 3 – Capa da revista aParte XXI n°3



Fonte: (TEATRO DA USP, 2010)

A edição n° 3 da revista aParte XXI, distribuída no segundo semestre de 2010, contém textos que abordam como foram percebidas as questões do teatro universitário naquele momento. Podemos observar a presença dos ideais de Augusto Boal na publicação. A capa da revista tem a ilustração de um revólver e, para Boal, o teatro é uma arma muito eficiente.

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. Neste livro pretendo igualmente oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Uma

arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 1991, p. 13).

A contribuição do TUSP para a cultura brasileira vai além das peças apresentadas. Desde sua origem, o TUSP promove diversos eventos culturais, como debates, seminários, encontros e mostras. Em 1966 promoveu o Seminário de Teatro Universitário com a participação de Anatol Rosenfeld (1912–1973), Augusto Boal (1931–2009), Barbara Heliodora (1923–2015), Décio de Almeida Prado (1917–2000), Paulo José (1937-2021), Roberto Schwartz (1938-) e Sábado Magaldi (1927–2016) e, em 1967, organizou a pré-estreia do filme “Terra em Transe” de Glauber Rocha (1939–1981).

As dezenas de vezes que o TUSP disponibilizou suas instalações para receber trabalhos de outras instituições do ensino das artes cênicas em suas jornadas, mostras, bienais e festivais de teatro universitário contribuíram para a formação da identidade do teatro estudantil no Brasil, uma vez que propiciam um “espaço para diálogo entre as diversas instituições de ensino em artes cênicas do estado de São Paulo” (HISTÓRIA DO TEATRO DA USP, 2021). O TUSP é um espaço de encontro e produção artística que pensa as práticas teatrais vigentes, inserindo no ambiente universitário, relacionando-se com a sociedade e com a história do teatro brasileiro (MARTINS, 2012).

Com suas primeiras atividades executadas por atores amadores, se propôs a disseminar a essência do teatro ao público geral, foi um agente da militância cultural, principalmente no período da ditadura militar no Brasil. Todavia, o conceito de teatro estudantil foi se modificando; até a década de 80 era mais estabelecido, no âmbito universitário (independente da área de concentração de estudo), escolar de ensino médio, igrejas e comunidades; historicamente já foi mais definido como uma forma de fazer teatral. A quantidade de cursos de formação de teatro cresceu e, com a popularização das escolas profissionalizantes, as atividades artísticas e pedagógicas desenvolvidas pelo TUSP voltam-se para contribuir com a formação de estudantes de teatro que almejam uma carreira profissional, seja em companhia ou carreira individual.

3. PRIMEIRA MOSTRA DE TEATRO ESTUDANTIL DO TUSP – 2019

Um festival é a oportunidade de estudantes mostrarem os resultados de estudos e experiências teatrais. Além da chance de mostrar ao público seus espetáculos, os aprendizes podem participar de oficinas e palestras de aprimoramento. A primeira Mostra de Teatro Estudantil do TUSP aconteceu entre os dias 09 de março e 07 de abril de 2019. As apresentações das peças foram realizadas na Sala Multiuso do Centro Universitário Maria Antônia, de quarta a domingo, sempre às 20h, e os ingressos eram gratuitos. A programação da Mostra contou com ações artístico-pedagógicas gratuitas, apresentações de peças e oficinas com a participação de artistas renomados da cena teatral brasileira como, por exemplo, a psicanalista e atriz Cecília Thumim Boal (1943-), a atriz Denise Fraga (1964-) e o ator Celso Frateschi (1952-). A convocatória para compor a programação da mostra foi feita no site do TUSP em dezembro de 2018. Podiam se inscrever grupos ligados a escolas de curso superior, técnicas, secundaristas e escolas de teatro, sejam públicas ou particulares. De acordo com a comissão organizadora, a pretensão desta primeira edição era:

[...]amplificar o formato tradicional de uma mostra destinada apenas a escolas de formação, abrindo-se à participação de trabalhos de instituições de ensino de qualquer perfil, gerando assim um panorama mais amplo da atual produção teatral estudantil. (MOSTRA DE TEATRO ESTUDANTIL, 2019).

As inscrições foram *online* e os critérios de seleção eram: Consistência do projeto; Relevância do tema; Capacidade de adequação técnica à Sala Multiuso do Centro Universitário Maria Antônia; Comprovação do vínculo dos participantes com a instituição de ensino; Disponibilidade de participação nas datas da Mostra. Os grupos interessados deviam enviar o projeto de encenação da peça, sinopse e ficha técnica, necessidades técnicas, relação dos integrantes com RG e CPF, comprovação de vínculo do grupo com a Instituição e o *link* com a gravação do espetáculo. Um dos objetivos da mostra foi promover um evento que aproximasse as instituições de ensino e a comunidade externa, a fim de compartilhar saberes, produções e pesquisas. Em entrevista ao Jornal da USP, René Piazzentin, curador da mostra e orientador de Arte Dramática do TUSP descreve o evento da seguinte forma:

O Tusp já promovia a *Mostra Experimentos*, que privilegiava abertura de processos, incluindo experimentos de pesquisas de pós-graduação e trabalhos não concluídos”, conta, acrescentando que, depois de uma

grande reforma do teatro – que ganhou uma infraestrutura que permite ações de grande porte –, a mostra foi retomada neste novo formato, abrindo inscrições para trabalhos de alunos de instituições de ensino e escolas técnicas, além de receber espetáculos convidados, demonstrações e oficinas paralelas. O objetivo do evento, afirma, é pensar em uma estrutura para além dos espetáculos, ampliando o interesse do público ao propor uma imersão na mostra. (COSTA, 2020).

As peças e as escolas aprovadas na seleção da edição de 2019 foram: “Estação Paraíso” - Universidade de Sorocaba (Uniso), “Trágico Bicho Homem” - Teatro Escola Macunaíma, “Improvisação 70” - Escola de Arte Dramática (EAD-USP), “O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais” - SP Escola de Teatro, “Na terceira pedra Depois do Sol” - CAC-USP, “O Padre do Balão” - Escola Superior de Artes Célia Helena, “O trabalho que (não é) Sonho” - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), “Agreste” - Oficina de Atores Nilton Travesso e “Mariposas” – CAC-USP. Para um grupo pertencer ao movimento de teatro estudantil não é obrigatório um vínculo com as escolas de formação profissional. Existe teatro estudantil na escola básica ou em clubes e associações, contudo, de acordo com o resultado da convocatória, os curadores da Mostra optaram em apresentar um mapeamento da produção das escolas de formação teatral no estado de São Paulo. Nesse contexto, podemos visualizar o respeito à aplicação da Constituição Federal (BRASIL, 1988) no que tange o capítulo III da Educação, da Cultura e do Desporto, Seção I da educação.

Art. 205. A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho. Art. 206. O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios: I - igualdade de condições para o acesso e permanência na escola; II - liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o saber; III - pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas, e coexistência de instituições públicas e privadas de ensino; IV - gratuidade do ensino público em estabelecimentos oficiais; [...] Art. 207. As universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. (BRASIL, 1988).

As ações artístico-pedagógicas paralelas às peças dos estudantes foram divididas em: apresentações de espetáculos, aula-apresentação, oficinas e leituras públicas de peças. Para participar das oficinas era necessário se inscrever previamente, enviando currículo e carta de interesse; os demais eventos eram abertos

ao público geral, limitado à lotação do teatro. A programação da Mostra, bem como a sinopse das peças e as ementas das oficinas estão descritos no *site* e na página do *Facebook* do Tusp.

Figura 4 – Cartaz da Mostra



Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

O cartaz acima é a imagem oficial da mostra, produzida pelo analista de comunicação do TUSP Fabio Larson (1981-) com o apoio da equipe de estágio do órgão. A figura aparenta uma inspiração no Neoconcretismo, possui uma padronagem de formas geométricas inseridas sobre o fundo azul e o número da edição grafado em algarismo romano é usado como margem para as palavras que formam o nome do evento. Este primeiro plano é usado como uma matriz em que fotos de divulgação das peças participantes substituem o fundo azul compondo um novo cartaz, cuja função é convidar o público para apreciar os espetáculos mantendo a identidade visual do evento.

Quadro 1 – Programação da I Mostra

Data	Programação	Instituição / Artista
08	Abertura: Quando Quebra Queima	coletivA ocupação
09 e 10	Estação Paraíso	Uniso
11 a 13	Oficina: A Escuta, a Presença e a Energia no Trabalho em Grupo	Júlio Maciel (Grupo Galpão)
13 e 14	Trágico Bicho Homem	Teatro Escola Macunaíma
15	Aula-apresentação de Galileu sobre a Dúvida	Denise Fraga
16 e 17	Improvisação 70	EAD-USP
20 e 21	O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais	SP Escola de Teatro
23 e 24	Na Terceira Pedra Depois do Sol	CAC-USP
27 e 28	O Padre do Balão	Escola Superior de Artes Célia Helena
28 a 30	Oficina: Jogos para atores e não atores e leitura comentada do livro Teatro do Oprimido	Cecilia Thumim Boal
30	Leituras: Feira Paulista de Opinião	Vários autores
30 e 31	O Trabalho que (não é) Sonho	UFRJ
03 e 04	Agreste	Oficina de Atores Nilton Travesso
3 a 5	Oficina: O Ator e o Movimento	Ciro Barcelos
05	Horácio	Celso Frateschi
06 e 07	Mariposas	CAC-USP

Fonte: (MOSTRA DE TEATRO ESTUDANTIL, 2019)

O espetáculo “Quando Quebra Queima”, do coletivo *A ocupação*, abriu a Mostra. Trata-se de uma peça construída por estudantes e *performers* que se conheceram durante os protestos e ocupações das escolas estaduais de São Paulo, organizados pelo movimento secundarista em 2015. Em outubro daquele ano, o governo estadual tentou implantar uma reorganização da rede escolar. “O objetivo era separar as escolas para que cada unidade passasse a oferecer aulas de apenas um dos ciclos da educação (ensino fundamental I, ensino fundamental II ou ensino médio) a partir do ano que vem.” (G1, 2015). Com a reorganização, aproximadamente 100 escolas seriam fechadas e os prédios ficariam à disposição do Governo para outras finalidades. Para realizar a implantação da reorganização escolar, estudantes, professores e comunidade não foram convidados previamente para dialogar a respeito. Como resposta a esse projeto autoritário, os estudantes se rebelaram contra o Estado.

Depois de uma série de manifestações, reprimidas pela Polícia Militar, os jovens decidem ocupar as escolas pulando os muros, quebrando os cadeados, fazendo barricadas de carteira e pendurando faixas de protestos. Após quarenta dias de protestos o governador Geraldo Alckmin (1952-) anuncia a suspensão da reorganização. No bojo desse processo, “A coletivA ocupação traz a emergência de corpos cansados de não serem ouvidos; de corpos exaustos por sua invisibilização. Corpos que entendem que não precisam pedir licença para existir.” (AZEVEDO, 2021). As outras duas peças convidadas para compor a programação priorizam a obra de Bertolt Brecht. Os ideais marxistas presentes em sua obra, em conjunto à função didática do teatro épico, apresentam ao público questões sobre a sociedade e a necessidade de transformações. O dramaturgo alemão “Chamava suas peças de ‘experimentos’, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de ‘experimentos sociológicos’.” (ROSENFELD, 2006, p. 145) e o palco do Teatro da Universidade de São Paulo é um ambiente propício para expor diversos tipos de experimentos cênicos.

A aula-apresentação de “Galileu sobre a Dúvida” foi um encontro com a atriz Denise Fraga, o ator Daniel Warren (1977-) e a diretora Cibele Forjaz (1966-), apresentando cenas de Galileu Galilei, de 2016; tem por intenção compartilhar com os participantes e o público alguns elementos do processo de trabalho e de construção de um espetáculo de sucesso que uniu esmero de encenação, um grande elenco e um texto clássico do teatro mundial (GALILEU SOBRE A DÚVIDA, 2019). A

montagem, feita por Cibele Forjaz, é uma adaptação da peça “A Vida de Galileu”, escrita em 1938 por Bertolt Brecht e aborda situações vividas pelo cientista Galileu Galilei (1564-1642). De acordo com a curadoria, o objetivo dessa ação era “compartilhar com os participantes e o público alguns elementos do processo de trabalho e de construção de um espetáculo, questões que ainda se mostram atuais como, por exemplo, o embate acerca de ciência *versus* sociedade padrão”. (TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2019).

O espetáculo “Horácio” é um solo do ator e ex-diretor do TUSP Celso Frateschi, dirigido por Márcio Aurélio, baseado no texto “Horácio” da trilogia Eras (Filoctetes, Horácio e Mauser) de Heiner Müller⁵ (1929–1955), que Frateschi e Márcio Aurélio já havia trabalhado em conjunto no final da década de 1980 e em elementos inspirados em Shakespeare (1564-1616) e em Brecht. A peça utiliza o embate de Roma contra Alba e permite refletir sobre questões éticas. Na história, um guerreiro de cada exército é escolhido para lutar e decidir qual cidade vence a guerra, um Horácio representa Roma e um Curiácio representa Alba. O Horácio ganha o duelo e é aclamado pela população, mas logo em seguida é julgado por matar sua irmã. Ela não comemorou a sua vitória porque era noiva do seu adversário (MATSUMURA, 2018).

Figura 5 – Cartaz do espetáculo Horácio



Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

⁵ Autor alemão discípulo de Brecht, escreveu dezenas de peças ao longo da sua carreira. A partir dos seus ideais marxistas, produziu releituras de obras clássicas do teatro como, por exemplo: "Medéia", "Prometeu" e "Hamlet".

A oficina “A Escuta, a Presença e a Energia no Trabalho em Grupo” com o ator Júlio Maciel, do Grupo Galpão, visava a partilha de algumas de suas experiências, focando no aprimoramento da escuta e da atenção e produção de energia para o trabalho do ator (OFICINAS, 2019). O Grupo Galpão, sediado em Belo Horizonte – MG, é reconhecido pelo seu trabalho com características de teatro popular e do teatro de rua. Com fundação no início da década de 1980, o Grupo Galpão é oriundo de um interesse a respeito do teatro de Bertolt Brecht.

Galpão surgiu a partir da associação de quatro atores, Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson. Eles conheceram-se em uma oficina de teatro oferecida por dois membros alemães do Teatro Livre de Munique, em Belo Horizonte, e, posteriormente, em Diamantina. Dos alemães, os fundadores do Galpão herdaram as influências do dramaturgo Bertolt Brecht, que tem sua obra reconhecida como politizada e contestadora. Além disso, o Grupo também herdou de seus mentores a tradição do teatro de rua, o trabalho circense e a sacralidade do teatro, como atividade digna de entrega e seriedade. (BRANDÃO, 2002, apud SOUZA; CARRIERI, 2013, p. 8).

A oficina “O Ator e o Movimento”, com Ciro Barcelos (1953 -), propôs dinâmicas corporais e vocais a atores e bailarinos, com o intuito de possibilitar uma percepção mais apurada da própria interpretação. Ciro Barcelos é ator, coreógrafo e encenador, foi integrante do Dzi Croquettes⁶, trabalhou com os coreógrafos Pina Bausch (1940-2009) e Maurice Bejárt (1927-2007) e com o mímico Marcel Marceau (1923-2007). A oficina ministrada por Cecília Thumim Boal (viúva de Augusto Boal) realizou exercícios a partir do livro de Augusto Boal “Jogos para atores e não atores” (1978), a leitura comentada de trechos do livro “Teatro do Oprimido” (1975) e dinâmicas do Arco Iris do desejo (1995), método de teatro e terapia criado por Boal a partir de vertentes da psicologia, especialmente o psicodrama.

A leitura pública especial da Mostra foi de uma nova “Feira Paulista de Opinião”. Em 1968, Augusto Boal dirige a Primeira Feira Paulista de Opinião “[...]um ato de rebeldia e desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a Censura de Brasília [...]” (PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO, 2021). A peça respondia cenicamente à pergunta: “O que você pensa do Brasil de hoje?”, feita por Boal a dramaturgos atuantes na época. Cinquenta anos após a

⁶ Grupo de teatro de estética revolucionária inspirada no movimento gay norte-americano. Montou espetáculos que criticavam a sociedade brasileira e a ditadura militar, utilizando o humor e o escracho. Os integrantes se apresentavam travestidos com figurinos ousados (os corpos masculinos contrastavam com as roupas femininas) e maquiagens fortes. A preparação corporal e as coreografias eram assinadas pelo bailarino americano Lennie Dale (1934-1994).

Primeira Feira, o Instituto Augusto Boal em parceria com o coletivo de artistas Corpo Rastreado fez novamente essa pergunta a dramaturgos brasileiros contemporâneos e, em 2019, ano que completou dez anos de falecimento de Boal. exibe as cenas criadas a partir desse questionamento que compõe o texto⁷ lido na leitura dramática. (TEATRO DA UNIVERISDADE DE SÃO PAULO, 2019).

Figura 6 – Cartaz Leituras TUSP: Feira Paulista de Opinião



Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

A imagem selecionada para compor o cartaz da leitura pública foi a capa do programa da “Primeira Feira Paulista de Opinião” realizada no teatro Ruth Escobar em 1968. A ilustração representa o panorama histórico, social e político da época,

⁷ Os textos que integraram a Feira Paulista de Opinião foram: “Os Velhos”, dramaturgia: Sérgio Roveri, elenco: Cecília Boal e Sérgio Roveri; “O Nome do Camaleão”, dramaturgia: Samir Yazbek, elenco: Elias Andreato e Nilton Bicudo; “Dora”, dramaturgia: Sara Antunes, elenco: Sara Antunes e Angela Bicalho Antunes; “Faz de Conta”, dramaturgia: Luís Alberto de Abreu, elenco: Calixto de Inhamus e Ednaldo Freire; “Desbotou”, dramaturgia: Marcos Barbosa, elenco: Bruno Lourenço Dos Santos, Gisele Valeri, Paulo Vasconcelos e Priscila Esteves; “Nome Sujo”, dramaturgia: Rudifran Pompeu, elenco: Patricia Borin; “Congá”, dramaturgia: Newton Moreno, elenco: Lena Roque, “Almoço de Páscoa”, dramaturgia: Cláudia Barral, elenco: Sara Antunes e Paulo Celestino; “Cenas Curtas para os Acréscimos do Segundo Tempo”, dramaturgia: Mariana Mayor, elenco: Ícaro Rodrigues, Jé Oliveira, Luciano Mendes de Jesus, Paula Cassimiro, Salloma Salomão e Sara Mello Neiva; “Como Rasgar a Fantasia”, dramaturgia: Michelle Ferreira, elenco: Auber Betinelli, Clayton Mariano, Reggis Silva, Victor Bittow, Maura Hayas; “Todo Sacrifício Feito em teu Nome”, dramaturgia: Rudinei Borges dos Santos, elenco: Luciana Ramin; “A Grande Exposição”, dramaturgia: Ave Terrena, elenco: Leona Jhovs, Diego Chilio, Sophia Castellano; “Páginas Arrancadas a algum Diário Valendo”, dramaturgia: Claudia Schapira, direção: Claudia Schapira, elenco: Luaa Gabanini, Nilceia Vicente e Sergio Siviero; “Progresso”, dramaturgia: Julian Boal, elenco: Ocupação Hotel Cambridge. (TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2019).

com pessoas amordaçadas impedidas de falar, militares ameaçando civis, artistas sendo inquiridos por censores e, ao fundo, um homem trajando roupas alusivas à bandeira dos Estados Unidos da América sentado com as pernas cruzadas, se divertindo com a situação.

Houve, também, intervenções musicais intituladas Utopia, compostas por Paulinho Tó e interpretadas por Cecília Boal. Assim, a partir dos dados expostos sobre a Mostra, é possível fazer uma associação com o pensamento de Jorge Larossa para o qual a aprendizagem se faz na prática, na seara das experiências, isto é, “Uma experiência é, por definição, irrepetível.” (2011, p. 16), portanto, o evento contribui no processo de formação dos estudantes. Para os integrantes dos grupos, participar de tal festividade é importante, uma vez que promove o intercâmbio entre os estudantes e possibilita uma experiência fora de sua escola de formação. De acordo com Dewey o que eles vivenciam com essas ações são experiências reais.

A experiência, nesse sentido vital, define-se pelas situações e episódios a que nos referimos espontaneamente como “experiências reais” – aquelas coisas de que dizemos, ao recordá-las: “isso é que foi experiência.” Pode ter sido algo de tremenda importância – uma briga com alguém que um dia foi íntimo, uma catástrofe enfim evitada por um triz. Ou pode ter sido algo que, em termos comparativos, foi insignificante – e que, talvez por sua própria insignificância, ilustra ainda melhor o que é uma experiência. (DEWEY, 2010, p.110).

De forma geral, o público da Mostra acaba sendo o da própria escola participante, que vai ver os colegas ou os amigos e familiares dos estudantes, mas há a possibilidade de vir um público frequentador do TUSP ou externo, a partir da divulgação realizada pelos organizadores, dos estudantes e das outras instituições participantes. A presença de Brecht e Boal em uma mostra estudantil dialoga com as reflexões de Larossa sobre Experiência e Educação; o professor de filosofia da educação sugere “Talvez reivindicar seja também um modo de estar no mundo, um modo de habitar o mundo, um modo de habitar também, esses espaços e esses tempos cada vez mais hostis que chamamos de espaços e tempos educativos.” (LAROSSA, 2011, p.24). É sabido que não é possível ensinar sem aprender, há uma troca no processo (FREIRE, 2001), mas na prática nem sempre isso ocorre. Assim como a escola, o teatro tem responsabilidade ética e política de sempre observar a sociedade, refletir, propor transformações e, principalmente, não se deixar oprimir. Quanto a Augusto Boal, sua vasta obra não cabe em quatro semanas da Mostra - não houve um ano em que ele não tenha estreado uma peça, ministrado um curso ou

publicado um livro, apesar das dificuldades financeiras ou perseguições políticas -, mas as ações artístico-pedagógicas sobre seus estudos durante a mostra podem ser vistas como uma homenagem, pois a junção de uma estética ousada e suas propostas de teatro popular fez com que ele conquistasse admiração e respeito da comunidade teatral.

3.1 Augusto Boal: sua presença na edição

Em 2019 completou dez anos do falecimento de Augusto Boal⁸. Sua importância na história do Teatro foi reverenciada nas ações artísticas-pedagógicas durante a Mostra. Com mais de 50 anos de dedicação ao teatro, é considerado um artista importante na construção da identidade do teatro brasileiro da segunda metade do século XX. Uma característica na trajetória de Boal é a união da prática artística com a escrita reflexiva, a organização de suas vivências teatrais e os resultados alcançados com os grupos e os participantes de suas oficinas sistematizando um método: o Teatro do Oprimido. Transitar por Stanislavski e Brecht, a escuta ativa e o olhar sensível com relação à pedagogia do oprimido de Paulo Freire, sua bagagem cultural e a vontade de experienciar o novo fizeram com que sua obra alcançasse grande magnitude, rompendo fronteiras. Muitas questões apresentadas nas peças de Boal ainda seguem sem solução, portanto, sua presença na Mostra se faz necessária para apresentar aos estudantes de teatro e à comunidade local a importância e a responsabilidade que o teatro pode ter para essas questões não caírem no esquecimento. Afinal, de acordo com a premissa do Teatro do Oprimido, o teatro é uma ferramenta para inclusão de quem nunca foi prioridade para os governantes.

Como destacado em suas biografias, carioca, filho de um padeiro português e mãe dona de casa, Augusto Pinto Boal desde jovem interessava-se por teatro. A incentivo da família, decidiu prestar vestibular e optou pelo curso de Engenharia Química, na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, nos anos 1949–1952, porém, mesmo neste período de dedicação à universidade, escrevia cenas curtas e

⁸ Partes deste texto foi publicado no artigo intitulado “Augusto Boal: a linguagem teatral como ferramenta de libertação coletiva” na revista Rebento nº 14, conforme estabelece o manual de aluno Unisa 2020 em que determina a necessidade de uma publicação em conjunto com o orientador, para poder realizar o exame de qualificação.

mantinha contato com atores e diretores de teatro da época como, por exemplo, Nelson Rodrigues (1912-1980) e Abdias do Nascimento (1914-2011), este do Teatro Experimental do Negro (VIDA E OBRA, 2021). Após a conclusão dos estudos na UFRJ, especializou-se em química de plásticos e petróleo na *Columbia University*. Trabalhou voluntariamente para o jornal Correio Paulistano entrevistando artistas nos EUA e foi aceito como aluno ouvinte no prestigiado *Actor's Studio*, dirigida por Lee Strasberg (1901-1982).

A metodologia da *Actor's Studio* consiste na adaptação dos estudos de Constantin Stanislavski, principalmente em relação ao conceito de memória emotiva, técnica de resgatar emoções vivenciadas pelo ator em prol da construção da personagem. Estrelas do cinema americano estudaram na *Actor's Studio*. Após a conclusão da especialização em Química, ainda em território americano, Boal teve aulas de escrita dramática com John Gassner (1903 - 1967), crítico e historiador de teatro, professor de Arthur Miller (1915-2005) e Tennessee Williams (1911-1983). Nesse percurso, integra um grupo de escritores e vence o concurso de peças em um ato promovido pela *Columbia* com o texto "Martin Pescador", cujo mote é a rotina de pescadores. Saber produzir e sistematizar técnicas foi de grande valia em sua carreira e, por consequência, para a história do teatro brasileiro, uma vez que é um dos poucos diretores a escrever sobre suas práticas artísticas organizando um método, cuja origem remonta a esse momento da vida do dramaturgo (VIDA E OBRA, 2021).

Ao retornar para o Brasil, por indicação de Sábato Magaldi (1927 - 2016), divide com José Renato (1926 - 2011) a direção artística do Teatro de Arena em São Paulo. No Arena, Boal dá os primeiros passos no que, anos mais tarde, é publicado em seu livro "Jogos Para Atores e Não Atores" (1978). Nas primeiras montagens que Boal fez no Arena, havia a preocupação com temas brasileiros; era um período de valorização nacional, no entanto, não existia o foco na luta de classes e nas palavras do autor "[...] falávamos de um Brasil genérico." (BOAL, 2002, p. 244). Neste período, Boal e os demais integrantes do Arena estudaram com profundidade o sistema de Stanislavski, técnica utilizada na construção da personagem que auxilia a compreensão dos motivos internos que justificam as intenções e ações da personagem, adaptando o método das ações físicas à realidade brasileira (GOLDSCHMIDT, 2011).

A partir da estreia da peça "Revolução na América do Sul", em 1960, escrita por Boal e dirigida por José Renato, questões políticas são inseridas com constância no discurso das peças do Arena. O espetáculo aborda o drama de um operário

desempregado, José da Silva, em como sobreviver e prover o sustento da sua numerosa família. Neste mesmo ano, Boal dirige “A engrenagem”, de Jean Paul Sartre (1905 - 1980), adaptada em parceria com José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina (VIDA E OBRA, 2021). O Teatro Oficina é um dos mais importantes grupos da história do teatro brasileiro. Fundado em 1958, sob a liderança de José Celso Martinez Corrêa, está em atividade até os dias atuais. Surgiu com a intenção de fazer diferente do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, considerado por muitos um teatro burguês, e do Teatro de Arena, de tendências nacionalistas. Suas influências eram as ideias existencialistas de Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) e Albert Camus (1913 - 1960). O Oficina surpreendeu crítica e público com a montagem de “O rei da vela”, em 1967, de Oswald de Andrade, obra que catalisa o movimento tropicalista. Esse espetáculo fez com que o Oficina aumentasse sua projeção nacional e internacional. Em virtude das propostas inovadoras, o grupo sofreu com a vigilância da censura da ditadura militar. Na década de 1980, o grupo passou a chamar Teatro Oficina Uzyna Uzona, (VALENTINI, 2015).

Após um ano da instauração do regime militar no Brasil, em 1964, acontece a primeira apresentação do musical “Arena conta Zumbi”, em 1965. Sob a direção de Boal, o texto, escrito em parceria com Gianfrancesco Guarnieri (1934 – 2006) e concepção musical de Edu Lobo (1943 -), expõe a luta dos quilombolas de Palmares e sua resistência. De acordo com Boal, “Zumbi, primeira peça da série ‘Arena Conta ...’ descoordenou o teatro. Para nós, sua principal missão foi a de criar o necessário caos, antes de iniciarmos, com Tiradentes, a etapa da proposição de um novo sistema.” (BOAL, 1991, p.199). Na peça, Boal faz uma primeira experimentação do processo identificado como sistema coringa. O sistema permite que vários atores e atrizes interpretem a mesma personagem, de acordo com as circunstâncias. Esse trânsito de personagens entre o elenco se dá com a troca de “máscaras”. O que Boal denomina máscara, no sistema, são características corporais, vocais ou comportamentais do indivíduo, que evidenciam a sua função social, como, por exemplo: banqueiro, padre, camponesa, professora, operário ou presidente. O Coringa está sempre presente, solicita alterações na cena, alerta a plateia sobre algo significativo e faz intervenções críticas (BOAL, 1991).

A criação de Boal segue o estilo do dramaturgo marxista alemão Bertolt Brecht. No Teatro Épico, o narrador é o senhor da história, comunica-se com as personagens e com o público rompendo o conceito aristotélico de unidades de tempo, lugar e ação.

Muitas vezes Brecht observava as reações do público para elaborar novas versões dos seus textos (ROSENFELD, 1977). O sistema coringa tem o seu aprofundamento na montagem da peça “Arena conta Tiradentes”, em 1967. Com músicas de Caetano Veloso (1942 -), Gilberto Gil (1942 -), Sidney Miller (1945 –1980) e Théo de Barros (1943 -), Boal e Guarnieri utilizam a história de Tiradentes para falar sobre liberdade a uma população impedida de usufruir essa condição.

Em 1968, meses antes do Ato Institucional nº 5, Boal convida dramaturgos a escreverem sobre o seguinte questionamento: o que você pensa do Brasil de hoje? Seis autores responderam essa pergunta por meio de cenas curtas que, juntas, integraram a Primeira Feira Paulista de Opinião. De acordo com o Instituto Augusto Boal (2021), as cenas que compuseram a Primeira Feira Paulista de Opinião foram: O líder (Lauro César Muniz), É tua a história contada? (Bráulio Pedrosa), Animália (Gianfrancesco Guarnieri), A receita (Jorge Andrade), Verde que te quero verde (Plínio Marcos) e A lua muito pequena e a caminhada perigosa (Augusto Boal).

Figura 7 - Capa do programa da Primeira Feira Paulista de Opinião (1968)



Fonte: (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2021)

A Primeira Feira Paulista de Opinião une a classe teatral paulista e a carioca na luta contra as ações autoritárias do governo, tornando-se um ato de desobediência civil (GARCIA, 2016). A estreia no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, aconteceu mediante mandado judicial. O grupo ousou fazer a apresentação sem os devidos cortes que os censores instruíram. As demais apresentações foram em diferentes lugares para burlar a vigilância dos militares. A proibição da Feira gerou um movimento de protesto dos artistas contra a censura praticada pelo governo militar. A respeito desse tenso período histórico, Boal relata a rotina do elenco da seguinte forma:

Na Feira Paulista de Opinião, eu me lembro que os atores entravam em cena com revólveres carregados nos bolsos. Eu me lembro que a gente chegava no teatro, fazia exercícios vocais, fazia exercícios físicos, como qualquer ator em qualquer teatro, e depois descíamos para o porão do Teatro Ruth Escobar e fazíamos exercícios de tiro ao alvo. Sim, tiro ao alvo, para nos defendermos. Era um momento de violência tão grande, das organizações parapoliciais, aqui, na Argentina, Uruguai; era o momento em que se formavam as ditaduras. (GARCIA, 2002, p.245).

Mesmo com o endurecimento do regime militar o grupo entra em turnê no Brasil, na Europa e no continente americano, rerepresentando “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Bolívar”, texto escrito e dirigido por Boal, censurado no Brasil. Após a excursão à Europa, Boal inicia no Arena, sob a liderança de Heleny Guariba (1941–1971) e Cecília Thumin Boal, a formação do primeiro núcleo de Teatro Jornal; no qual elabora técnicas de leituras críticas e encenações das notícias dos periódicos da época. (COSTA, 2017). De acordo com o autor:

A realidade estava e está em trânsito; os instrumentais estilísticos, perfeitos e acabados. Queríamos refletir sobre uma realidade em modificação, e tínhamos ao nosso dispor apenas estilos imodificáveis ou imodificados. Estas estruturas reclamavam sua própria destruição, a fim de que não destruíssem a possibilidade de, em teatro, surpreender o movimento. E queríamos surpreendê-lo quase no dia a dia – teatro-jornalístico. (GARCIA, 2002, p.199).

Em 1971, Boal foi preso e torturado. Os militares tinham autorização “legal”, respaldados pelo Ato Institucional nº 5, para empregar meios cruéis a fim de extrair de opositores do governo ilegalmente empossado informações a respeito de pessoas ou eventos sobre a militância anti-repressão. Pesquisas realizadas sobre as torturas durante o regime militar apontam a extensão do sistema:

Em relato encontrado no livro “A Ditadura dos Generais”, de Agassiz Almeida, estima-se que cerca de cento e vinte mil pessoas passaram pelas prisões; aproximadamente quarenta mil pessoas foram

submetidas a torturas de todos os tipos; cerca de quinhentos militantes mortos pelos órgãos repressivos, incluindo 152 “desaparecidos”; dezenas de baleados em manifestações públicas, com uma parte incalculável de mortos; onze mil indiciados em processos judiciais por crimes contra a segurança nacional; centenas condenados à pena de prisão; 130 banidos e milhares se exilaram; 780 tiveram seus direitos políticos cassados por dez anos, com base em atos institucionais; incontáveis aposentadorias e demissões do serviço público, decretada por atos discricionários [...] As torturas não se restringiam somente a adultos, muitas crianças sofreram tortura, e centenas de abortos foram cometidos em mulheres. (SILVA, 2015, p.6).

É nesse cenário hostil que Boal e seus parceiros e parceiras do Arena alcançam fama internacional e recebem convites para apresentar-se no exterior. Boal obtém autorização para sair do Brasil e acompanhar o grupo em um festival na Europa. Durante o seu processo de permissão de saída do país, um militar sugeriu a ele não fazer a viagem de volta após a apresentação; aviso pouco amigável que indicava a perseguição a que continuaria submetido. Sendo assim, ficou cinco anos morando em Buenos Aires com sua esposa Cecília Thumin Boal, que conheceu em 1966 em outra viagem à Argentina. Em agosto de 2000, no fórum Odisseia do Teatro Brasileiro⁹, Boal relembra porque decidiu não voltar ao Brasil após a turnê internacional do Arena. Em seus termos:

Os meus dois grupos tinham sido convidados para ir ao Festival de Nancy, na França, o teatro-jornal e o outro grupo, dos mais velhos, levando Arena conta Zumbi. Então como ficava mal o fato de que os dois grupos que eu dirigia estivessem em um festival internacional enquanto o diretor estivesse na cadeia, eles acharam um jeito de apressar o meu processo. Fui ouvido uma primeira vez e resolveram me deixar sair do Brasil para seguir os meus grupos. A coisa curiosa é a seguinte: eu tive de assinar um documento prometendo que ia assistir ao festival, mas voltaria para assistir ao meu julgamento e que eu ia aceitar ser preso se a sentença fosse de prisão. A mesma pessoa que dizia “assina aqui prometendo voltar” – eu estava lá assinando, prometendo voltar, o que aliás, não era a minha intenção -, o mesmo indivíduo dizia assim: “Olha, nós não temos o hábito de prender duas vezes. Da segunda, a gente mata o elemento. Assina agora”. O conselho que ele me deu de não voltar eu segui à risca, foi o único conselho da ditadura que eu realmente segui. (GARCIA, 2002, p. 252).

⁹ . O teatro Ágora, situado na cidade de São Paulo, com a coordenação de Celso Frateschi e Roberto Lage, em agosto de 2000, promoveu o fórum Odisseia do Teatro Brasileiro. No evento estavam presentes Gianni Ratto, Fauzi Arap, Aimar Labaki, Gianfrancesco Guarnieri, Fernando Peixoto, Sérgio Carvalho, Eduardo Tolentino, Enrique Díaz, Antônio Araújo, Aderbal Freire Filho, João das Neves, Márcio de Souza, Luiz Paulo Vasconcelos, Paulo Autran, Augusto Boal, Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa, contando sobre sua experiência de profissionais da arte teatral, refletindo sobre ela e respondendo a perguntas do público presente (GARCIA, 2002).

No exílio, publica o Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas, livro que relata sua pesquisa a respeito do teatro que se tornou referência no mundo inteiro, além de outras obras¹⁰ sobre teatro popular. O Teatro do Oprimido é uma metodologia cênico-pedagógica que estimula a discussão de questões cotidianas por meio de jogos e técnicas teatrais, visando a reflexão das relações de poder, utilizando histórias de exploração de opressores a oprimidos (BOAL, 1991).

Boal não é o pioneiro em utilizar jogos teatrais para a preparação de atores. Exercícios de improvisação para o teatro sempre estiveram presentes nos treinamentos de atores e atrizes ao longo da história, mas, a partir das pesquisas de Viola Spolin na década de 1960 nos Estados Unidos, essa ferramenta tornou-se inerente ao teatro. “É amplamente reconhecido que os jogos teatrais tiveram um grande impacto no treinamento e fazer teatral. Um entusiasta disse que ‘Os jogos teatrais são para o teatro o que o cálculo é para a matemática’”. (SPOLIN, 2008, p. 7). Os jogos, no Teatro do Oprimido, pretendem desmecanizar (BOAL, 1991) o corpo e mente dos sujeitos alienados em tarefas cotidianas, estimulando a liberdade de criação criativa. Nesse sistema, o jogo é uma alusão à vida e o seu objetivo é mostrar que todos podem ser protagonistas, não estando fadados à obediência servil.

Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a libertar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista. (BOAL, 1991, p.143).

Com o trabalho realizado no exílio na América do Sul a respeito de técnicas latino-americanas de teatro popular, Boal recebe convites para dirigir peças e propagar o seu método com turnês na Europa. Fixou residência em Portugal, depois na França; no período em que morou na França, foi professor na Universidade Sorbonne. Encerrado o regime militar no Brasil, Boal retorna ao país com a carreira

¹⁰ Boal publicou cerca de vinte obras ao longo de sua carreira (VIDA E OBRA, 2021), dentre as publicações realizadas no exílio, destacamos: Categorias de Teatro Popular (1972); Crônicas de Nuestra América (1973); Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário (1975); Jane Spitfire (1977); Murro em ponta de faca (1978); Milagre no Brasil (1976); 200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro (1977).

consolidada e desenvolve diversos trabalhos artísticos, principalmente no Rio de Janeiro (VIDA E OBRA, 2021).

Na década de 1990, é eleito vereador na capital fluminense; neste período desenvolve o Teatro Legislativo. Grupos de populares eram reunidos para falar dos problemas que enfrentam em seu cotidiano, essas informações eram transformadas em um conflito dramático e apresentado ao público. A plateia era convidada a entrar em cena, substituir os intérpretes e buscar alternativas para a questão encenada. Os resultados da encenação eram escritos e enviados para a Câmara dos Vereadores como sugestão de projetos de lei. Em seu mandato, Boal encaminhou à Câmara dos Vereadores 33 projetos de lei, sendo 14 aprovados, tornando-se leis municipais (VIDA E OBRA, 2021). Os últimos anos de sua carreira foram dedicados à difusão do Teatro do Oprimido. Seus livros foram traduzidos no mundo inteiro; recebeu prêmios e condecorações por seu trabalho e dedicação ao teatro. Em 2009 é vencido pela leucemia, aos 78 de idade.

3.1.1 Dramaturgia: A Contribuição de Boal para o Teatro Brasileiro

Com inspirações no Teatro Épico de Brecht, Augusto Boal incentivou a popularização do teatro e buscou escutar a voz de pessoas esquecidas ou que eram retratadas cenicamente de forma caricata. Tentou despertar a criticidade do espectador, afinal dizia: “Espectador, que palavra feia!” (BOAL, 1991, p.180). Sob o ponto de vista estético, também é possível ver a influência brechtiana no trabalho de Boal. Brecht prioriza a narrativa e induz o distanciamento do público no processo da catarse, estimulando a reflexão da plateia uma vez que os laços emocionais com a personagem são rompidos. No sistema coringa, esta fórmula é aplicada com a quebra de hierarquias entre atores e personagens, posto que todos os atores podem interpretar a mesma personagem e o narrador, o coringa, faz apontamentos que podem influir no processo catártico. Sobre essa presença brechtiana Alai Garcia Diniz destaca:

[...] como a da peça *Revolução na América do Sul* (1960). Entre o musical e a revista (gêneros também usados por Bertold Brecht), a uma trajetória e diluição da personagem José da Silva no emaranhado de situações de opressão, Boal cria uma montagem que arrasa o esquema realista e decompõe o protagonismo. (2013, P. 61).

Assim como Brecht, Boal acredita que o teatro pode ser educativo e possui uma função social que sobrepõe o mero entretenimento. Para Boal (1991), não basta a arte interpretar a realidade, tem que propor transformações.

A arte é uma forma de conhecimento, portanto, o artista se obriga a interpretar a realidade, tornando-a inteligível. Porém, se ao invés de fazê-lo, apenas a reproduz, não estará conhecendo nem dando a conhecer. E quanto mais “iguais” forem a realidade e a obra, tão mais desnecessária será esta. (BOAL, 1991, p.203).

Um dos argumentos de Boal na defesa de uma popularização do teatro se dá pela origem histórica da linguagem. O teatro, tal qual conhecemos hoje em dia, teve suas raízes na Grécia Antiga, a partir do século VII a.C. Com o surgimento das Tragédias, a nobreza se apropria do teatro e faz apresentações para o povo, mas as temáticas não eram do povo.

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O Carnaval. A festa. Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores e espectadores: gente que faz, gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinamento coercitivo! O povo oprimido se liberta. E outra vez conquista o teatro. É necessário derrubar muros! Primeiro, o espectador volta a representar, a atuar: teatro invisível, teatro foro, teatro imagem, etc. Segundo, é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais: Sistema Coringa. (BOAL, 1991, p. 135).

O cenário econômico no Brasil, no período em que Boal esteve à frente do Arena, era de crescimento (dos 50 anos em 5 de Juscelino Kubitschek ao milagre econômico do regime militar), no entanto, as desigualdades sociais eram notáveis. Concomitante a esse crescimento econômico, chegam ao Brasil produtos culturais estrangeiros, principalmente programas da televisão dos Estados Unidos da América, e, como forma de resistência, nascem movimentos artísticos e culturais que exaltavam a cultura brasileira; a Bossa Nova e a Tropicália são exemplos dessa resistência. Os ideais artísticos de Boal e dos artistas que integravam o Teatro de Arena acompanharam essa tendência. O trabalho desenvolvido pelo educador Paulo Freire (1921 – 1997) e a sua pedagogia revolucionária também inspiraram Augusto Boal em seu trabalho. Ambos valorizam os saberes e a cultura de pessoas historicamente excluídas do sistema educacional formal, dos bens de consumo e dos espaços culturais e artísticos. A escolha do título de seu livro mais reconhecido se deu da seguinte maneira:

Foi uma homenagem que fiz a ele. Porque três ou quatro anos antes o Paulo Freire tinha escrito a *Pedagogia do Oprimido* e eu havia adorado o título, pensei em colocar o nome do meu livro de *A Poética do Oprimido*. Mas o meu editor, que era argentino – porque era 1974 e ainda estava exilado –, argumentou que não podia ser esse título porque os livreiros diziam que não sabiam onde iriam colocar, em que estante. Se colocavam na estante de poesia ou de teatro... Foi o Daniel Diniz, o editor, quem sugeriu *Teatro do Oprimido*. (BOAL, 2010, apud DINIZ, 2013, p. 67).

A ruptura do modelo tradicional de teatro da poética de Boal, com espetáculos diferentes do circuito comercial, aliado a um engajamento político, atraiu o público estudantil. Os(as) estudantes ansiavam por um espaço onde podiam criticar ou ver na cena críticas à política vigente; o que o Arena soube realizar. Boal, assim como os e as demais integrantes do grupo, se inquietavam sobre o limite da ação que poderiam empreender através do teatro. Até 1964, de acordo com Boal (GARCIA, 2002), o Arena fazia apresentações com questionamentos políticos, mas em um estilo catequético. O ponto de virada nessa abordagem se deu quando fizeram uma apresentação para camponeses, na montagem de *Os Fuzis da Sra. Carrar*, peça que incitava uma rebelião. Ao final do espetáculo, um rapaz trouxe armas para os atores seguirem com eles e combaterem um coronel que estava ocupando suas terras. Explicar que aquilo que atores e atrizes falavam em cena era importante, mas que não poderiam o acompanhar em uma batalha real, foi um divisor na carreira de Boal. O autor explica:

Percebi que, com todas as belas intenções que tínhamos - e tínhamos belas intenções, éramos honestos -, éramos equivocados. O equívoco é que nós não podemos incitar alguém a fazer alguma coisa, se não podemos correr o mesmo risco. (GARCIA, 2002, p. 249).

Anos depois, em 1967, na peça “*Arena conta Tiradentes*” Boal evidencia o seu novo posicionamento, ou seja, o modo de usar o teatro para propor reflexões; critica a maneira que os intelectuais indicavam caminhos que a população devia seguir, mas eles mesmo não se expunham. Assim como ocorreu com *Tiradentes*, o único da conjuração que não era da elite da época e que foi condenado à morte (LEAL, 2009).

Promover uma transformação social por meio do teatro era a motivação de Boal. Seus escritos e seus trabalhos permitem considerar que ele acreditava que a arte pode ajudar o indivíduo a se conhecer, perceber o seu corpo e sua comunidade, para, assim, ocupar espaços a que tem direito, mas não tem ciência ou autonomia para tal. Augusto Boal foi um artista que contribuiu para a compreensão da cultura

brasileira, com uma estética revolucionária, lutou pelos direitos humanos e pela liberdade de expressão. Demonstrou que o teatro pode ser praticado por qualquer pessoa em centros de cultura popular, assim como o futebol. Entendia que essa democratização do fazer teatral, além de ser uma ação emancipatória frente às relações de poder, auxilia também a formação de plateia.

A junção de metodologias - Freiriana e Brechtiana - associada à sua experiência artística no Brasil e na América Latina, durante o exílio, resultou no Teatro do Oprimido, atualmente estudado e adotado em mais de setenta países. Está presente mesmo em países ricos da Europa, uma vez que nesses lugares também há conflitos entre opressores e oprimidos, sendo a técnica adaptada de acordo com a realidade local (GOLDSCHMIDT, 2011). O Teatro do Oprimido propõe a reflexão por meio da ação, o espectador tem a possibilidade de participar ativamente da encenação, seja fazendo interferências na trama, conforme a mediação do coringa, ou participando de cursos e oficinas de teatro ministrados por ele ou pelos artistas integrantes do Centro de Teatro do Oprimido. Sobre a presença e inclusão do espectador no processo, Boal explica:

Aristóteles propõe uma poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem...O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia preparando-se para a ação real. (1991, p.138).

A perenidade do trabalho de Augusto Boal se dá por sua contribuição na teoria do teatro. Conciliou prática e teoria, abrindo novos caminhos estéticos e metodológicos, chamando atenção do restante do mundo a causas específicas do Brasil e da América Latina. A árvore foi o símbolo escolhido por ele para representar o método. A Árvore do Teatro do Oprimido tem em suas ramificações o Teatro Fórum, o Teatro Invisível, o Teatro Imagem, o Teatro Jornal e o Teatro Legislativo, e estes ramos podem multiplicar-se de acordo com outras tantas modalidades de teatro, acessíveis às necessidades do teatro em coletivo e adaptáveis ao grupo que as adota.

Figura 8 – Árvore do Teatro do Oprimido



Fonte: (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2021)

O fato de Boal ser um defensor da ideia de que todos podem fazer teatro não significa que ele seja contra a profissionalização do ator. Apenas acredita que não-atores, ao se apropriarem da linguagem teatral, podem ter condições de enfrentar as adversidades que a vida lhes impõe com mais segurança.

Eu não acho que a gente deva renunciar à nossa profissão, de maneira nenhuma. Nem pensar que ser teatro é a mesma coisa que fazer teatro. Nós temos de estudar muito, nós temos de nos aperfeiçoar fisicamente, intelectualmente, artisticamente, temos que fazer os melhores espetáculos possíveis, mas temos também que ajudar todo mundo a usar o teatro... (GARCIA, 2002, p. 260).

Boal tratava o teatro como uma arma que podia ser usada para libertação. Nos períodos em que ele teve oportunidade de multiplicar seus ideais, utilizando oficialmente os canais do Estado do Rio de Janeiro, como coordenador das Fábricas de Teatro Popular durante o governo de Leonel Brizola ou em seu mandato de vereador, foi possível dar vida ao que o Teatro do Oprimido propõe, corroborando a teoria de que o teatro é uma ferramenta de libertação. A partir dos anos 2000, seu trabalho passa a ser objeto de pesquisa no meio acadêmico do Brasil com mais intensidade. A presença de Boal no currículo das faculdades de Artes Cênicas,

escolas de formação de atores, grupos vocacionais e amadores passa a ser indiscutível, seja no currículo formal ou no oculto.

Muitas questões do campo social, apresentadas nas obras de Boal, ainda seguem sem solução; portanto, se faz necessário que o teatro continue atuante e engajado, para que essas questões não permaneçam naturalizadas e se perpetuem. Afinal, de acordo com a premissa do Teatro do Oprimido, o teatro é uma ferramenta para inclusão de quem nunca foi prioridade para as políticas de Governo.

3.2 Grupos e Peças Participantes da Mostra Estudantil do TUSP – 2019

As peças selecionadas para se apresentarem na Mostra - TUSP de 2019 são oriundas de tradicionais instituições de ensino especializadas na formação de atores, seja de nível técnico ou superior. Ao longo desse estudo, nos capítulos 1 e 2, mencionamos a EAD e o CAC uma vez que os trabalhos do TUSP caminham concomitantemente com essas escolas, por estarem vinculadas à Universidade de São Paulo. Citamos a Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, pela relevância histórica em nosso país, com a inclusão de cursos que diversos ministros e chefes de estado criaram e incorporaram a essa universidade. Também apresentamos duas consagradas escolas que surgiram após a regulamentação de ator e atriz no Brasil, o Teatro Escola Célia Helena e o Teatro Escola Macunaíma. Escolas fundadas por mulheres que não podemos deixar de reverenciar a importância na pedagogia do teatro, Célia Helena (1936 -1997) e Myrian Muniz (1931-2004).

Célia Helena iniciou seus estudos com Ruggero Jacobbi (1921–1981), diretor italiano, responsável por ministrar um curso de atuação para cinema no Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo. Trabalhou no TBC, no Teatro de Arena e no Teatro Oficina. A partir de 1972, paralelamente à atividade de atriz, inicia o seu trabalho de formação de jovens por meio do teatro com um propósito social. Em 1977 cria o Teatro Célia Helena, com cursos de orientação teatral dedicados à criatividade, à sociabilidade, à autonomia e à produção de trabalhos autorais críticos (CÉLIA HELENA, 2021).

Myrian Muniz formou-se atriz pela EAD e trabalhou com importantes atores e diretores da época, como, por exemplo, Dulcina de Moraes, Antônio Abujamra, Fauzi Arap, Fernando Torres, Paulo Autran e Fernanda Montenegro. Integrou o elenco do

Teatro de Arena por nove anos e, anos mais tarde, retorna à EAD na função de professora e diretora de atores. Foi assistente de direção da peça *Os fuzis da Dona Teresa*, baseado no texto de Bertolt Brecht *Os Fuzis da Senhora Carrar*, dirigida por Flávio Império e encenada pelo grupo do Teatro da USP (CARVALHO, 2017). Em conjunto com seu marido Sylvio Zilber (1936-), Cláudio Lucchesi, Marcelo Peixoto, Flávio Império e Roberto Freire (1927-2008) funda o Centro de Estudos Macunaíma. O desejo do grupo era criar um espaço que pudesse abrigar um novo conceito de escola de formação artística ministrando cursos de sensorialização e criatividade por meio de técnicas de teatro, explorando expressão corporal, relaxamento, improvisação, dramatizações e jogos coletivos. Sobre a proposta pedagógica do Macunaíma, que era bastante diferenciada das demais escolas da época é possível afirmar que:

O Macunaíma representou a concretização da atuação de Myrian como pedagoga. A partir de sua inauguração, ela possuía, de fato, um espaço reservado para essa atividade onde tinha autonomia para fazer escolhas pedagogicamente efetivas nos processos criativos que liderava e onde também podia fazer experimentos cênicos, o que não acontecia no teatro profissional, um dos motivos pelos quais, ela preferiu o ensino e dedicou tanto tempo da sua carreira aos seus alunos-atores. (CARVALHO, 2011, p. 40).

No final da década de 1970, Myrian Muniz separa-se de Sylvio Zilber e deixa a coordenação e o corpo docente da escola. Na década de 1980, Nissim Castiel (1937–2010), um ex-aluno do Centro de Estudos, assume a gestão da escola e a transforma no Teatro Escola Macunaíma, instituição dedicada ao ensino do Sistema Stanislavski.

As outras três escolas participantes não têm sua história diretamente ligadas à formalização da profissão ou da luta da classe artística frente à ditadura militar, mas também não são tão distantes, uma vez que os principais gestores estudaram nas escolas acima citadas ou trabalharam com os artistas que contribuíram com a formalização da profissão estendendo a profissionalização para o cinema e a televisão. São elas: a Uniso, a Oficina de Atores Nilton Travesso e a SP Escola de Teatro.

O Grupo Katharsis, núcleo de teatro da Universidade de Sorocaba – Uniso, iniciou suas pesquisas em 1989, quando a instituição ainda era Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – FAFI sob a direção de Roberto Samuel. No início o grupo desenvolveu trabalhos baseados na arte-educação (HISTÓRICO, 2022), utilizando como referência as pesquisas de Olga Reverbel (1917-2008), pioneira no Brasil nos

estudos de Teatro e Educação, e Ingrid Dormien Koudela (1948-) livre docente pela USP e pesquisadora Sênior na ECA/USP, precursora na Pedagogia do Teatro e profunda dedicação a pesquisas sobre a obra de Bertolt Brecht. Em 1994 o grupo foi anexado ao curso de Letras, caracterizando-o como uma atividade de extensão vinculada à Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Universidade.

Em 1995, Roberto Gill Camargo (1951-) assume a direção do Katharsis propondo novos rumos ao grupo. “Apresentando obras mais densas, o grupo partiu em busca de uma linguagem cênica própria, única.” (HISTÓRICO, 2022). De acordo com o currículo disponível na Plataforma Lattes, o professor Camargo possui graduação em Letras Português e Inglês pela Universidade de Sorocaba, mestrado em Linguística pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e uma extensa produção artística realizada no interior do Estado de São Paulo.

A Oficina de Atores Nilton Travesso é um dos projetos do dramaturgo e diretor de televisão Nilton Travesso (1934 -). Foi diretor das extintas TV Excelsior e Manchete, do Sistema Brasileiro de Televisão - SBT, TV Record, Rede Globo, Rede Bandeirantes e TV Gazeta (ALVES, 1995). Com mais de 60 anos de carreira dedicados à televisão, foi testemunha ocular das mudanças no audiovisual brasileiro, principalmente na teledramaturgia. Foi a partir de suas vivências profissionais que surgiu a ideia de criar uma escola de formação como descrito a seguir:

A experiência conquistada nesses anos de trabalho em contato com uma diversidade de artistas da cena nacional fez com que Nilton Travesso desejasse um espaço que perpassasse àqueles que irão atuar a frente das câmeras. Concebeu a escola com a ideia de formar uma geração de bons atores que, para além do universo da tevê, estivesse capacitados a interpretar com sensibilidade, entendendo as necessidades dos diretores e produtores quanto a uma disciplina que não se limita a pontualidade, mas se revela no exercício diário do estudo, da observação e da própria forma como se ocupam as diversas áreas (teatro, cinema e televisão) de desenvolvimento do trabalho do interprete. (FERRAZ, 2012, p. 21).

A SP Escola de Teatro iniciou suas atividades em 2010, é a instituição mais jovem em comparação com as demais participantes, mas desde sua inauguração ocupa cena de destaque na cidade de São Paulo por suas premissas educacionais e pela composição do corpo docente. A metodologia de ensino aplicada na escola é a junção da Pedagogia da Autonomia de Paulo Freire com a noção de território e de espacialização, desenvolvida pelo geógrafo Milton Santos, e o pensamento do físico

e ambientalista austríaco Fritjof Capra, cuja abordagem está apoiada na sustentabilidade (ALICERCES, 2021).

A ideia de organização da SP Escola de Teatro tomou forma em reuniões de profissionais vinculados a grupos e espaços culturais da região central de São Paulo, principalmente da Praça Franklin Roosevelt – espaço revitalizado nos anos 2000, e que hoje funciona como uma espécie de epicentro da produção artística paulistana. Os grupos que ali se fixaram recontextualizaram a geografia da região. Desde a revitalização da praça, esses coletivos ocupam salas alternativas e firmam parcerias com alguns moradores e comerciantes dos arredores, contribuindo, decisivamente, para transformar as relações interpessoais num local até então tensionado pela violência urbana. A Roosevelt é, atualmente, um símbolo de congregamento da arte da capital paulista. No seu entorno estão teatros, bares e restaurantes em sintonia com a cena cultural local. Alguns dos artistas que participam desse espírito agregador são os que decidiram assumir o compromisso de dirigir a SP Escola de Teatro, Instituição gerida pela Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap) e mantida com verba da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. (HISTÓRIA, 2021).

O diretor da escola é um dos seus idealizadores. Ivam Cabral (1963-), Doutor em Pedagogia Teatral pela ECA/USP, Mestre em Prática Teatral, também pela ECA/USP, graduado em Artes Cênicas pela PUC/PR; ator, diretor, dramaturgo e cofundador da Cia. de Teatro Os Satyros.

O histórico das escolas torna possível analisar que a Mostra cumpre o que a Constituição Federal determina quanto ao “pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas e coexistência de instituições públicas e privadas de ensino”. Quanto aos discentes, a Mostra acolhe estudantes de todos os níveis da formação profissional. Cinco grupos selecionados são oriundos de instituições de nível superior e quatro de nível técnico, sendo que os grupos pertencentes às escolas de nível superior incluem trabalhos resultantes das pesquisas de graduação, pós-graduação *lato sensu* e *stricto sensu*.

Quadro 2 – Instituições de ensino

Escola	Nível	Gestão	Peça
EAD/ECA - USP	Técnico	Pública	Improvisação 70
SP Escola de Teatro	Técnico	Instituição gerida pela Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap) e mantida com verba da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo	O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais
Nilton Travesso Oficina de Atores	Técnico	Particular	Agreste
Teatro Escola Macunaíma	Técnico	Particular	Trágico Bicho Homem
Uniso	Superior	Comunitária. Entidade Mantenedora presidida pelo Arcebispo da Arquidiocese de Sorocaba	Estação Paraíso
CAC - USP	Superior	Pública	“Mariposas” e “Na Terceira Pedra Depois do Sol”
UFRJ	Superior	Pública	O Trabalho que (não é) Sonho
Celia Helena	Superior	Particular	O Padre do Balão

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 3 – Ficha técnica

Peça	Direção	Dramaturgia	Elenco
Estação Paraíso	Roberto Gill		Fabiana de Souza e Jonas Martins
Trágico Bicho Homem	André Haidamus	Breno Furini	Aliyne Gama, Bia Gross, Bianca Correia, Bianca Domingues, Bruna Evaristo, Chiara Mazza, Cristhian Di Cavalcanti, Giovanna Lippolis, Harumi, Lays Alves, Leonardo Campos, Maria Fernanda Saragoça, Rafael Bonafé, Thaina Muniz, Thiago Cardoso, Yasmin Thin Qi
Improvisação 70	Cristiane Paoli Quito		Agmar Beirigo, André Saboya, Bárbara Arakaki, Camila Ferrazzano, Magno Argolo, Dimitri Nicolau, Douglas da Silva Lima, Manfrin, Flávia dos Prazeres, Gabriel Pimenta, Mauricio Moreira, Miguel Magalhães, Paula Cancian, Thais Telles, Thiago França, Thiago Sak, Vanessa Medeiros, Vinícius Oliveira, Vinicius Neri
O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais	Adolfo Barreto, Náhara Silveira, Sol Faganello	Antônio Salviano e Carina Murias	Carol Moreno, Fernanda Heitzmann, Júlia Biaggioli, Léo de Sá, Yasmim Óli e Marcos Fonseca
Na Terceira Pedra Depois do Sol	Marcus Garcia	Vicente Antunes Ramos	Giu Castro e Sofia Maruci
O Padre do Balão	Aline Baba	Criação coletiva	Ana Sofia Santana, Caio Martins, Guilherme Correa, Loic Damiani, Loro Bardot, Rosana Santesso e Vinicius Brasileiro
O Trabalho que (não é) Sonho	Bruno Marcos e Natalia Conti	Bruno Marcos	Ana Karenina Riehl, Bruno Marcos, Talita Bildeman, Natalia Conti
Agreste	Maria Fernanda de Barros Batalha	Newton Moreno	Allan Aparecido, Ana Paula Chagas, Blenda Dantas, Clarissa Eulália, Daniel Maschiari, Fernando Antônio Zaramella, Gustavo Braun, Jorge Otsuka Filho, Karina Vieira, Laura Albuquerque, Luigi Gennaro, Lucas Socoloski, Mariana Veloso, Michel Kalil, Miguel Bruno, Rangel Victor, Théo Pires, Tiago Sales, Vitor Dutra e Vitor Pinheiro
Mariposas	Juliana Piesco	Juliana Piesco, em processo colaborativo com a Coletiva Panapaná	Emilie Becker, Flávia Goés, Isa Scoralick, Mônica Santos

Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

Quadro 4 - Ficha técnica complementar

Estação Paraíso	<u>Iluminação</u> : Roberto Gill Camargo. <u>Pesquisa Sonora</u> : Jonas Martins. <u>Edição Sonora</u> : Rodrigo Salles. <u>Operação de Som</u> : Flávia Priscila. <u>Figurinos</u> : Grupo Katharsis. <u>Auxiliar de Iluminação</u> : Jonas Martins. <u>Fotos e Vídeo</u> : Lucas Mercadante 60 min. 14 anos.
Trágico Bicho Homem	<u>Assistente de Direção</u> : Grazi Reis e Pedro Rodrigues. <u>Projeto de luz e Iluminação</u> : Grazi Reis. <u>Sonoplastia, operação de som, projeção, registro audiovisual</u> : Lucas Pires. <u>Percussão</u> : Grazi Reis. <u>Operador de luz</u> : Breno Furini. <u>Fotos</u> : Joab Kierkegaard. 80 min. 12 anos.
Improvisação 70	<u>Fotos</u> : Mariana Chama. 70 min. 10 anos.
O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais	<u>Iluminação</u> : Mutton Andre, Vinicius Benhami e Elio Alves da Silva. <u>Sonoplastia</u> : Fabio V Freund, Gabriel Nobre Candido, Maria Carolina Ito e Leonardo C. Manfré. <u>Cenário e Figurino</u> : Carolina Dabdoub, Cinthia Cardoso e Italo Iago. <u>Técnicas de palco</u> : Caroline Batista, Sara Cavalcanti, Raíssa Milanelli. <u>Fotografia</u> : Italo Iago. 50 minutos. Livre.
Na Terceira Pedra Depois do Sol	<u>Cenografia</u> : Marcus Garcia. <u>Iluminação</u> : Vinicius Bogas. <u>Fotos e arte gráfica</u> : Brendo Trolesi. 150 min. 16 anos.
O Padre do Balão	<u>Encenação e roteiro</u> : Aline Baba. <u>Assistente de direção</u> : Ana Carolina Pizzo. <u>Concepção e Produção</u> : Alexandre Passos. <u>Trilha sonora</u> : Loro Bardot. <u>Figurino</u> : Olivia Mattos. <u>Maquiagem</u> : Carolina Loureiro. <u>Iluminação, Cenografia e Produção</u> : Coletivo Quiçá de Teatro. <u>Fotos</u> : Aline Baba. 75 minutos. 14 anos.
O Trabalho que (não é) Sonho	<u>Músicos</u> : Alexandre Vander Velden e Dieymes Pechincha. <u>Assistência de direção</u> : Dieymes Pechincha. <u>Direção musical</u> : Alexandre Vander Velden. <u>Produção</u> : Fernanda Martins. <u>Técnico de iluminação</u> : Ian Calvet. <u>Direção de arte</u> : Uirá Clemente. <u>Figurinos</u> : Ana Karenina Riehl e Natalia Conti. <u>Colaboração Dramatúrgica</u> : Alexandre Francisco, Alexandre Vander Velden, Ana Karenina Riehl, Ana Luiza Pradel, Dieymes Pechincha, Francisco Thiago Cavalcanti, Luiz Paulo Barreto e Pedro Alegre.
Agreste	<u>Assistência de direção</u> : Alex Lanutti. <u>Preparação corporal e vocal</u> : Michelle Boesche. <u>Trilha sonora</u> : Maria Fernanda de Barros Batalha. <u>Fotografia</u> : Vanessa Garcia. <u>Figurino</u> : Maria Fernanda de Barros Batalha, Ana Paula Chagas, Jorge Otsuka Filho, Karina Vieira, Luigi Genaro e Rangel Victor. <u>Iluminação</u> : Maria Fernanda de Barros Batalha, Allan Aparecido e Théo Pires. <u>Cenário</u> : Maria Fernanda de Barros Batalha, Daniel Maschiari e Tiago Sales. <u>Diretor de produção</u> : Vitor Pinheiro. <u>Produção executiva</u> : Blenda Dantas e Michel Kalil. <u>Administração</u> : Gustavo Braun. <u>Divulgação</u> : Clarissa Eulália, Fernando Antônio Zaramella e Miguel Bruno. <u>Design</u> : Clarissa Eulália. <u>Fotos</u> : Vanessa Garcia.
Mariposas	<u>Assistência de direção</u> : Lais D'Addio. <u>Sonoplastia</u> : Cela Vianna. <u>Projeto de iluminação</u> : Mônica Santos. <u>Operação de luz</u> : Lais D'Addio. <u>Cenografia</u> : Jasmim Caparroz. <u>Orientação artística</u> : Cibele Forjaz e Antônio Araújo. <u>Fotos</u> : Sérgio Marques. 100 min. 12 anos.

Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

Nos materiais de divulgação das peças não consta a indicação de quem é o professor ou professora da instituição. Nas fichas técnicas de todos os espetáculos existe a identificação da função de direção, porém, não podemos afirmar que os diretores e diretoras citados são professores das escolas, há casos de o diretor ser um estudante (orientado por um professor doutor, mestre ou especialista) dirigindo outros intérpretes¹¹. Com base na observação dos Quadros 3 e 4 é possível dizer que os estudantes exercem várias funções na montagem do espetáculo. Possivelmente pelas propostas pedagógicas das escolas em incentivar a pesquisa dos diversos elementos da linguagem teatral ao longo do percurso formativo.

Existe o equilíbrio entre mulheres e homens representados na Mostra. A somatória de todos os integrantes dos elencos totaliza 80 pessoas. Há 40 mulheres, 37 homens e 03 pessoas que não foi possível distinguir os gêneros. A tabulação dos gêneros se deu a partir dos nomes artísticos, cujo senso comum indica se é feminino ou masculino, consideramos também a informação das fichas técnicas quando constava a identificação das funções atrizes ou atores; não investigamos a identidade de gênero dos integrantes. Na direção das peças há sete mulheres e cinco homens; e na dramaturgia tem cinco homens, duas mulheres e duas criações coletivas (que não foram tabuladas, pois se trata dos atores e atrizes dos elencos já contabilizados).

Com o intuito de identificar o que os estudantes comunicam artisticamente, observamos por meios das sinopses (ANEXO A) e dos cartazes das peças (ANEXO B) divulgadas na página do TUSP no *Facebook* com informações do evento, as temáticas presentes nas peças encenadas. Em teatro o denominado como temática é: “O tema geral é o resumo da ação ou do universo dramático, sua ideia central ou seu princípio organizador. [...] Os temas são os elementos do conteúdo (as ideias fortes, as imagens, os *leitmotive*, é aquilo de que se fala).” (PAVIS, 2015b, p. 399). A

¹¹ Na ficha técnica em sua maioria são informados nomes artísticos, e nem todos foram localizados pelas ferramentas de buscas on line. Na plataforma Lattes foram encontrados os seguintes nomes: André Haidamus Ferreira DRT 00041716/SP, ator, professor no Teatro Escola Macunaíma. Graduado em Administração pelo Centro Universitário Luterano de Ji-Paraná. Foi Coordenador Artístico - Pedagógico do Studio Fátima Toledo. Cristiane Paoli Vieira, Bacharel em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e Mestre em Artes Cênicas pela ECA USP. Atualmente é diretora da Cia. Nova Dança 4 e professora da EAD/USP. Maria Fernanda De Barros Batalha, possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro. Não há indicação de endereço profissional ou experiência profissional. No site do TUSP, no programa Dramaturgias em Processo 2021, localizamos Natalia Conti. Dramaturga, atriz, compositora e pesquisadora de teatro brasileiro. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado na área de ciência da literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e trabalha junto ao Pé de Cabra Coletivo. Na companhia, é coautora da dramaturgia e das composições musicais de O Trabalho que (não) é Sonho e do experimento audiovisual Era um Teatro.

leitura das sinopses nos indicou os temas gerais de cada trabalho que descrevemos a seguir.

A peça “Estação Paraíso” do grupo Katharsis Teatro aborda a falta de perspectiva da juventude quanto ao social. Em “Trágico Bicho Homem” são abordadas questões éticas, os conflitos humanos e reflexões sobre vida e morte. A Turma 70 da EAD/ECA em seu espetáculo “Improvisação 70” - USP traz uma encenação a respeito do movimento, seus fluxos, riscos; a vida em corpos. A peça “O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais” versa sobre a ausência de memória coletiva e o culto à juventude eterna. O texto “O Padre do Balão”, do Coletivo Quiçá de Teatro, faz reflexões sobre problemas provocados pelo homem que atinge a si e a coletividade. O Pé de Cabra Coletivo com “O Trabalho que (não é) Sonho” trata da mercantilização da Arte. O espetáculo “Agreste” expõe o preconceito LGBTQIA+ e na peça “Mariposas”, da Coletiva Panapaná, a temática é a luta das mulheres.

Verificamos semelhanças entre as peças participantes a partir da leitura das sinopses. Identificamos algumas palavras e suas variações semânticas ou lexicais com repetições de destaque. Os vocábulos de maior recorrência foram os relacionados com Morte e Vida, Questões do Oprimido e Arte. Em oito das nove peças da mostra aparecem palavras relacionadas às Questões do Oprimido, dentre elas podemos citar liberdade, preconceito, corrupção, desemprego, direitos, luta e ditadura. Artistas, cantora, cênica, criar, cultura e performático são exemplos de verbetes que fazem referência à Arte. Das que aludem à Morte e Vida citamos assassinadas, cresceram, enterrar, envelhecer, nasce, morre, mata, sepulcro, tragédia. Não houve uma categorização prévia para realizar essa interpretação dos textos, pois foi considerado que:

Uma peça deve ser analisada segundo os critérios que propõe, e não segundo uma teoria geral do teatro. Sempre que se discute um texto, é comum prover-se o discutidor de todas suas teses pessoais sobre o teatro em geral e nelas enquadrar uma peça em particular, ainda que os critérios que presidiram a elaboração desta tenham sido diametralmente opostos. Não se pode entender Ionesco munido do instrumental estético de Racine, nem este com o de Bertolt Brecht. (BOAL, 1991, p. 221).

Toda obra propõe muitas reflexões; de acordo com as indicações das sinopses, os assuntos as peças transitam. Nas peças “Estação Paraíso”, “Improvisação 70”, “O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais” e “O Trabalho que (não é) Sonho”, o trânsito se dá entre Arte e Questões do Oprimido. Os espetáculos

“Trágico Bicho Homem”, “O Padre do Balão”, “Agreste” e “Mariposas” abordam Questões do Oprimido, Morte e Vida. Já a obra “Na Terceira Pedra Depois do Sol” expõe questões sobre a Arte, mas também trata sobre Morte e Vida.

Esta observação a respeito das temáticas não tem o interesse em definir quais as mensagens ideológicas de todos os espetáculos ou da Mostra, para isso seria necessária uma análise mais aprofundada a partir dos elementos estéticos das encenações, uma vez que “É quase impossível descrever todas as formas sob as quais um tema é revelável, pois esta noção fica dissolvida no conjunto do texto dramático (e mesmo da encenação, que também cria imagens ou temas recorrentes).” (PAVIS, 2015b, p. 399), mas nos permite saber quais as principais questões que os estudantes de teatro optam por refletir e comunicar cenicamente, que, neste caso, foram pensar sobre a Arte; evidenciar questões sociais e sobre a finitude, como a morte pode ou é vivida.

3.3 Gênero, Conflito e Encenação: perfil do Teatro Estudantil em São Paulo

Para o TUSP o ano de 2019 marca o fim de um ciclo, com a reformulação da Mostra Experimentos e início de um novo ao promover I Mostra de Teatro Estudantil. O órgão já havido realizado outros encontros que possibilitavam interações entre a comunidade teatral, no entanto a edição aqui estudada apresentou um novo formato inserindo debates, oficinas e apresentações de grupos convidados na programação do evento, fomentando vivências e atividades teatrais para estudantes das artes do palco e ao público geral. Em virtude deste marco escolhemos esta edição para realizar a pesquisa.

Na ocasião também era lembrado os dez anos de morte de Augusto Boal. A maneira como o criador do Teatro do Oprimido desenvolveu suas obras, sendo ele um autor que se preocupava com o diálogo com a sociedade, com o protagonismo e a autonomia do ator e da atriz, ele é uma fonte de inspiração para o nosso modo de ver e fazer teatro, por este motivo escolhemos Boal como referencial teórico para o estudo.

A escolha das peças analisadas se deu de forma aleatória a partir da facilidade de acesso a documentação. Inicialmente procuramos informações sobre os espetáculos em *sites* e redes sociais das companhias, mas não obtivemos muito

sucesso. Seguimos com a busca de informações sobre as obras e localizamos *links* do *Youtube* com a gravação das peças “Trágico Bicho-homem”¹² e “O despertar dos caracóis logo após as tempestades artificiais”¹³. Por fim observando as fichas técnicas dos trabalhos, identificamos o nome dois integrantes (diretora e produtor) da peça “O Padre do Balão” cujo contato telefônico era viável, e solicitamos a gravação do espetáculo para análise de conteúdo; que foi disponibilizado prontamente. Sendo assim a delimitamos o *corpus* desta pesquisa a observação das peças “O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais”, “Trágico Bicho Homem” e “O Padre do Balão”, portanto os dados a seguir apresentados referem-se a essas três peças.

Os espetáculos aqui analisados foram concebidos em um contexto de formação, portanto, não existe a pretensão de comparar ou avaliar os trabalhos. Acreditamos que o teatro no ambiente educacional não tem a obrigatoriedade de ser espetacular, ainda que esse seja o objetivo das escolas referenciadas no item anterior e dos aprendizes que as procuram; não devemos esquecer que em um processo criativo:

[...] é importante que durante a improvisação ninguém se autocritique; o processo criador é incompatível com a autocritica; cada um deve fazer e dizer o que vem a cabeça, porque a criação artística produz-se não apesar dos erros, mas sim por seu intermédio. É preciso errar – isso é fundamental. (BOAL, 1988, p. 66).

Dada a impossibilidade de realizar uma análise global em profundidade das peças, delimitamos três categorias de análise para melhor observação e interpretação sobre os trabalhos. São elas: os gêneros, os conflitos e as encenações. A classificação dos gêneros de obras literárias é descrita na Arte Poética de Aristóteles; são eles o dramático, o lírico e o épico. Nos textos dramáticos a narrativa se dá pelas ações das personagens de forma dialogada. Os textos líricos têm a exacerbação das emoções em primeira pessoa e o uso da musicalidade das palavras. No gênero épico existe a presença de um narrador, responsável por contar a história na qual as personagens atuam. “Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência inabalada.” (ROSENFELD, 2006, p.16).

¹² Link da gravação disponível no canal do Youtube Trágico Bicho Homem <https://youtu.be/nhw3r5Jp1L4>

¹³ Link da gravação disponível no canal do Youtube da SP Escola de Teatro https://youtu.be/P_1pc2xCvMM

Dentro do gênero dramático, comumente os espetáculos são divididos a partir de critérios de discurso ou estilo, como, por exemplo: comédia, comédia de costumes, drama, tragédia, tragicomédia. Como Anatol Rosenfeld nos esclarece:

A segunda acepção dos termos lírico, épico, dramático, de cunho adjetivo, refere-se a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças à Dramática, tem cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso de um drama (substantivo) lírico (adjetivo). (ROSENFELD, 2006, p.18).

Mas esta não é uma regra fixa. “Felizmente, o teatro aristotélico não é a única maneira de se fazer teatro.” (BOAL, 1991, p. 18). Brecht é o grande expoente de oposição às dramaturgias clássicas, realistas e naturalistas, do teatro que semeia a aceitação dos fatos sem o incentivo da transformação. Em seus trabalhos propôs um novo olhar sobre o teatro e rompeu as estruturas vigentes.

Atualmente, o teatro de pesquisa leva em consideração, teórica e praticamente, os princípios da interpretação dramática e/ou épica. No entanto, conforme os detalhamentos de Brecht no final de sua obra teórica (cf. Adendo ao Pequeno Organon, 1954), o épico e o dramático não são mais abordados individualmente e de maneira exclusiva, mas, sim, em sua complementariedade dialética: a demonstração épica e a participação total do ator / espectador muitas vezes coexistem no mesmo espetáculo. (PAVIS, 2015b, p. 112).

No início dos anos 2000 surge o conceito de teatro pós-dramático (LEHMANN, 2003). Uma das características do teatro pós-dramático é o trabalho corporal do ator/ *performer* com uma estreita relação com as artes plásticas.

O conflito é a segunda categoria de análise. Verificamos de qual maneira ele se estabelece nas dramaturgias. “O conflito dramático resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação.” (PAVIS, 2015b, p.67). Dos conflitos mais frequentes nas obras, destacamos os abaixo:

rivalidade de duas personagens por razões econômicas, amorosas, morais, políticas etc.; conflito entre duas concepções de mundo, duas morais irreconciliáveis (ex: Antígona e Creonte); discussão moral entre subjetividade e objetividade, inclinação e dever, paixão e razão. Esta discussão ocorre no interior de uma mesma figura ou entre dois “campos” que tentam se impor ao herói (dilema); conflitos de interesse entre indivíduo e sociedade, motivações particulares e gerais; luta moral ou metafísica do homem contra um desejo maior que ele (Deus, o absurdo, o ideal, o superar-se a si próprio etc.). (PAVIS, 2015b, p.68).

Sob a perspectiva marxista, o conflito dramático é fruto da contradição entre dois grupos, ou classes com ideologias divergentes em um determinado momento histórico. “Em última análise, o conflito não depende apenas da vontade do dramaturgo, mas das condições objetivas da realidade social representada.” (PAVIS, 2015b, p.68).

A encenação é a terceira categoria de análise. Ela se refere a como utilizar os meios existentes (atuação dos atores e atrizes, cenário, iluminação, músicas etc.) para a composição cênica. É o que molda e harmoniza o espetáculo. O estudo sobre a encenação de uma obra nem sempre consegue descrever todas as intenções e objetivos da montagem, bem como das pessoas que colaboraram com a feitura do espetáculo, mas permite saber a ideologia artística dos atuantes envolvidos.

As tipologias de encenações mais comuns são: naturalista - com atuação e cenografia o mais próximo do real -, realista - a realidade não é reproduzida por completo, e sim de forma seletiva -, simbolista - é a representação da essência idealizada do mundo -, expressionista - alguns elementos são destacados para expressar as características do encenador -, épica - narra por meio do ator, da cenografia e da fabula - e encenação teatralizada - em vez de imitar o real utiliza-se do jogo, na ficção e na aceitação do teatro. Quanto à encenação dos textos clássicos, existe outra categorização, a reconstituição arqueológica, a historicização, a recuperação do texto, a encenação dos sentidos possíveis, a vocalização e o retorno do mito (PAVIS, 2015).

Outro elemento que levamos em consideração é sobre o texto e sua representação, procuramos identificar se as montagens foram realizadas a partir de uma visão “textocentrista” ou “cenocentrista”. A primeira está apoiada no texto dramático e a segunda na encenação teatral. Tal conceito não se trata de determinar qual elemento surgiu primeiro, o texto ou a cena, mas quais características predominam no trabalho exibido. De acordo com esse olhar, a visão textocentrista se dá pela seguinte maneira:

[...] a encenação decorre diretamente do texto: decorre no sentido em que a cena atualiza elementos contidos no texto. É até mesmo esse, no fundo, o verdadeiro sentido da expressão “encenar um texto”: coloca-se em cena elementos que se acabou de extrair do texto, depois de tê-lo lido. O texto é então concebido como uma reserva, ou até mesmo o depositário do sentido que a representação tem como missão extrair e expressar como se extrai o suco (cênico) da cenoura (textual). (PAVIS, 2015a, p. 190).

A visão cenocentrista ocorre a partir da:

Colocação experimental e progressiva de situações de enunciação, quer dizer, de uma escolha de “circunstâncias dadas” (Stanislawski), as quais propõem uma perspectiva para a compreensão do texto, ativando a leitura e gerando interpretações que o leitor sem dúvida não havia previsto e que provêm da intervenção do ator e dos artistas engajados na prática cênica. (PAVIS, 2015a, p. 192).

Texto e cena estão interligados, um existe em função do outro, mas realizamos o exercício de observar esses dois elementos separadamente. Lembrando que não existe a pretensão de definir rótulos, apenas compreender o produzido pelos estudantes utilizando métodos e conceitos científicos, evitando a interpretação subjetiva, ainda que, em se tratando de arte, uma interpretação puramente neutra seja difícil de alcançar.

A peça “O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais” se passa no interior do Museu Nacional. Nessa ambientação, o grupo faz suas reflexões sobre a Arte, a memória, a sociedade e os padrões vigentes. Em um evento no museu, patrocinadores, colecionadores e críticos de arte aguardam ansiosos a exposição de uma obra que é divulgada como um novo modelo que chegou para romper com as estruturas da arte; que no caso é a apresentação de um corpo velho, a exibição de uma mulher que se permitiu envelhecer naturalmente. De fato, uma pessoa envelhecida choca as personagens, pois a ação da fábula se passa em uma sociedade que se medica para impedir o envelhecimento, mas, ao tomar essa medicação, o efeito colateral é a perda de memória. Na sinopse divulgada pelo grupo, a peça é descrita da seguinte maneira:

Uma sociedade distópica na qual o envelhecimento é interrompido por procedimentos medicamentosos e estéticos – as pessoas não aparentam a idade que têm. Como efeito colateral aos medicamentos consumidos, a perda da memória remota: tudo se perde no tempo. Quando não há memória, não há perspectiva de transformação. Um dia, alguém se esquece de tomar o medicamento e recupera uma memória mais antiga. Isola-se. Deixa-se envelhecer naturalmente. Quando retorna após anos em reclusão, uma renomada *marchand* organiza um evento no porão do Museu Nacional para apresentar a colecionadores e patrocinadores uma obra que acredita ser capaz de incendiar as estruturas da arte contemporânea: o corpo velho como performance. (TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2019).

O gênero é dramático e a peça é uma comédia satírica. As sátiras põem em cena de forma cômica críticas a uma prática social, política ou vícios humanos. A identificação do gênero neste caso foi possível pela ausência de narrador e pelos

diálogos e a interpretação dos atores com suas gestualizações exageradas e a teatralização da voz em tom de humor. A seguir apresentamos um dos diálogos do texto que ilustra a comicidade:

- Eu fiquei horrorizada, e ao mesmo tempo encantada com os destroços. Eu vi o corpo velho de alguém que se deixou envelhecer. Uma anarquista que merece ser coroada. Em tempos tão sombrios, permitir que seu corpo seja marcado pelo tempo é um ato de rebeldia!
- Isso deve ser publicado! - E se pintássemos ela de branco? (SP ESCOLA DE TEATRO, 2019).

O Conflito desta peça se dá pelo embate da sociedade representada contra uma lei universal, neste caso, o Tempo. Essa ação fica evidente quando as personagens, ao avistarem a chegada da nova obra, recusam olhar diretamente a mulher que não toma a medicação rejuvenescedora, e quando a envelhecida que adentra o salão do museu expondo o seu corpo como performance e eles temem olhar o rosto dela, assim como na mitologia as pessoas temiam ver a Medusa.

A encenação é teatralizada, além dos diálogos, o cenário, a maquiagem e o figurino denotam a teatralização. As roupas confeccionadas com elementos futuristas contribuem com a atmosfera satírica. “O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator.” (PAVIS, 2015a, p. 165). Em uma peça que critica a exaltação à juventude eterna, com personagens envaidecidos pelo poder de compra que possuem, o figurino escolhido evidencia a superficialidade dos indivíduos. Apesar de a peça não ter sido concebida a partir das técnicas do Teatro do Oprimido, em seu conteúdo é possível encontrar elementos que dialogam com o T.O. E, neste caso, a elaboração do figurino é um bom exemplo, uma vez que para Boal:

A moda contém dois aspectos: de um lado, considerando que o poder econômico das sociedades exploradas concentra-se em um pequeno setor da população, tenta fazer que esse setor compre reiteradamente os mesmos produtos, centralizando no mínimo de mercado o máximo de vendas; por outro lado, a moda satisfaz a necessidade subjetiva burguesa de mostra-se cada um, individualmente ... E cada um mostra-se igual a todos os diferentes ... Todos diferentes são iguais... (BOAL, 1988, p. 119).

Na peça os atores cantam ao vivo uma música que o refrão explicita a ironia acerca da sociedade em questão. “Precisamos de mais tempo! Tempo é dinheiro e nós podemos pagar” (SP ESCOLA DE TEATRO, 2019). O título da peça enuncia essa crítica, escolhendo um animal, o caracol, para intitular a obra. Caracóis são usados como matéria-prima por algumas indústrias de cosméticos. Eles são “conhecidos por

proporcionarem diversos benefícios à aparência do tecido cutâneo, os produtos de beleza feitos à base de caracol se tornaram uma verdadeira febre em todo o mundo.” (NOVIDADES, 2015).

Figura 9 – O despertar dos caracóis logo após as tempestades artificiais



Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

O texto faz menção ao crânio de Luzia, fóssil humano mais antigo das Américas, que sofreu nas chamas do incêndio do Museu Nacional em 2018, fazendo uma crítica ao descaso com o “corpo que guarda a memória de um povo” (SP ESCOLA DE TEATRO, 2019). Entre falas que ironizam a mercantilização da arte, a atmosfera de glamour que ronda as elites e os artistas que os cercam, um personagem chama atenção: o garçom Arnaldo. Ele é o único que ainda possui lembranças de sua vida e da coletividade. O representante da classe operária tem 25 anos de idade e ainda não começou o tratamento rejuvenescedor. Em alguns momentos, Arnaldo conversa com a plateia, demonstra sua irritação com os diálogos repetidos das pessoas que ali estão, mas, principalmente, relata o seu sonho de ser patrão.

Figura 10 – Garçom Arnaldo ao centro



Fonte: (SP ESCOLA DE TEATRO, 2019)

A peça “Trágico Bicho Homem” trata-se de uma adaptação livre da trilogia tebana (Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona) escrita por Sófocles. Logo na abertura do espetáculo, enquanto o público se acomoda, o grupo dita o ritmo pulsante da sessão, que se mantém até o fim, entoando palavras de ordem do tipo “Somos humanos ou máquinas, animais ou máquinas... Somos humanos ou máquinas, animais ou máquinas... Quem matou Marielle? Marielle presente! Quem matou Marielle? Assassino! Quem matou Laio? Assassino!” (TRÁGICO BICHO, 2018).

A peça é inspirada em uma tragédia clássica, cujo conflito é o homem x as forças do destino, uma luta moral ou metafísica contra um desejo maior que ele (PAVIS, 2015), mas o grupo não se conforma com esse capricho dos deuses e questiona a existência de vítimas da violência em várias partes do mundo, de pessoas historicamente oprimidas e que são destinadas a pagar por um crime que ainda não cometeram, que talvez nem cometeriam, e outros tantos que, como Édipo, o castigo é continuar vivo e ficar cego para ver. Édipo não consegue alterar o seu destino, mas na vida fora dos palcos, nós temos o direito de traçar os rumos da nossa vida. A crença em algo superior à existência humana é legítima e deve ser respeitada, mas há de se ficar atento para não nos limitarmos à obediência servil, como afirma Boal.

As superstições populares são quase sempre o resultado de uma simbolização de algo real. Esta realidade permanece escondida; é um dever do revolucionário-artista, através dos meios da arte, mostrar a verdadeira realidade que se esconde por detrás das superstições. (1991, p. 61).

A encenação é híbrida, uma junção de recuperação do texto como material, com nacionalização dos clássicos (BOAL, 1991) e elementos do teatro pós-dramático (LEHMANN, 2003). Sobre a encenação de um clássico PAVIS esclarece:

A recuperação do texto como material bruto é o método mais radical para tratar um texto dramático. Ela usa na prática contemporânea vários nomes: atualização, modernização, adaptação, reescritura etc. Operações que não somente modificam a letra do texto, mas fazem questão de não se preocupar com ela ao tratá-la como pretexto para variações ou reescrituras, o que torna imprevisível e não teorizada prática de recuperação. (2015a, p. 198).

Não há nenhuma caracterização que defina as personagens. O figurino é simples, os atores usam camisetas, blusas, bermudas, *shorts* e calças de malhas que seguem o padrão das cores vermelho e preto em todas as suas variações. Também não há protagonismo, as personagens transitam entre os atores em um sistema similar a coringagem usada por Boal. Antígona, Édipo, Jocasta, Laio e Polinice são reconhecidas pelas falas, ora se identificando como, por exemplo, “- Eu sou Jocasta...”, ora conforme o conteúdo da fala, como no caso de Antígona indignada confrontando Creonte para poder enterrar seu o irmão Polinice.

Figura 11 – Cena da peça “Trágico Bicho Homem”



Fonte: (GRUPO DE TEATRO TRÁGICO BICHO HOMEM, 2018)

Não há momentos tediosos, o numeroso elenco movimenta-se constantemente no espaço em que quase não há objetos. Percebe-se uma pesquisa corporal a partir das articulações para a composição do ser humano com características animais exacerbadas. Cada intérprete desenvolve uma partitura individual com ações repetitivas, respirações ofegantes, movimentos exaustivos e vocalizações que demonstram alucinações e delírios que contribuem com a atmosfera de tensão, que convergem para a execução do superobjetivo da trama (STANISLAVSKI, 2014), os problemas que tragicamente reduzirem o ser humano a bicho.

Apesar das cenas ágeis e performáticas, a peça tem uma característica maior textocentrista, em virtude das mensagens contidas nos diálogos que motivam a marcação e a movimentação das cenas. As músicas, sejam elas gravações ou cantadas ao vivo pelos atores em coro, comentam a ação dramática frisando a importância do texto. Transcrevemos o texto da cena final do espetáculo para exemplificar o estilo da peça.

A morte do corpo constitui um processo que se inicia nos centros vitais cerebrais e cardíacos e, se propaga progressivamente a todos os órgãos, a todos os tecidos do corpo. Agora no caso vai diminuindo os seus batimentos, as minhas células cerebrais começando a deixar de responder, os neurônios descansando enfim. Sinto a pele dura de cor pálida e todos os meus músculos estão relaxando, percebo que estou esvaziando aos poucos. A minha temperatura corporal começa a cair. Ai que frio! E assim cada órgão do meu corpo solta o seu último suspiro de vida. Já não respiro, não vejo, não sinto, não reclamo. Está tudo acontecendo em volta e aqui dentro está deixando de acontecer. Tão rápido com o tempo a carne, a pele, os ossos apodrecem ... E quem fica, fica na tentativa de encontrar alguma beleza nisso. (os atores em coro iniciam uma contagem regressiva de cinco segundos, ao final da contagem, todos juntos assopram uma única vez, simbolizando o fim da vida e da peça. (TRÁGICO BICHO, 2018).

A iluminação é simples, porém marcante, sob a luz geral branca, poucos focos e contraluzes vermelhos e azuis que se intercalam de acordo com a necessidade da cena o grupo fala sobre a violência, falta de liberdade e diálogo entre os semelhantes, fazendo crítica ao tratamento que homens e mulheres recebem das classes dominantes. De acordo com o texto “Pessoas como números, mortos por números”. (TRÁGICO BICHO, 2018).

Figura 12 – Cartaz da peça Trágico Bicho Homem



Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

Nos materiais de divulgação confeccionados para despertar curiosidade e atrair o público, consta a essência da obra. A sinopse publicada na página do *Facebook* do TUSP indica a característica de luta que a peça possui. Observe o texto divulgado:

Se do pó viemos ao pó retornaremos. Estamos em estado trágico: somos poeira de estrelas. Somos a coletividade em um mundo que morre e nasce todos os dias. Somos corpos animalescos movidos a eletricidade de raios e relâmpagos. Somos o som de trovões. Somos aqueles que se violam, que elegem culpados e os sentenciam à morte. Somos aqueles que tentaram prever o futuro, viver o presente e homenagear o passado. Somos o Homem que corre, mata seu pai, responde o enigma, desposa sua mãe e arranca os próprios olhos. Somos aquele que vê. Somos o exílio, a iminência da guerra, o sepulcro e a posteridade. Somos aqueles que querem enterrar seus mortos e rugir seus nomes. Estamos em estado de tragédia. (TEATRO DA UNIVERSIDADE SÃO PAULO, 2019).

A fotografia selecionada para compor o *banner* da peça na mostra, os atores estão com as mãos erguidas simulando armas. Momentos antes desta cena, o grupo faz uma performance enquanto cantam a música “Calor da rua” da banda Francisco, el Hombre (2016). Os atores em coro repetem várias vezes o refrão, principalmente a frase “Não sou pedra, mas posso endurecer”.

Na peça “O Padre do Balão”, atores interpretam cenas que relatam mortes absurdas difíceis de acreditar que são reais, mas são. Elas foram criadas a partir de notícias publicadas em jornais. Sem saber como foram parar lá, personagens presas em um tempo e espaço não conhecido interpretam mortes que aconteceram de forma absurdas, como a do voo com balões de gás do padre Adelir de Carli em 2008, de um rapaz que tentou fazer uma selfie com uma arma apontada a própria cabeça que ao apertar o disparador da câmera se confundiu e apertou o gatilho do revólver, dentre outras. Com comicidade, ao longo da peça questiona a banalização da destruição da vida humana. Veja a seguir a sinopse do espetáculo que é bastante clara quanto aos objetivos e fatores motivadores da peça.

Em um cenário pós-apocalíptico, cinco pessoas encontram-se confinadas em um mundo de destruição causadas pelos seus próprios atos. As relações de medo, preconceito e intolerância são exacerbadas por esse pequeno universo sem perspectiva. Espetáculo livremente inspirado em notícias reais que o Coletivo Quiçá de Teatro adjetivou de “absurdas”. Em pleno século XXI ainda presenciamos diariamente muita incompreensão e preconceitos de todas as formas. Todos os dias os diários de notícias nos trazem um cenário devastador. Parecemos, apesar de toda tecnologia e informação que nos é dada de maneira massacrante às vezes, que estamos passando por um momento de retrocesso e a sensação de que estamos em um mundo cada vez mais perigoso é o que nos motivou a começar essa pesquisa. Como um grito de liberdade em meio a barbárie. (TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2019).

Com as informações descritas na sinopse é possível fazer uma associação do processo de criação do grupo, com a técnica do Teatro Jornal de Augusto Boal. Essa modalidade possui nove técnicas para sua realização são elas: a Leitura Simples, onde destaca-se a notícia que se pretende trabalhar de forma objetiva, desvinculando-a da ideologia do jornal em que ela se encontra; a Leitura Cruzada, em que se busca duas fontes da mesma notícia e faz-se a leitura de ambas ao mesmo tempo; a Leitura Complementar, onde acrescenta-se dados ou fatos que foram omitidos na notícia; Leitura com ritmo, onde a notícia é anunciada através de um ritmo musical; a Improvisação quando os atores se informam da notícia e improvisam a cena como um exercício de laboratório; Ação Paralela, leitura da notícia por um ator ou gravação enquanto em cena são realizadas ações que explicam a notícia, Reforço: no roteiro são inseridas informações conhecidas do público como *jingles* ou frases de propagandas famosas, Histórico: inserções de informações históricas complementares à notícia; Entrevista de Campo: pesquisa sobre o íntimo da

personagem, e a Concreção da Abstração, que torna concreta a notícia. Sobre a Concreção da Abstração, Boal manifesta sua indignação a respeito da banalização da morte nos veículos de comunicação (BOAL, 1998).

A TV nos habituou a conviver com o que há de mais terrível no mundo: guerra, mortes violentas, chacinas, terremotos, estupros, todos os tipos de crimes. Os noticiários são quase sempre no horário do almoço ou do jantar. Ver sangue na TV enquanto se come é quase tão importante como o sal da comida. Na quarta-feira, junto com a feijoada carioca, a gente tem que ver um belo dum bombardeio na Indochina; e o molho à bolonhesa da macarronada das quintas é o sangue de um estudante negro ou baleado nos Estados Unidos. Continuamos comendo tranquilos. A informação já não informa. Ouvimos a notícia e a registramos e continuamos tão insensíveis como um computador eletrônico. A morte é abstrata. Por isso é necessário tornar concretas certas palavras. (BOAL, 1988, p. 46).

Apesar de em algumas cenas haver uma personagem que relata a notícia da morte de outra pessoa, o texto da peça é predominantemente dramático com características do Teatro do Absurdo. O Teatro do Absurdo surgiu no pós-guerra, retratando um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideologias. Em geral as peças não têm intriga nem personagens claramente definidas. O acaso e a invenção reinam nelas como senhores absolutos, criticando a falta de comunicação e o caos universal (PAVIS, 2015).

É possível perceber os traços do Teatro do Absurdo pelo cenário composto por caixa com função de estante centralizada ao fundo do palco com diversos objetos espalhados nela que, durante o espetáculo, são usados em cena, tais como brinquedos, bolas, pelúcias, bibelôs, panelas, embalagens plásticas e um rádio; pela partitura corporal dos atores indicativa da loucura das personagens que dançam, correm, pulam e se coçam tanto no início da peça quanto ao longo da trama, demonstrando a agitação de uma existência vazia das pessoas; pela forma que as notícias são apresentadas em cena, mas principalmente pelos diálogos das personagens.

Figura 13 - Cenário da peça “O Padre do Balão”



Fonte: (O PADRE, 2018)

O rádio tem uma função especial na peça. Ele toca algumas notícias, músicas ou gravações com comentários que evidenciam a mensagem política do espetáculo, o rádio simboliza o mundo exterior para as personagens. Transcrevemos abaixo partes de um diálogo que ilustra a ironia característica do Absurdo na peça e a função cênica do rádio.

- Duas xicaras de limpador multiuso com nome de revista reacionária, um pouco do alvejante do caminhão da musiquinha chata, um pouco desse pó branco que a gente usa para tirar mancha. Acho que está quase bom. - A gente já achou a luva a o taco, agora só falta o a bola. - Procura que a gente acha, se a gente não achar a bola pode usar esse rádio ai. - Por tudo que é mais sagrado, o rádio não. Se a gente destruir o rádio, o que nos resta? É a única coisa que fala com a gente, vai ver é um tipo de deus! - Deus, Deus, Deus, esse rádio não tá aí pra nada. Ele tá aí pra gente ficar pensando que tem alguma coisa lá fora. Pra ter alguma esperança. Bem que eu devia, bem nunca se sabe... - O que vocês estão fazendo? (os rapazes resumem a conversa sobre a bola e o rádio) [...] - Perfeito! Ele é perfeito para o meu teste. [...] - Eu quero ficar cega, mas antes vou fazer um teste. Vou jogar no rádio primeiro, se ele derreter, certamente derrete meus olhos também. Eu fico imaginando o mundo, como seria o mundo se eu não pudesse enxergar, como se eu estivesse dormindo acordada. To falando sério. Eu quero ficar cega! - Eu quero ficar podre de bêbado, mas não consigo, não importa o quanto beba. [...] – Vamos jogar? (início de nova cena) (O PADRE, 2018).

O conflito da peça se dá entre o Eu x Sociedade, “conflitos de interesse entre indivíduo e sociedade, motivações particulares e gerais.” (PAVIS, 2015 p. 68). Sendo

possível sua identificação por meio de falas marcantes como estas: “Vacina deixou de ser opção [...] as coisas não serão como antes. Existir incômodo é resistir incomodado. Sua pena é não ter pena. Presos são quase todos pretos, ou quase pretos, ou brancos pretos de tão pobres.” (O PADRE, 2018).

A encenação é teatralizada e possui traços cenocentrista. O texto não se beneficia mais de um estatuto de anterioridade ou de exclusividade: é apenas um dos materiais de representação. O texto não é o ponto de referência indiscutível ao qual a análise deve remeter para analisar o espetáculo (PAVIS, 2015).

A trilha sonora utilizadas nas transições em geral são músicas com ruídos, que enunciam as notícias dramatizadas, como, por exemplo, na cena que aborda os motivos pelos quais um jovem entra para a criminalidade, inicia com uma música da Xuxa. Na cena que fala sobre a violência contra a mulher, começa com uma música romântica da dupla Sandy e Jr.

Figura 11 – Cartaz da peça O padre do balão



Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

As três peças aqui analisadas pertencem ao teatro dramático, elas assemelham-se em alguns pontos quanto à estruturação da obra, mas, principalmente, quanto ao engajamento e protesto em suas mensagens, apresentando influências do Teatro Experimental. Mais que um gênero ou um movimento histórico, o Teatro Experimental é uma atitude dos artistas perante as tradições, as instituições e a exploração comercial (PAVIS, 2015).

As peças “Trágico Bicho Homem” e “O Padre do Balão” fazem muitas referências às armas, a falta de diálogo entre as pessoas e sobre a recusa em ver a realidade que se impôs; em ambas as peças há personagens que optam em ficar cegas.

O tema morte circunda as três peças. Laio não queria morrer e tentou fugir da profecia do oráculo, assim como o padre Adelir não queria. Apesar de não ter calculado os riscos, o voo com os balões era parte de um evento beneficente organizado por ele mesmo. Na peça “O despertar dos Caracóis, Logo Após as Tempestades Artificiais” cujo tema central é a fuga do envelhecimento, também é possível fazer essa associação uma vez que o envelhecer é o preparativo para a morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A I Mostra Estudantil do TUSP colabora com a formação em teatro ao ceder sua infraestrutura para os estudantes, de nível médio ou superior, apresentarem seus trabalhos em um ambiente fora do ambiente escolar. Os organizadores da mostra apresentaram um esforço em expor uma diversidade de autores, e em incentivar a descentralização do teatro, assim como fez Paschoal Carlos Magno, possibilitando a apresentação do produzido no interior de Estado de São Paulo e o necessário diálogo com outros estados da federação.

As peças apresentadas são os frutos de uma educação participativa e defensora de um teatro comprometido com a sociedade do presente, que mira um futuro mais justo. É possível que os trabalhos não configurem um processo de identidade de grupo, uma vez que ao longo do curso existe a possibilidade de novos estudantes entrarem na turma e outros desistirem antes da conclusão e a cada semestre uma nova classe ser formada e um trabalho de identidade de grupo pode não ter continuidade. Mas é evidente que a profissionalização é o objetivo principal, pois muito dos trabalhos fazem turnê apresentando-se no circuito profissional após a apresentação nos circuitos estudantis.

As três peças analisadas pertencem ao teatro dramático; apensar de não haver nenhum representante do Teatro Épico neste estudo, isso não significa que seus princípios éticos deixaram de influenciar o teatro estudantil atual. As peças demonstram ter um interesse por uma estética experimental e um diálogo com o pensamento de Augusto Boal e o Teatro do Oprimido.

O teatro produzido pelos estudantes ao longo do século XX, teve uma importante representatividade na arte brasileira em favor da liberdade de expressão e, atualmente, o teatro construído no âmbito estudantil e exposto na Mostra Estudantil TUSP – 2019 segue na luta pela permanência dessa liberdade com experimentações e proposituras de novas dramaturgias, encenações teatralizadas e a recuperação de um texto clássico. Os conflitos tratam da luta moral ou metafísica maior que o homem e do embate de interesse entre indivíduo e sociedade com temáticas que abordam questões urgentes a grupos historicamente oprimidos, sobre os rumos da Arte e o perecer da vida humana.

Como um oráculo, a I Mostra Estudantil do TUSP - 2019 falou justamente sobre um dos grandes medos da humanidade – a morte – e com a pandemia da covid-19, infelizmente, foi o que mais presenciamos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Januária Cristina. Ficção e história na telenovela - Nílton Travesso. **Comunicação & Educação**, [S. l.], n. 3, p. 57-66, 1995. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i3p57-66. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36158>. Acesso em: 3 jan. 2022.

APRESENTAÇÃO. **aParte XXI**, São Paulo, n. 3, 2º sem 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/plataforma/wp-content/uploads/2012/03/aparte-xxi-3-2010.pdf>. Acesso em 28 dez. 2021.

AZEVEDO, Amilton. Sobre nós. In: **coletiva ocupação**. São Paulo, SP. Disponível em: <https://www.coletivaocupacao.com/home>. Acesso em: 27 de dez. 2021.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRASIL. Casa Civil. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Base Nacional Comum Curricular**. Versão final. Brasília: MEC/SEB, 2017.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior **Resolução n.º 04/2004**. Aprova as diretrizes curriculares nacionais do curso de Graduação em Teatro. Brasília: MEC/CNE/CES, 2004. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES04-04.pdf>. Acesso em: 12 dez 2021.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 24 mar 2021.

BRASIL. **Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978**. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnico em espetáculos de diversões, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/LEIS/L6533.htm>. Acesso em: 11 jul. 2021.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF, 20 dez. 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 2 mar. 2020.

BRASIL. **Decreto-Lei n.º 7.958**, de 17 de setembro de 1945. Institui o Conservatório Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1945. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-7958-17-setembro-1945-416603-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 dez. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Média e Tecnológica. **Referenciais Curriculares Nacionais da Educação Profissional de Nível Técnico**. Brasília: MEC/SEMT, 2000.

BRITO, Paulo Marcos F. de. A formação do ator no Brasil. **Olhares**, São Paulo, n. 3, p. 12-17, ago. 2015. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/51> . Acesso em: 17 jul. 2021.

BOAL, Augusto Pinto. **Técnicas Latino-americanas de teatro popular**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

BREVE HISTÓRICO. In: **PROGRAMA VOCACIONAL**. São Paulo, SP. Disponível em: <http://supervisaodeformacao.prefeitura.sp.gov.br/index.php/vocacional-historico/> Acesso em: 09 de out. 2021.

CASTRO, Milena. Morte de Dulcina de Moraes faz 25 anos: veja história de atriz lembrada como 'fantástica e iluminada'. **G1**. Distrito Federal, 29. ago. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/08/29/morte-de-dulcina-de-moraes-faz-25-anos-veja-historia-de-atriz-lembrada-como-fantastica-e-iluminada.ghtml> . Acesso em 19 dez 2021.

CARVALHO, Marcelo Braga de. Myrian Muniz: uma mestra dos palcos. **Caderno de registro Macu**, São Paulo, n. 10, p. 42 – 47, 1º sem. 2017. Disponível em: https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_10/caderno_10_dossie04.pdf Acesso em 02 jan 2022.

CARVALHO, Marcelo Braga. **Myrian Muniz: uma pedagoga do teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86876/carvalho_mb_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em 02 jan 2022.

CELIA HELENA. In: Sobre. [São Paulo, SP: Célia Helena Centro de Artes e Educação, 2021]. Disponível em: <https://www.celiahelena.com.br/sobre/celia-helena/>. Acesso em 02 jan. 2022.

COSTA, Claudia. Mostra de teatro reúne grupos de várias partes do Brasil. **Jornal da USP**. São Paulo, 21. fev. 2020. Disponível em <https://jornal.usp.br/?p=302433>. Acesso em: 20 abr 2021.

COSTA, Iná Camargo. Agitprop e o Teatro do Oprimido. In: **BOAL**. [Rio de Janeiro, RJ: Instituto Augusto Boal, 15 mar. 2017]. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/> Acesso em: 16 jun. 2021.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

DELORS, Jacques. **Educação: um tesouro a descobrir** – Relatório UNESCO. Portugal. Edições ASA, 1996.

DEWEY, J. Ter uma experiência. In: DEWEY, J. **Arte como experiência**. p. 109-141. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DINIZ, Alai Garcia. Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade. Teatro: **Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies**, Connecticut, v. 26, n. 26, p. 57-72, 2013.

ESPETÁCULOS, Mostra de Teatro Estudantil. In: **Teatro da USP**. [São Paulo, SP: Teatro da Universidade de São Paulo, 2019]. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=mostra-de-teatro-estudantil>. Acesso em 07 mai. 2021.

FERRAZ, Aline de Oliveira. **A formação de atores em escolas profissionalizantes: um estudo sobre o ver e ser visto**. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-01032013-151848/pt-br.php> Acesso em 03 jan. 2022.

FERREIRA, Taís. Do amor à profissão: Teatro Amador como pedagogia cultural. **Estudios sobre las culturas contemporâneas**. Colima, v. 20, n. 40, p. 89 – 115, 2014.

FERREIRA, Taís. FALKEMBACH. Maria Fonseca. **Teatro e Dança nos anos iniciais**. Porto Alegre: Mediação, 2012.

FONTANA, Fabiana Siqueira. Aos amadores, o seu lugar na cena da história do nosso teatro: uma experiência de pesquisa sobre o TEB, do Rio de Janeiro. In: HISTÓRIAS DO TEATRO BRASILEIRO et al. **PALCO GIRATÓRIO 2020**. Disponível em: https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/1963b250-4785-49ab-8186-63d1cb3cc5e3/Aos+amadores+-+o+seu+lugar+na+cena+da+hist%C3%B3ria+do+nosso+teatro+uma+experi%C3%Aancia+de+pesquisa+sobre+o+TEB+do+Rio+de+Janeiro+%E2%80%93+Fabiana+Siqueira+Fontana.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=1963b250-4785-49ab-8186-63d1cb3cc5e3 Acesso em: 27 jun. 2021.

FREIRE, P. Carta de Paulo Freire aos professores. **Estudos Avançados**, v. 15, n. 42, p. 259-268, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9805>. Acesso em: 16 jan. 2021

FURTADO, Marli Terezinha. Bertolt Brecht e o teatro épico. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 5, n.1, p. 9-19, 1995.

GALILEU SOBRE A DÚVIDA, Mostra de Teatro Estudantil. In: **Teatro da USP**. [São Paulo, SP: Teatro da Universidade de São Paulo, 2019]. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=mostra-de-teatro-estudantil>. Acesso em 07 mai. 2021.

GAMA, Joaquim. Acerca do teatro e dos festivais estudantis. **Urdimento – Revisa de estudos em Artes Cênicas**, Santa Catarina, v.1, n. 10, set. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008085> . Acesso em: 12/09/2020.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 357-398, 2016.

GARCIA, Silvana (org.). Os Ulisses retomam Ítaca - depoimentos. *In*: GARCIA, Silvana (org.). **Odisseia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2002. p. 237-268.

GOLDSCHMIDT, Irene Leonore. Augusto Boal: teatro para a transformação. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 34-45, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HISTÓRIA. *In*: A Escola. [São Paulo, SP, SP Escola de Teatro – Escola de Formação das Artes do Palco, 2021]. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/escola/historia> . Acesso em 28 dez. 2021.

HISTÓRIA DO TEATRO DA USP. *In*: **Teatro da USP**. [São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 2021]. Disponível em: http://www.usp.br/tusp/?page_id=9&page=3 . Acesso em: 28 dez. 2021.

HISTÓRICO *In*: GRUPO KATHARSIS. Sorocaba, SP. Disponível em: <https://paolabertolt.wixsite.com/grupo-katharsis/info> . Acesso em: 03 jan. 2022.

HORÁCIO, Mostra de Teatro Estudantil. *In*: **Teatro da USP**. [São Paulo, SP: Teatro da Universidade de São Paulo, 2019]. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=mostra-de-teatro-estudantil>. Acesso em 07 mai. 2021.

LAROSSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 04 -27, jul. 2011.

LEAL, Douglas Tavares Borges; GOMES, Clóvis de Lima. Do Teatro de Arena à Estética do Oprimido – Conversa com Augusto Boal. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v. 15, p. 1, 2009. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2013/06/14/entrevista-conversa-com-augusto-boal-questao-de-critica/> Acesso em 20 mar. 2021.

LEHMANN, Hans-Thyes. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **Sala Preta**, [S. l.], v. 3, p. 9-19, 2003. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v3i0p9-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>. Acesso em: 16 jan. 2022.

LIMA, Eduardo Campos. Na USP, teatro foi palco de resistência à Ditadura Militar. **Revista ADUSP**, São Paulo, n. 55, p. 50 – 60, 2013.

Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Base Nacional Comum Curricular/** Secretaria de Educação Básica. – Brasília: MEC, SEB, 2017.

MACHADO, Bernardo Fonseca. A pesquisa em teatro: uma convenção. **Proa Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v.1, n.4, dez. 2012. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2354> . Acesso em: 17/07/2021.

MACHADO, Rogerio Marcondes. Flávio império e a montagem de Os Fuzis da Senhora Carrar (1968). **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 113 – 124, 2014.

MARTINS, Ferdinando. Um teatro para os Universitários de São Paulo e Além. **Revista de Cultura e Extensão USP**, [S. l.], v. 8, p. 27-35, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9060.v8i0p27-35. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/47744>. Acesso em: 12 jul. 2021.

MATSUMURA, Victor Kiyoshi. Ambientado na Antiga Roma, monólogo com Celso Frateschi questiona valores éticos atuais. In: **Cidade de São Paulo, Cultura**. São Paulo, 01 ago. 2018. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=23891>. Acesso em 07 mai. 2021.

MOSTRA DE TEATRO ESTUDANTIL. In: **Teatro da USP**. [São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 2019]. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=mostra-de-teatro-estudantil> . Acesso em 28 dez. 2021.

MOSTRA EXPERIMENTOS. In: **Teatro da USP**. [São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 2021]. Disponível em: http://www.usp.br/tusp/?page_id=32 . Acesso em 28 dez. 2021.

NOSÉ, José Flávio Cardoso. **O Teatro amador a partir de dois p(s): putas e presos**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/360161> . Acesso em: 12 set. 2021.

NOVIDADES, Cosméticos à base de caracol promovem efeito tensor na pele In: **Terra**. 2014. Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/beleza/sua-pele/novidades/cosmeticos-a-base-de-caracol-promovem-efeito-tensor-na-pele,08f3efbf14ca4410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html> . Acesso em 12 jan. 2022.

O DESPERTAR dos caracóis logo após as tempestades artificiais. 2019. 1 vídeo (47 min). Publicado pelo canal SP Escola de Teatro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_1pc2xCvMM . Acesso em: 09 out. 2021.

O PADRE do balão. Direção: Aline Baba. Produção de Alexandre Passos. São Paulo, 2018. 1 link do Google Drive (74 mim), son., color.

OCUPAÇÕES, ATOES E POLÊMICAS. Escolas Ocupadas. In: **G1**. [São Paulo, SP: G1, 2015]. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/escolas-ocupadas/noticia/2015/12/ocupacoes-atos-e-polemicas-veja-historico-da-reorganizacao-escolar.html> . Acesso em: 27 de dez. 2021.

OFICINAS, Mostra de Teatro Estudantil. In: **Teatro da USP**. [São Paulo, SP: Teatro da Universidade de São Paulo, 2019]. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=mostra-de-teatro-estudantil> . Acesso em 07 mai. 2021.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PIMENTA, Rosana Aparecida. Formação docente em dança: Decretos, atos, leis e diretrizes para a regulamentação de cursos na área artística. In: GODOY, Kathya Maria Ayres de (org). **Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino: dança, arte e educação**. Curitiba: Apris, 2020. p. 75- 91.

PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO. In: **BOAL**. [Rio de Janeiro, RJ: Instituto Augusto Boal, 2021]. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/especiais/primeira-feira-paulista-de-opinioao/> . Acesso em: 15 de mar. 2021.

PROGRAMA TUSP DE LEITURAS PUBLICAS. In: **TEATRO DA USP**. [São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 2021]. Disponível em: http://www.usp.br/tusp/?page_id=791 . Acesso em 28 dez. 2021.

QUANDO QUEBRA QUEMA, Mostra de Teatro Estudantil. In: **Teatro da USP**. [São Paulo, SP: Teatro da Universidade de São Paulo, 2019]. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=mostra-de-teatro-estudantil> . Acesso em 07 mai. 2021.

REIS, Eliana Vilela dos. **Manual compacto de arte**. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2010.

RODRIGUES JUNIOR, Jose Maria. **Festival estudantil Sesi Sorocaba de teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-10112010-112929/pt-br.php> Acesso em 12 set. 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Brecht. In: ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 133-176.

SÃO PAULO (Estado). Universidade de São Paulo. Resolução CoCEX nº 6446, de 17 de outubro de 2012. [Baixa nova redação para o Regimento do Teatro da Universidade de São Paulo - TUSP, Órgão subordinado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária]. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. Gabinete do Reitor: Poder Executivo, São Paulo, ano 122, n. 207, p. 49, 01 nov. 2012.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Educação. Coordenadoria Pedagógica. **Orientações didáticas do currículo da cidade: Arte**. – 2.ed. – São Paulo: SME / COPED, 2019.

SILVA, Jéssica Oliveira De Melo Barreto da. **A Tortura no regime militar brasileiro: Uma análise crítica de alguns casos da comissão nacional da verdade**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2015. Disponível em: <https://openrit.grupotiradentes.com/xmlui/bitstream/handle/set/1511/TCC%20FINAL-%20J%c3%89SSICA%20OLIVEIRA%20%c3%9aLTIMA%20VERS%c3%83O.pdf?sequence=1> Acesso em: 28 mar. 2021.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: **Políticas culturais no Brasil**. (Org) Rubim, Antonio Albino Canelas. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 133-156.

SOBRE NÓS. In: **CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO**. [Rio de Janeiro, RJ: CTO-Rio, 2021]. Disponível em: <https://www.ctorio.org.br/home/> Acesso em: 18 jun. 2021.

SOUZA, Mariana Mayumi Pereira de; Carrieri, Alexandre de Pádua. A arte de (sobre)viver coletivamente: estudando a identidade do Grupo Galpão. **Revista de Administração**, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 07-20, jan. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0080-21072013000100002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt . Acesso em: 05. mai. 2021.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 31. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (São Paulo). **Eventos: Leituras - Feira Paulista de Opinião**. São Paulo, 01 mar. 2019. Facebook: teatrodauspoficial. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/2166509826996880>. Acesso em 07 mai. 2021.

TEATRO DA USP. In: **PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA**. [São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 2021]. Disponível em: <https://prceu.usp.br/centro/tusp/> . Acesso em 28 dez. 2021.

TEATRO OFICINA. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. [São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2021]. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>>. Acesso em: 19 de jun. 2021. [Verbetes de enciclopédia].

TRÁGICO BICHO Homem. Direção: André Haidamus. 2018. 1 vídeo (70 min). Publicado pelo canal Trágico Bicho Homem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nhw3r5Jp1L4> . Acesso em: 25 set. 2021.

TUSP EM CASA. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. [São Carlos, SP: Universidade de São Paulo, 2021]. Disponível em: <http://www.saocarlos.usp.br/tusp-em-casa/> . Acesso em 28 dez. 2021.

VALENTINI, Daniel Matins. Proibição e memória: As pressões sobre o Teatro Oficina e as tensões internas. **Temporis (ação)**, Goiás, v. 15, p. 65-81, 2015.

VIDA E OBRA. In: **BOAL**. [Rio de Janeiro, RJ: Instituto Augusto Boal, 2021]. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/> Acesso em: 15 de mar. 2021.

ANEXO A - Sinopses

Peça	Sinopse
Estação Paraíso	Dois jovens sonham em deixar o país em busca de melhores condições de vida e liberdade. Numa atitude de autoexílio, Gina vai desistir de dar aulas e Rico tentará a sorte como escritor num país que valorize cultura e arte. As personagens misturam português e vários idiomas para se comunicar conforme passam pelos lugares. Uma narrativa de viagem, de mochila nas costas, por diversas paisagens, idiomas e culturas, mas que traduz a insatisfação e incertezas dos jovens que não tem o que esperar de um país com milhões de desempregados, cheio de preconceitos, diferenças sociais e onde imperam a corrupção e o privilégio.
Trágico Bicho Homem	Se do pó viemos ao pó retornaremos. Estamos em estado trágico: somos poeira de estrelas. Somos a coletividade em um mundo que morre e nasce todos os dias. Somos corpos animais movidos a eletricidade de raios e relâmpagos. Somos o som de trovões. Somos aqueles que se violam, que elegem culpados e os sentenciam à morte. Somos aqueles que tentaram prever o futuro, viver o presente e homenagear o passado. Somos o Homem que corre, mata seu pai, responde o enigma, desposa sua mãe e arranca os próprios olhos. Somos aquele que vê. Somos o exílio, a iminência da guerra, o sepulcro e a posteridade. Somos aqueles que querem enterrar seus mortos e rugir seus nomes. Estamos em estado de tragédia.
Improvisação 70	Verdade seja dita: te convidamos e não sabemos exatamente o que irá acontecer. Temos o corpo, sua estrutura e seus fluxos de movimento/ imagem/ sensação/ ideia. Convida-se para o imaginário as fotografias de Henri Cartier-Bresson; quais os diálogos entre tibia-fíbula-escápulas-coluna-pele que melhor vestirão essas imagens? O território performático é de permanente risco. Um encontro irremediável com o acaso – testemunhado. Projeto de encenação baseado na pesquisa de linhas e pontos desenvolvida por Kandinsky em "Improvisation". Atrizes e atores estruturam o jogo a partir da transposição do conceito pictórico ao movimento dos corpos e, por consequência, do espaço. A ideokinesia (ideia + movimento, ou movimento imaginado) somada à conjugação de tibia-fíbula-escápula-coluna-pele inaugura um vasto repertório compositivo.
O Despertar dos Caracóis Logo Após as Tempestades Artificiais	Uma sociedade distópica na qual o envelhecimento é interrompido por procedimentos medicamentosos e estéticos – as pessoas não aparentam a idade que têm. Como efeito colateral aos medicamentos consumidos, a perda da memória remota: tudo se perde no tempo. Quando não há memória, não há perspectiva de transformação. Um dia, alguém se esquece de tomar o medicamento e recupera uma memória mais antiga. Isola-se. Deixa-se envelhecer naturalmente. Quando retorna após anos em reclusão, uma renomada marchand organiza um evento no porão do Museu Nacional para apresentar a colecionadores e patrocinadores uma obra que acredita ser capaz de incendiar as estruturas da arte contemporânea: o corpo velho como performance.
Na Terceira Pedra Depois do Sol	Na terceira pedra depois do sol surge do desejo de adentrar o universo das discussões contidas na escrita do romancista tcheco Milan Kundera, especialmente n" "A Insustentável Leveza do Ser". Duas atrizes operam diferentes narrativas, de modo a debater nossa capacidade de criar sentidos. Uma jovem diante de uma lápide. Uma pessoa que se depara com uma obra de arte num museu. Uma cantora diante de um sapato. Uma procissão de criaturas. Todas elas atribuindo inevitável sentido às coisas,

	mesmo que esse sentido seja ver o mundo nu, sem nenhum outro sentido: o mundo como uma pedra – a terceira depois do sol. E além, o infinito: onde duas retas se cruzam, um encontro sobre a morte, sobre o tempo e sobre as pedras.
O Padre do Balão	Em um cenário pós-apocalíptico, cinco pessoas encontram-se confinadas em um mundo de destruição causadas pelos seus próprios atos. As relações de medo, preconceito e intolerância são exacerbadas por esse pequeno universo sem perspectiva. Espetáculo livremente inspirado em notícias reais que o Coletivo Quiçá de Teatro adjetivou de “absurdas”. Em pleno século XXI ainda presenciamos diariamente muita incompreensão e preconceitos de todas as formas. Todos os dias os diários de notícias nos trazem um cenário devastador. Parecemos, apesar de toda tecnologia e informação que nos é dada de maneira massacrante às vezes, que estamos passando por um momento de retrocesso e a sensação de que estamos em um mundo cada vez mais perigoso é o que nos motivou a começar essa pesquisa. Como um grito de liberdade em meio a barbárie.
O Trabalho que (não é) Sonho	O espetáculo do Pé de Cabra Coletivo aposta na perspectiva crítica diante do “desmonte” da cultura, da precarização profissional e da mercantilização da arte. Remando contra a maré e valendo-se das perspectivas épico-dialéticas, o trabalho aborda poeticamente os limites e a potência da representação cênica no cenário atual. No Rio de Janeiro, quatro jovens artistas formam um grupo de teatro que está em processo de montagem. Para estarem na sala de ensaio, precisam desdobrar-se em outros trabalhos, e para a manutenção do grupo, precisam reinventar suas práticas.
Agreste	A história de um amor que desafia as estruturas do tempo, um amor que floresce na terra mais árida e seca do sertão brasileiro, a peça narra a história de um casal de lavradores que se apaixona logo na infância. Com o passar dos anos, percebem que “havia algo no amor deles que não devia acontecer” e fogem sertão adentro, construindo um casebre e uma vida em um pequeno arraial. Quando um deles morre após 22 anos de casados, na preparação para o enterro as vizinhas descobrem algo sobre o marido que a própria mulher ignorava e que não compreende de imediato. A revelação traz à tona toda a intolerância e o conservadorismo dos habitantes do arraial.
Mariposas	Premiado no programa Nascente USP 2018, o espetáculo conta a história real das quatro irmãs Mirabal – Maria Teresa, Dedé, Pátria e Minerva –, figuras que tiveram grande papel na luta pela liberdade e pelo direito das mulheres na América Latina, assassinadas em 25 de novembro de 1960. Durante a ditadura de Rafael Trujillo na República Dominicana, elas cresceram, sonharam e tornaram-se símbolos – mas foram também mulheres reais e irmãs que, embora muito diferentes, tinham entre si um laço indestrutível. A Coletiva Panapaná é um grupo de teatro formado por mulheres que tem como pesquisa principal o universo do feminino, sobretudo do “feminino não conformado” – a busca incessante pela ocupação de espaços para além do locus imposto às mulheres. Além de espetáculos, o grupo engaja-se em encontros de temática feminista e de direitos das mulheres, organizando rodas de conversa e mostras de arte feminina.

Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

ANEXO B - FOTOS DE DIVULGAÇÃO DAS PEÇAS

Figura 01 – Estação Paraíso



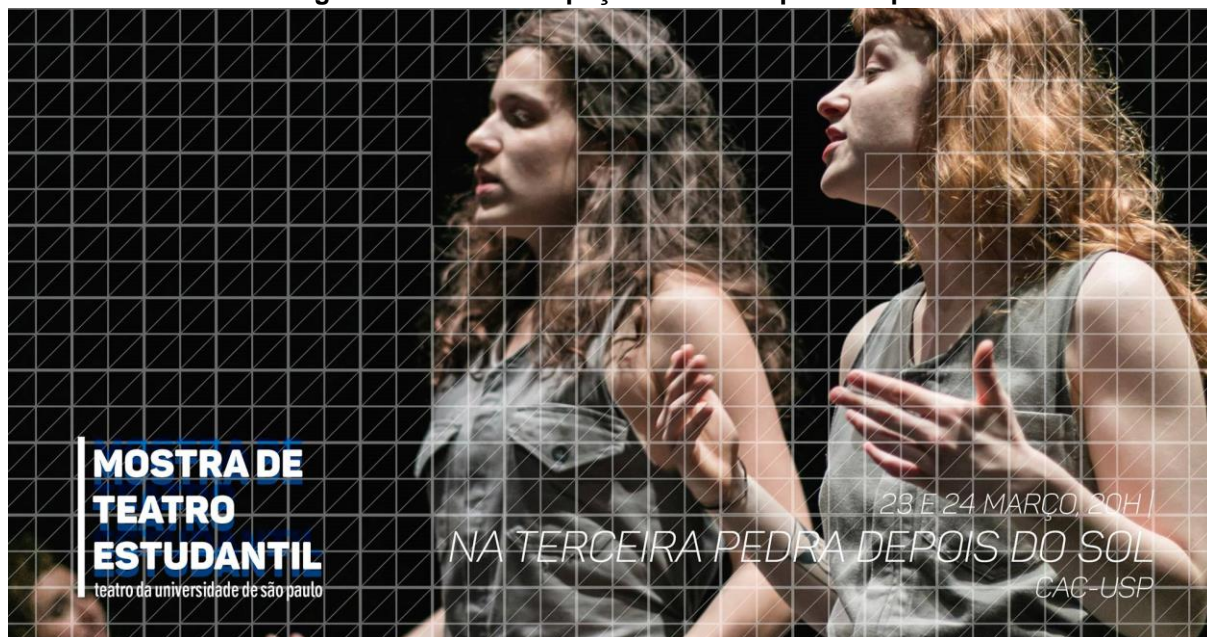
Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

Figura 02 – Cartaz da peça Improvisação 70



Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

Figura 03 – Cartaz da peça Na terceira pedra depois do sol



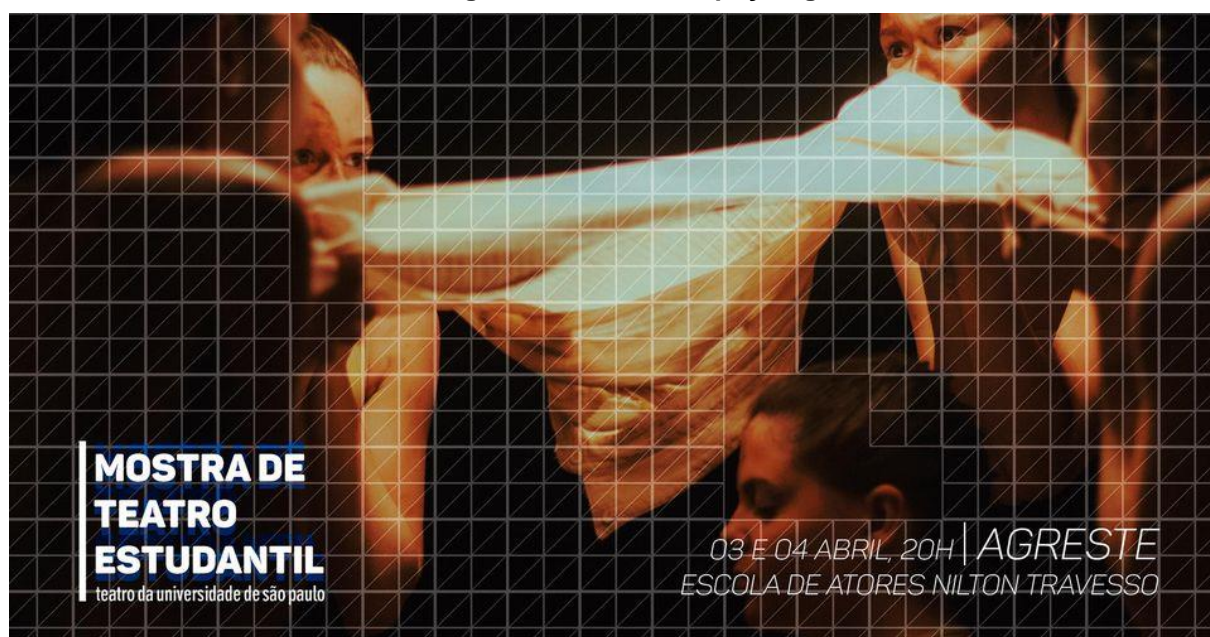
Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

Figura 04 – Cartaz da peça O trabalho que (não) é sonho



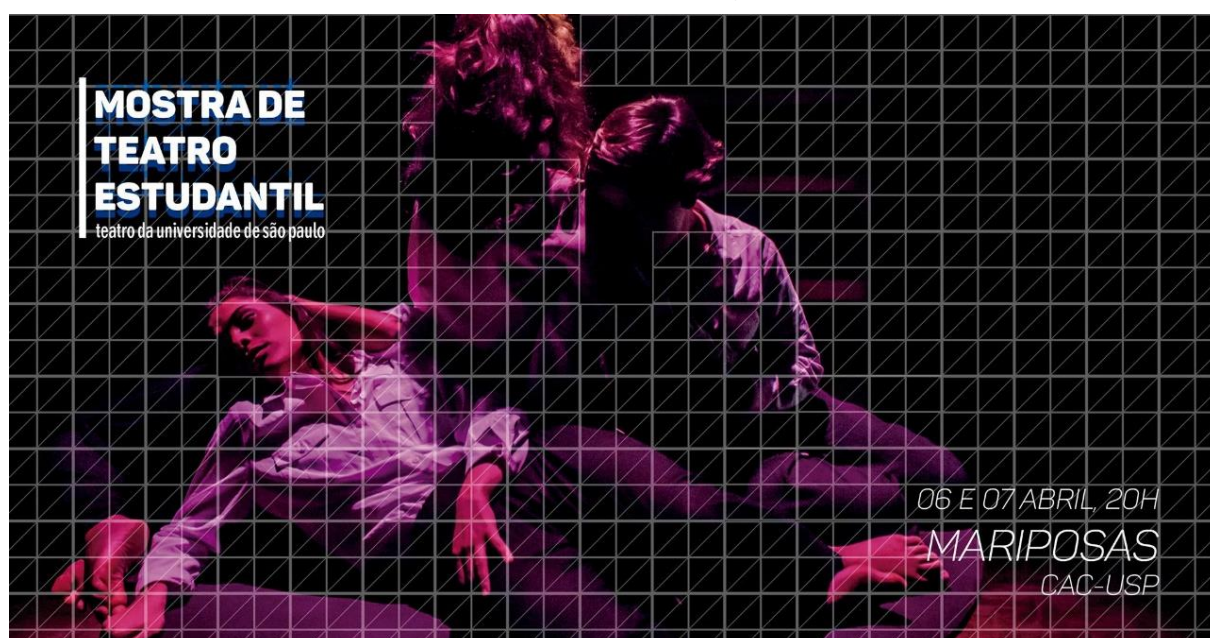
Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

Figura 05 – Cartaz da peça Agreste



Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)

Figura 06 – Cartaz da peça Mariposas



Fonte: (TEATRO DA USP, 2019)