

ENIO JOSÉ COIMBRA DE CARVALHO

UMA PROPOSTA CURRICULAR A NÍVEL
PROFISSIONALIZANTE DE SEGUNDO
GRAU PARA A FORMAÇÃO DO ATOR

Dissertação de Mestrado apresentada
para a obtenção do título de Mestre em
Educação, na Universidade Federal do
Paraná.

CURITIBA

1980

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

A dissertação UMA PROPOSTA CURRICULAR A NÍVEL PROFISSIONALIZANTE
 DE SEGUNDO GRAU PARA A FORMAÇÃO DO ATOR

Elaborada por ENIO JOSÉ COIMBRA DE CARVALHO

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita
pela Faculdade de Educação, como requisito parcial à obtenção do
título de

MESTRE EM EDUCAÇÃO

Data

BANCA EXAMINADORA

PROFESSOR ORIENTADOR

DR.^a ZÉLIA MILLEO PAVÃO - Livre Docente em Estatística, pela UFPr; Professora Titular do Departamento de Informática, do Setor de Ciências Exatas da UFPr; Professora do Curso de Mestrado em Educação da UFPr; Diretora do Setor de Educação da UFPr;

CONSULTORES DE PESQUISA

DR. MIROEL SILVEIRA - Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco- USP; Formado em Música pelo Conservatório Musical de Santos-SP; Jornalista, dramaturgo e crítico teatral; Roteirista cinematográfico e adaptador e diretor de televisão; Prêmios "Saci", "Governador do Estado" e "Roquete Pinto";

PROF.^a NILCÉA MARIA DE SIQUEIRA PEDRA - Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Licenciada em Pedagogia pela Universidade Federal do Paraná; Professora do Curso de Pós-Graduação em Educação da UFPr.

APRESENTAÇÃO

Formado em curso de teatro ainda ligado extra-oficialmente a uma Universidade, tendo desenvolvido anos de atividades profissionais em teatro, televisão, rádio e cinema, e no magistério secundário e superior de educação artística, até a oportunidade da Pós-Graduação de teor educacional, promotora deste discreto trabalho, que além de culminar seus estudos curriculares, pretende ser o resultado, podemos assim dizer, vivenciado de nossas experiências.

Talvez por isso tenhamos algumas vezes, nesta dissertação, nos comportado de modo mais emocional que científico. Contudo, temos a tranqüila certeza de que ela tem a virtude de buscar cobrir uma lacuna em nossa estrutura educacional que, se por um lado garantiu a formação superior e secundária em teatro assim como a regulamentação profissional do artista, nada informa objetivando a formação profissionalizante de segundo grau para o ator - este agenciador do social que tem responsabilidades na observância do caráter educativo do teatro de formar o espectador, isto é o "homem que julga", sublinhando-se assim o caráter ético de toda representação teatral: "tribunal em forma poética" do comportamento humano.¹

Gostaríamos, nesta oportunidade de agradecer sensibilizado a todos os professores de nosso curso, aos colegas e funcionários, deste e de outros setores, que não mediram esforços em nos auxiliar.

¹ JACOBBI, Ruggero. p. 3-21.

RESUMO

Considerando a legislação de ensino em Artes Cênicas e a que regulamentou a profissão do Artista em espetáculos de diversões públicas, desde uma visão histórica, assim como das inúmeras tentativas de instituição da formação profissional em teatro, no Brasil, buscamos alcançar uma proposição curricular para a habilitação profissionalizante de segundo grau do Ator, não sem antes observar alguns planos de ensino em centros internacionais de formação de artistas cênicos, como fundamentar cientificamente o currículo e o ensino profissionalizante.

Nossos objetivos se definem por: uma suficiente habilitação, apesar das limitações inerentes à realidade regional e às determinações legais; uma fundamentação da atividade do Ator como artista, portanto esteticamente, mas também como indivíduo participante de uma sociedade e de um determinado tempo, portanto sociologicamente; e, a observação de uma coerência à cultura e ao comportamento do homem brasileiro, sem dispensar a consideração de "cidadão no mundo".

Neste propósito, cuidamos de, ao mesmo tempo, gabaritar o Ator da melhor forma possível, pelo princípio de "terminalidade", e proporcionar condições de sequência em seus estudos à graduação superior, na mesma área ou outra qualquer, pelo princípio de "continuidade".

ABSTRACT

Considering the legislation of the teaching of Scenic Arts and the legislation which regulated the artistic profession in public performances, from a historic view as well as from the several attempts to start a professional theatrical training in Brazil, we tried to reach a curricular proposition for the professional qualification of the actor in high schools, we also took into consideration some training programs in international centers for the formation of actors in order to give a scientific basic to the curriculum and professional teaching.

Our objectives are: a sufficient qualification, even though we know of the limitation of our regional reality and of the legal determination; a background of the activity of the actor as an artist (aesthetically) as well as an individual participant in a society of a certain time (sociologically); and the observation of coherent parallel to our culture and the behavior of the Brazilian, considering him as a citizen of the world.

Therefore, we have also tried to qualify the actor, as well as possible, through the principle of "termination" and offer him conditions to continue his studies at the university, in the same area or in a different one, considering the principle of "continuity".

RESUMÉ

En tenant compte de la législation de l'enseignant de l'Art Scénique et de celle qui a réglé la profession de l'Artiste, de son métier dans les spectacles de divertissements publics, à travers le temps, de même que des nombreux essais d'établissement d'une préparation professionnelle en théâtre, au Brésil, nous essayons d'établir une proposition de programme envisageant l'habilitation professionnelle en Acteur au niveau de l'enseignant secondaire, au préalable, on a tenu compte des plans d'enseignant de quelques centres internationaux de formation d'artistes scéniques pour fonder scientifiquement le curriculum et l'enseignement.

Nos objectifs envisagent: une habilitation suffisante malgré les limitations imposées par la réalité régionale et aux déterminations légales; établir les fondements de l'activité de l'acteur comme artiste, donc esthétiquement, mais aussi comme être personnel qui participe d'une société dans un moment déterminé, donc sociologiquement; et l'observation d'une cohérence avec la culture et du comportement de l'homme brésilien, sans oublier la considération de "citoyen dans le monde".

Dans ce propos, nous cherchons en même temps, avantager l'acteur de toute manière, dans le principe de "terminalidade" et donner des conditions de suivre ses études au niveau de l'enseignement supérieur dans le même domaine ou dans un autre, par un principe de "continuidade".

SUMÁRIO

	Página
PROFESSOR ORIENTADOR E CONSULTORES DE PESQUISA.....	iii
APRESENTAÇÃO.....	iv
RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
RESUMÉ.....	vii
SUMÁRIO.....	viii
I - INTRODUÇÃO.....	1
II - EM BUSCA DA FORMAÇÃO DO ATOR.....	6
II.1 - A LEI E O ENSINO DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL.....	8
II.1.1 - ANTECEDENTES.....	8
II.1.2 - JOÃO CAETANO, UM PIONEIRO.....	13
II.1.3 - A PRIMEIRA ESCOLA DE TEATRO.....	18
II.1.4 - O SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO.....	21
II.1.5 - A EAD E OUTRAS ESCOLAS.....	24
II.1.6 - A LEI DO ENSINO TEATRAL.....	28
II.1.7 - A REGULAMENTAÇÃO PROFISSIONAL DO ARTISTA.....	31
II.2 - A FORMAÇÃO DO ATOR EM OUTROS CENTROS.....	34
II.2.1 - O "INSTITUTE OF THE PERFORMING ARTS" DA "NEW YORK UNIVERSITY".....	35
II.2.2 - O "HUNTER COLLEGE OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK".....	49

II.2.3	- O "QUEENS COLLEGE OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK".....	42
II.2.4	- A "NEW SCHOOL" DE NOVA YORK.....	44
II.2.5	- O "TEACHERS COLLEGE" DA UNIVERSIDADE DE COLÚMBIA...	47
II.2.6	- O "COLLEGE OF ARTS AND SCIENCES, INDIANA UNIVERSITY".....	48
II.2.7	- O "JUILLIARD SCHOOL, LINCOLN CENTER, NEW YORK".....	50
II.2.8	- O "INSTITUTO DE TEATRO DE BARCELONA".....	52
II.2.9	- O CONSERVATÓRIO PARISIENSE DE TEATRO.....	54
II.2.10	- A "LONDON ACADEMY OF MUSIC AND DRAMATIC ARTS".....	56
II.2.11	- CONSIDERAÇÕES PARCIAIS.....	57
II.3	- A FUNDAMENTAÇÃO DO ENSINO PROFISSIONALIZANTE.....	60
II.3.1	- O ENSINO DE SEGUNDO GRAU.....	60
II.3.2	- FUNDAMENTOS PARA UMA PROPOSTA DE CURRÍCULO.....	64
II.3.3	- OBJETIVOS CURRICULARES.....	69
II.3.4	- CARACTERÍSTICAS DA ÁREA.....	71
II.3.5	- NECESSIDADES DIAGNOSTICADAS.....	73
II.4	- A FORMAÇÃO DO ATOR.....	76
II.4.1	- A ARTE DO ATOR.....	78
II.4.2	- A AGÊNCIA SOCIAL DO ATOR.....	81
II.4.3	- O CURRÍCULO DO ATOR.....	82
II.4.4	- EFETIVAÇÃO DO CURRÍCULO.....	87
II.5	- UMA PROPOSTA CURRICULAR.....	90
II.5.1	- FUNDAMENTAÇÃO.....	90
II.5.2	- MODELO CURRICULAR PROPOSTO.....	91
II.5.3	- RELAÇÕES ENTRE A PROPOSTA E A INSTITUIÇÃO.....	103
II.5.4	- IMPLICAÇÕES QUANTO AO DESENHO DO CURRÍCULO.....	104
II.5.5	- IMPLICAÇÕES QUANTO A IMPLEMENTAÇÃO E AVALIAÇÃO.....	105
II.5.6	- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107

III - COMO CONCLUSÃO... UMA EXPECTATIVA.....	110
IV - BIBLIOGRAFIA.....	115
IV.1 - CITADAS NO TEXTO.....	115
IV.2 - LEITURAS SUPLEMENTARES.....	119
IV.2.1 - EM ARTES CÊNICAS.....	119
IV.2.2 - EM EDUCAÇÃO.....	121
IV.2.3 - EM METODOLOGIA DE PESQUISA.....	123

"Não é monstruoso? Aquele ator pode forçar
A própria alma a lhe sofrer com o pensamento,
E era uma fantasia, um sonho de aflição:
Agindo a alma, ele ficou de rosto branco,
O aspecto conturbado, os olhos lacrimosos,
A voz entrecortada: o desempenho inteiro
Com gestos e expressões se lhe ajustou à idéia:
E tudo, tudo aquilo, por nenhuma coisa!
Por Hécuba!
Que é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba,
Que a deva prantear?"

(Shakespeare. Hamlet, ato 2º, cena II)

I - INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é alcançar um plano de estudos ou seja a organização de conteúdos necessários a habilitação profissional do ator, suas relações, sua ordenação e o tempo aproximado de seu ensino. Buscaremos ainda sugerir as possíveis doseficações das matérias, as habilidades e atividades que elas envolvem, numa seqüência para os melhores resultados tendo em vista as realidades materiais e humanas, assim como as mudanças sócio-econômico-culturais, hoje tão aceleradas. Embora o centro de atenção, o objetivo instrucional seja o embasamento de conteúdos técnicos e teóricos do universo cênico, buscaremos atender aos fundamentos da chamada "educação geral", de conteúdos mínimos obrigatórios por força de lei em todo o território nacional. Ainda assim, tentaremos integrar todos os conteúdos uma vez que dois densos universos se interpenetrarão em nossa proposta: o da cultura, humanidades e ciências, e o das artes cênicas. Nem por isto estaremos sobressaindo um ou outro, muito ao contrário gostaríamos de usufruir ao máximo do ponto comum de contato - o homem - e dinamizar seu processo de aprendizagem. Se lá nosso centro de interesse se reconhecerá nos conhecimentos científicos das ciências universais, aqui, no campo da ciência teatral, ele se reconhecerá de corpo presente, e no somatório de ambas habilitaremos um profissional. Assim sendo, nossa atividade abrangerá um pouco mais do que a ordenação de maté -

rias, seu tempo de estudo, indicação de atividades, pois vamos tentar cobrir bom número de experiências de aprendizagem com vistas à conscientização do educando das virtudes cênicas do ator, e então nossa proposta poderá ganhar as características de um currículo, que implique "uma filosofia de vida em ação, porquanto será este currículo o centro e a vida de todo o programa escolar".¹ Gostaríamos muito que tal proposição pudesse supor, dentro das possibilidades, um comportamento dialético, de interpretação hegeliana, de um movimento incessante dos conteúdos e das concretizações na vida social, política, econômica, científica e artística, onde as contradições intrínsecas resolvem-se pelo movimento dialético de tese, antítese e síntese. Porque desse modo, como em Hegel, nos apoderamos da realidade concreta, reconhecendo e resolvendo todas as inúmeras contradições imanentes dela.² No centro estará sempre o homem inevitavelmente se manifestando e a todos os eixos do social relacionado, em maior ou menor medida, razão pela qual não poderemos dispensar os valores de ordem política, social, econômica ou cultural. Nosso ator poderá interpretar, reproduzir, discutir, este homem que é ele também.

Para tanto buscaremos vistoriar, em nossa realidade e em outros centros mais desenvolvidos, alguma evolução de fatos educacionais em teatro, quanto à lei e ao seu ensino, destacando, então, os elementos essenciais que poderão desta forma constar de uma proposta com as características da nossa. De imediato, desenvolveremos a fundamentação curricular e de ensino profissionalizante, com vistas a justificar nosso modelo de ações planejadas, não sem antes desenharmos, assim, um "curso ideal". Ao final, no capítulo quinto, teremos alcançado nossa proposta de habilitação profissio-

¹ TRALDI, Lady Lina. p. 45.

² HIRSCHBERGER, Johannes. p. 403-4.

nalizante para a formação do ator, que ambiciona corrigir a refu -
tação do Professor Amir Haddad:

" As Escolas de Teatro não se preocupam em formar atores. De modo geral tendem a formar mão-de-obra para o mercado e não atores capazes de transformar a realidade. O ator na Escola é desinformado, mal informado, manipulado. Se o mercado se mediocriza, a formação da mão-de-obra acompanha a mediocridade. Mas não é só a Escola que forma ou deforma o ator. Ele está sendo formado o tempo todo pelo nível da ideologia dominante, pelo teatro que ele vê o tempo todo, pelo nível de informação que ele está recebendo, pelo contato com os outros atores, com os diretores que dirigem os espetáculos, etc." 3

Outro aspecto a considerar é que, inevitavelmente, estaremos recorrendo a todo momento à legislação de ensino no Brasil ligada ao nosso tema que, cronologicamente, assim se desdobra:

"DECRETO LEI Nº 869, de 12 de setembro de 1969, que dispõe sobre a inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País, e dá outras providências; 4

LEI 5692, de 11 de agosto de 1971, que fixa diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências; 5

PARECER Nº 853, de 12 de novembro de 1971, que fixa o núcleo comum para os currículos do ensino de 1º e 2º graus. A doutrina do Currículo na Lei nº 5692/71; 6

RESOLUÇÃO Nº 8, de 1º de dezembro de 1971, (anexa ao Parecer 853/71), que fixa o núcleo-comum para os currículos do ensino de 1º e 2º graus, definindo-lhes os objetivos e amplitude; 7

PARECER Nº 45, de 12 de janeiro de 1972, que cuida da qualificação para o trabalho no ensino de 2º grau, com o mínimo a ser exigido em cada habilitação profissional;

3 BARRETO, Helena. p. 70.

4 CARVALHO, Guido Ivan. pp. 42-5.

5 DOCUMENTA, (129): 400.

6 _____, (132): 166-90.

7 _____, (133): 399.

8 _____, (134): 107-55.

RESOLUÇÃO Nº 23, de 23 de outubro de 1973, que fixa os mínimos de conteúdo a observar na organização do curso de licenciatura em Educação Artística. 9

PARECER Nº 53, aprovado em 24 de janeiro de 1974, com a proposta de habilitações de 2º grau de cenotécnico, técnico-iluminador, técnico-indumentarista, técnico-aderecista, técnico em sonoplastia; 10

PARECER Nº 2264, aprovado em 6 de agosto de 1974, que cuida do atendimento aos programas de saúde; 11

RESOLUÇÃO Nº 32, de 9 de agosto de 1974, que fixa os mínimos de conteúdo e duração a observar na organização do curso de bacharelato em Arte Cênicas; 12

PARECER Nº 76, aprovado em 23 de janeiro de 1975, que cuida do ensino de 2º grau na Lei nº 5692/71; 13

LEI Nº 6533, de 24 de maio de 1978 (Decreto Lei nº 82.385/78), que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e Técnicos em espetáculos de diversões e dá outras providências." 14

Para evitar o desconforto da constante e repetitiva citação bibliográfica, deixamos nesta introdução ao trabalho as referências respectivas.

Finalmente, gostaríamos de destacar a nossa preocupação de , ao mesmo tempo que buscar ~~com~~ integrar os conteúdos de nossa proposta, também assim os assimilados durante nosso Curso de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal do Paraná, no desdobramento de nosso trabalho de final de Mestrado. Entendemos que tal procedimento tem a qualidade da coerência de propósitos, uma vez que com a concentração do curso em currículo, estaremos retomando os ensinamentos desde as normas técnicas de pesquisa até a avaliação educacional, considerando nesta caminhada os dados didáticos ,

-
- 9 _____, (156): 409-11.
 10 _____, (158): 43.
 11 _____, (165): 63-81.
 12 _____, (167): 338-9.
 13 _____, (170): 24-50.
 14 _____, (211): 205.

históricos, de desenvolvimento humano, de métodos quantitativos , de concepções e teorias da educação, de comunicação social, da realidade brasileira e todos os diversos enfoques que os estudos de Currículo até hoje desenvolvidos, têm observado.

II - EM BUSCA DA FORMAÇÃO DO ATOR

" A educação, tal e qual ocorre nas escolas ou outras instituições, é sobretudo um assunto social. É um processo dinâmico, baseado na plasticidade da natureza humana e que colima a seleção de experiências sociais e pessoais para apresentação concentrada."

(Manheim, Karl. p. 35-6)

II.1 - A LEI E O ENSINO DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL

II.1.1 - ANTECEDENTES

Muito embora pouco exista para pesquisa sobre a formação de profissionais ou o ensino de teatro no Brasil - porque a grande oficina buriladora de tantos monumentos da cena nacional foi mesmo a do palco - parece-nos, de imediato, necessário vistoriarmos brevemente o que poderíamos tomar como uma evolução histórica da legislação de ensino ligada às artes da cena dramática como também uma evolução do próprio ensino brasileiro de teatro, uma vez que sempre será oportuno conhecer nossos antecedentes para construirmos a proposta final do presente trabalho.

Já nos primeiros tempos de nossa colonização poderíamos localizar com a catequese dos indígenas da Terra de Santa Cruz pelos padres da Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola, uma primeira manifestação de ensino dramático. Eles aqui chegaram no ano de 1549, acompanhando Tomé de Souza, com a finalidade de conquistar a alma do gentio, e, como não poderia deixar de acontecer transplantaram para a nova terra descoberta, elementos étnicos e culturais de sua pátria de origem, portanto toda a ambiência do quinhentismo ibérico. Com os padres, chegaram ao nosso País a antiga métrica medieval, a estrutura do teatro vicentino, as crônicas épicas de reis e cavaleiros. Além desses elementos, trouxeram também algumas influências clássicas estranhas à Península Ibérica, muitas delas importadas da Itália, tais como

o teatro clássico, a tragédia e a comédia. Soma-se a isto, inevitavelmente, a tradição historiográfica e camoniana, eminentemente portuguesa, dos grandes feitos nacionais, das novas aventuras de grandes viagens e terras descobertas, trazidos pelos marinheiros portugueses.

De imediato, estas colocações são importantes porque, se durante o século XVI os condicionantes estranhos a nossa realidade são inevitáveis, muito vai surpreender a constante de dependência que vai caracterizar, como de resto em tantos outros setores, especialmente, a educação e as artes cênicas nacionais.

"A estreita relação entre situação econômica, política e sócio-cultural da dependência por um lado, e sistema educacional por outro, significa uma ulterior limitação. É representável, e mesmo possível tanto teórica como praticamente, que uma sociedade dependente não tenha necessariamente de possuir um sistema educacional dependente. Mas como já se mostrou abundantemente, a situação econômica, política e sócio-cultural de dependência de uma sociedade contém sérios empecilhos para tal, os quais em parte já são bem conhecidos." ¹

Assim recolhemos a lamentável verificação de que os dados étnicos e culturais aborígenes, embora não tenham sido deixados de lado, no entanto foram utilizados como veículo propiciador de valores de outra realidade sócio-cultural a ser assimilada. As manifestações autênticas e locais, próprias do meio brasileiro primitivo, entretanto, ficarão no psicossocial, no subconsciente, no comportamento do povo.

Ensinamentos de moral religiosa eram passados através de encenações teatrais, feitas pelos próprios silvícolas no intuito de facilitar a assimilação daqueles valores e, portanto, evangelizadores dos povos nativos. E um primeiro responsável seria o Padre José de Anchieta, hoje nosso santo beato, criador de enredos singelos, consultando de perto as condições do meio social e sempre

¹ BERGER, Manfredo. p. 265.

com a preocupação de moralizar o comportamento indígena. Assim sendo, nosso teatro brasileiro ao mesmo tempo que a educação artística nacional, por curioso mistério, inicia seu processo histórico do cerimonial religioso como o teatro universal em suas origens e no seu renascimento pós-medieval.

O método pedagógico dos jesuitas fundamentou-se no culto da inteligência de forma racionalista e acadêmica, por intermédio de envolvimento fantásticos e fantasiosos. Os catequéticos procuravam orientar seus discípulos antes através de considerações racionais, no reconhecimento de verdades religiosas, para depois fazer ancorar firmemente, no campo da fantasia, essas convicções obtidas racionalmente. A dramaturgia, a encenação correspondem de forma clara e inconfundível à dramática passional levada por Inácio de Loyola; é como se os dramaturgos e dirigentes desse teatro, muito influenciados por tudo aquilo quanto Inácio procurava despertar no campo da fantasia por meio de contemplação sensível, fossem transportados para o palco real com a ajuda indispensável das decorações cheias de efeito, de disfarces e de mecanismos, sendo assim, os primeiros jesuítas que pisaram a terra brasileira tiveram de criar autos, para através deles influenciar a fantasia dos educandos:

"...deixando de lado os artifícios comuns do raciocínio, os padres dirigiam-se à imaginação dos indígenas, utilizavam recursos a que eles eram sensíveis, buscavam aproximar o mais possível as suas criações de tudo aquilo que era a vida habitual do selvagem. Utilizavam o luxo, a pompa, como um meio, e os mitos e mesmo as palavras que representavam o mundo costumeiro dos assistentes. E reconstituíram, nesse molde misto de formas tradicionais e de formas inéditas e locais, os espetáculos dramáticos com finalidade didática. Tal costume foi anterior à chegada dos jesuitas. Foi com eles, entretanto, que atingiu as suas melhores dimensões e encontrou um papel de relevo. Nesse sentido é que Nóbrega encomendou a Anchieta a composição de um auto que seria a primeira peça de teatro composta no Brasil. Foi o 'Auto

da Pregação Universal', representado na vila de São Paulo de Piratininga entre os anos de 1567² e 1570."

Muitas das peças escritas e encenadas pelos jesuitas foram traduzidas ou vertidas para a língua geral, isto é, o guaraní, com a finalidade de melhor se adaptar à educação dos indígenas, mas muitas outras permaneceram em sua versão portuguesa, pois se destinavam aos filhos de portugueses e mesmo aos homens das cidades onde eram encenadas. Assim, a Bahia, centro político e econômico da Colônia, se transformou em centro cultural; por outro lado, Recife também aparece como outro centro importante em todos os setores e, portanto, como centro de cultura, acompanhado, tempos depois, por São Vicente (e assim, São Paulo) e Rio de Janeiro. De qualquer forma as primeiras manifestações, quer dramatúrgicas, quer cênicas, dos padres jesuitas, foram aulas e ensinamentos de caráter religioso e moral.

Sabemos que a literatura dita nacional que vai se manifestar durante o período em que começa a terra brasileira, portanto pós-renascentista, até os inícios do romantismo (que se periodizam em barroco, neoclássico e arcádico), é de conceito estético imitativo. Nada ainda autenticamente nacional. Assim também a dramaturgia, ou melhor a rarefeita e praticamente escassa dramaturgia brasileira. Portanto, quase nada poderíamos destacar do ponto de vista da formação do artista cênico; mesmo porque inexistem, praticamente, informações e dados a respeito, a não ser eventuais encenações ao ensejo de festas comemorativas. O teatro, assim, seria um complemento e não uma instituição agenciadora por si mesma. Senão, consideremos a figura de Manuel Botelho de Oliveira (1637-1711), para muitos o primeiro comediógrafo nacional, mas que escreveu seus textos em espanhol, ou a de An-

² SODRÉ, Nelson Werneck. p. 75.

tonio José da Silva, o Judeu (1705-1739), sempre merecidamente mais destacado, sabidamente ligado a cultura da Península Ibérica onde a condição de ter nascido no Rio de Janeiro não lhe confere a cidadania literária. Ou seja, um vazio de dois séculos...³

Aqui cabe um encarte obrigatório. Um precursor da vanguarda de nome José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), cognominado por si próprio de "Qorpo Santo", teria desenvolvido em terras gaúchas um surpreendente e precursor trabalho dramaturgico; precursor, por exemplo, de Alfred Jarry, cuja obra data do último quartel do século passado. Na crítica ao comportamento social e aos costumes da sociedade de então, "Qorpo Santo" se insere em nossa redação como um dado exemplar, entre tantos, que poderiam ter sido encaminhados caso tivéssemos desde cedo amparado as manifestações cênicas "tupiniquins".

Terão corrido três séculos desde as atividades didático-teatrais dos jesuitas até isolarmos outro documento, já então com características de força de lei. Mas para tanto pediremos licença para esgotarmos o apêndice devido ao Professor José Maria Bezerra Paiva e publicado no periódico "Dionysos" editado pelo Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura em seu número dezoito de 1974. Parece-nos imprescindível deixar de contar com dados tão significativos já que buscamos enfatizar os pressupostos oportunos à nossa discreta proposta curricular.⁴

Enquanto nosso iluminado, poético e santo beato, José de Anchieta entendia a oportunidade da encenação dramática, o Aviso nº 88, datado de 15 de maio de 1829, impedia os bacharelados paulistas da Faculdade de Direito de exercitarem suas forças expressivas, tão oportunas aos profissionais da lei, ainda que em tea-

³ MAGALDI, Sábato. pp. 25-32.

⁴ PAIVA, B. de. p. 74.

tros particulares, durante o período de aulas uma vez que Sua Magestade o Imperador via tais representações teatrais como impróprias para o período letivo. Paradoxal segundo momento: aqui o teatro é visto de forma lúdica e "digestiva"; como divertimento.

II.1.2 - JOÃO CAETANO, UM PIONEIRO

No entanto, vinte anos após, a 4 de janeiro de 1846, um desconhecido mas bem intencionado empresário encaminha um requerimento à Câmara dos Deputados solicitando subsídios para o sustento de uma escola dramática, entre outras providências, certamente com vistas a descobrir e aprimorar talentos dramáticos. Infelizmente não pudemos conhecer os resultados, se é que aconteceram... O que há de verdade é que passaram-se outros dez anos até que a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional tivesse aprovado seus estatutos pelo Decreto nº 2294, onde objetivava-se o preparo e aperfeiçoamento de "artistas nacionais melodramáticos". Aqui nosso autor, Professor Bezerra de Paiva, lembra muito bem a figura de nosso primeiro grande ator nacional, Senhor João Caetano dos Santos - primeiro não só pelo nível de trabalho que desenvolveu mas também porque devido ao seu talento indiscutível num brasileiro nativo, foi o primeiro a se instituir como ator numa comunidade de artistas, textos e público, tão portuguesa, onde os nossos eram violentamente segregados. O fato é que a ópera, mais que o teatro, tinha maior penetração e os artistas melodramáticos como Antonio Carlos Gomes obterão patrocínio oficial para aprimoramento europeu enquanto nosso João Caetano irá se contentar com loterias para reconstrução de seus teatros queimados.⁵ Correrão ainda sessenta anos do século XIX até que nosso primeiro e grande sátiro tente oficialmente a criação de uma

⁵ PAIVA, B. de. p. 65.

escola dramática para o "ensino das pessoas que se dedicarem a carreira teatral"⁶ conforme aparece na sua "Memória" encaminhada ao Marques de Olinda, onde o autor ainda destaca outros senões gravíssimos a serem corrigidos para a instituição de um teatro nacional, dando-nos a oportunidade de desenhar a situação de carência e desamparo da cena nacional. Se tais clamores tivessem encontrado eco, por certo outra seria nossa situação cênica, certamente não portadora dos vícios e condicionamentos que fizeram de nosso teatro (e quando falamos teatro, estamos referindo rádio, televisão e cinema) produto de consumo e diversão, sem ter tido a chance de elaborar propostas mais dinamizadoras e agenciadoras da realidade brasileira, socialmente tão carente e de desenvolvimento comprometido. Nesta última proposição ficam, obviamente, ressalvados os casos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ambos paulistas, e outros que significam um capítulo em separado na história do teatro brasileiro. Fala-se muito da falta de uma tradição cultural no estado brasileiro, no entanto, já com Anchieta, com João Caetano e, mais adiante, com Artur Azevedo e Coelho Neto, como veremos, muito cedo poderíamos ter tido a chance de despertar para uma atuação reformuladora de comportamentos, objetivando uma consciência nacional.

O documento de João Caetano ao Marquês de Olinda, além de solicitar-lhe a escola, enfatiza a necessidade de uma profissionalização regulamentada e a oficialização do teatro nacional: "sem um teatro nacional, sustentado pelo Governo, não poderá progredir a escola, morrendo sempre o país à míngua de atôres e autores."⁷

Apesar de não ter encontrado amparo para seu sonho prematuro,

⁶ SANTOS, João Caetano dos. p. 65.

⁷ . p. 83.

João Caetano vai instalar às suas custas (e o apêlo às próprias custas para manutenção de instituições será outra constante em nossa realidade...) uma escola dramática onde os professores colaborarão gratuitamente. Em julho de 1857 nosso ator elabora um plano de ensino para sua escola de atores que se denominaria "do Rio de Janeiro" e regida por um diretor, seria composta por professores para "recta pronúncia" (com ensino de gramática da língua portuguesa e breve curso de literatura dramática), história (compreendendo história antiga, média e moderna, além de um curso especial de história pátria), declamação (em prosa e verso, distinguindo os gêneros trágico, dramático e cômico, tanto clássicos como modernos com mímica apropriada ao jogo dos diferentes "afetos e paixões, segundo os preceitos da arte teatral"), e esgrima (com adestramento no jogo das armas). E, agora, cabe isolar o restante do documento tendo em vista o seu conteúdo curioso:

" O ano escolar começará no 1º de Fevereiro, e findará a trinta e um de Outubro.

As aulas serão gratuitas para todos os alunos externos de ambos os sexos, maiores de quinze anos que forem matriculados por despacho do diretor.

Nos primeiros dias do mês de Novembro de cada ano serão examinados os alunos que os respectivos professores derem por prontos.

Os alunos que tiverem completado, com aprovação os estudos das quatro aulas receberão um título assinado pelo Diretor.

Haverá até vinte pensionistas de ambos os sexos com a gratificação mensal de vinte e cinco mil reis cada uma enquanto não se habilitarem para estrear em algum Teatro.

Os pensionistas que não derem esperanças de aproveitamento não continuarão a receber a gratificação, que passará a outros mais habilitados.

O Teatro subvencionado se prestará a estreia dos alunos que a escola dramática apontar, e dar-lhes-a a preferência nos contratos que tiver de fazer para formação de sua Companhia.

Os alunos da escola dramática gozarão de isenção do recrutamento, serviço da Guarda Nacional, e outros de que gozão os alunos das escolas públicas.

Rio de Janeiro, 4 de julho de 1857

(ass.) João Caetano dos Santos." ⁸

É oportuno observar que por esse tempo a preocupação básica do ensino brasileiro estava voltada para o ler, escrever e contar e para a formação de advogados, médicos e sacerdotes conforme nos informam as Constituições de 1822, 1824 e 1834 (Ato Adicional). Sonhou, lamentavelmente, alto demais nosso "Talma" brasileiro. Sonho corajoso como o que vencera ao enfrentar a sociedade portuguesa de nossos tempos coloniais.

A leitura de "Lições Dramáticas" que João Caetano proferiu, e posteriormente publicaram, em 1861, dois anos antes de seu falecimento, aos 55 anos de idade, além de conotar a influência marcadamente academicista de propriedade ítalo-francesa (de Felix de Maligny e François Ricoboni, que leu na tradução de D. Jose de Resma), dá-nos a oportunidade de observar o tratamento de conteúdos que teria tido a disciplina "declamação", que em nossos dias corresponderia a "interpretação", trabalho bastante intuitivo e denunciador da grandiosa experiência de palco de seu autor. Não conseguimos confirmar se o mesmo teria desenvolvido leitura de Aristóteles, sua "Arte Poética", ou de Diderot, seu "Paradoxo sobre o comediante", contudo na leitura de seus academicistas contemporâneos ligados às artes cênicas, inevitavelmente, receberia a influência.

Machado de Assis nos inícios da segunda metade do século passado vai fazer inúmeros reclamos contra o teatro, tanto do ponto de vista da dramaturgia como o do teatro de "tablado", segundo sua expressão. No intuito de corrigir tais defeitos, vai sugerir a criação de um conservatório dramático de missão moral e intelectual, vigilante, não só encaminhador de vocações pela

⁸ PRADO, Décio de Almeida. pp. 221-2.

perspectiva da missão educativa da arte, mas também uma crítica oficial "tribunal sem apelação", garantido pelo governo, sustentado pela opinião pública; ...mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida das estratégias surdas." ⁹ Assim objetivava a educação do público:

"As massas que necessitam de verdades, não as encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização, e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas." 10

Em 1873, Machado de Assis vai lamentar a situação do teatro nacional: nenhuma peça brasileira fôra escrita e raríssimas as encenadas.

Nos idos pré-republicanos outras manifestações não ganharam a importância da campanha de João Caetano, segundo o que nos informa o Professor Affonso Ruy, a Bahia com a fundação de seu Conservatório Dramático apresentou um movimento literário "arregimentador de valores espirituais da província, com forte função censora que propriamente estimuladora de valores artísticos."¹¹

Por essa época vai aparecer Artur Azevedo que dominará a cena brasileira até sua morte, ocorrida em 1908. Segundo o estudioso do teatro brasileiro, Professor Sábato Magaldi, com Artur Azevedo fecha-se o ciclo que se iniciara com Martins Pena (este, para muitos, o verdadeiro criador da comédia nacional). Grande batalhador do teatro autenticamente brasileiro, ele vai produzir textos de e para brasileiros; administrador de teatros (é o grande responsável pela inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro) preocupou-se em amparar os talentos promissores. O aspecto da formação profissional e escolar não vai preocupar-lhe especialmente, contudo corrigiu o vazio denunciado por Machado de As-

^{9/10} ASSIS, Machado de. pp. 19-21.

¹¹ RUY, Affonso. p. 69.

sis e ainda vai dar a "deixa" para Coelho Neto, mais teórico, acadêmico e nada prático, enaltecer a necessidade de uma escola de teatro.¹²

Anteriormente, um bem intencionado deputado, Sr. João Cardoso de Menezes e Souza, Barão de Paranapiacaba, também homem de teatro nas horas de folga, propõe em 1873, a criação de um "Lyceu de Arte Dramática" que não encontrou eco. A formação dos profissionais estaria prevista para dois anos letivos, informando ainda o Professor Bezerra de Paiva que o projeto foi discutido quatro anos depois e suas resoluções adiadas "sine die". Por certo o grande movimento proposto por Artur Azevedo teria entusiasmado as pretensões formadoras no teatro que Coelho Neto vai escutar melhor. Eis o quarto século brasileiro ainda sem o ensino das artes cênicas...¹³

II.1.3 - A PRIMEIRA ESCOLA DE TEATRO

Entretanto, já nos inícios do século XX, mais exatamente no dia 15 de fevereiro de 1906, foi fundado em São Paulo o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo cuja instalação ocorreu em primeiro de março do mesmo ano. Apesar de instituição especialmente preocupada em transmitir pelo ensino o conhecimento da arte musical, bem como promover e estimular a difusão da música, pretendia incentivar a investigação, pesquisa e aprimoramento da arte dramática (segundo se lê em seus estatutos). Durante duas décadas, aproximadamente, teria mantido um curso de teatro. Informações buscadas no local não confirmaram maiores detalhes.

O acalentado sonho de Coelho Neto - a fundação da Escola Dramática Municipal - foi instituído pela Lei nº 1167, de 13 de

¹² MAGALDI, Sábato, pp. 141-54.

¹³ PAIVA, B. de. p. 75.

janeiro de 1908 que o Decreto Lei 832, de 8 de junho de 1911 confirmou, sendo um mês depois oficialmente instalada: abrindo para o discreto número de trinta matrículas, recebeu cento e sessenta e oito candidatos. Foram seus diretores, além de Coelho Neto, Renato Viana e Luiz Peixoto, e dentre os inúmeros discípulos destacaram-se Procópio Ferreira, Cecilia Meirelles e Dulcina de Moraes. Seu primeiro corpo docente atendia o prelecionamento de Português; Prosódia (José Oiticica); Exercícios, Atitudes e Esgrima; Arte de Dizer (Coelho Neto, inicialmente); Literatura Dramática e História; Arte de Representar a Psicologia das Paixões, ou seja, traslado curricular de linha europeia. A primeira turma formada em 1913, era composta de quatorze formandos. ¹⁴

Em 1914, anexada ao Teatro Municipal, a escola vai mostrar manifestações mais destacadas depois de pequeno período de "mofinhos resultados", entregando a comunidade uma turma de atores após três anos de estudos onde dois seriam para a "arte de representar" a cargo de Professores como Augusto de Melo, Cristiano de Souza e Eduardo Celestino, enquanto o último seria por conta do Professor João Barbosa. ¹⁵ No ano seguinte, buscando mais notoriedade a escola que vinha sofrendo certa desconsideração por parte da oficialidade, da administração e do próprio público, o Prefeito e autoridades são convidados, assim como a intelectualidade que, mais em consideração a Coelho Neto, compareceram prestigiosamente; entre os novos atores que se apresentaram destacou-se João Álvaro de Jesus Quental Ferreira, que se tornaria conhecido como Procópio Ferreira. No depoimento que este fez ao Serviço Nacional de Teatro encontramos o que seria o plano de matérias e seus responsáveis: Coelho Neto atenderia Literatura Dra-

¹⁴ RANGEL, Otávio. pp. 16-7.

¹⁵ NUNES, Mário. Vol. I, p. 55.

mática e História do Teatro; Alberto de Oliveira, o grande poeta, a Arte de Dizer; João Ribeiro, Prosódia, enquanto João Barbosa a Arte de Representar. No depoimento lemos que o curso seria mais teórico, e neste sentido brilhante, que prático; e Procópio teria tido a chance de uma só representação. ¹⁶

À propósito do Professor Eduardo Vitorino, autor de dois livros editados, possivelmente, para utilização pelos alunos: "Arte dramática; para 1ª e 2ª séries" e "Compêndio de Arte de Representar" (reeditado mais três vezes com o nome de "Para ser ator" que conhecemos em sua última edição), cuja leitura nos dá a chance de surpreender mais uma vez as conotações acadêmicas e racionalistas de formação do ator, na composição de uma personagem, e encenação de um espetáculo, onde os dados são excessivamente formalizados e estanques como o caso das "expressões fisionômicas" vistas como efeito e isoladamente na sua correspondente emoção, assim também as inflexões da "arte de dizer". Apesar de se encontrar inserido trechos do "Paradoxo do comediante" de Denis Diderot, traduzidos pelo autor, que entendemos de grande importância para o conhecimento do ator no teatro clássico e por trazer alguns dados revolucionários como teoria do ator, concluimos que muito pouco se elaborou para o trabalho do intérprete teatral desde os tempos de "Lições dramáticas" de João Caetano. ¹⁷

Ainda em 1917, lê-se mais reivindicações à Escola que, pelo visto, continuava desprestigiada pela comunidade. De qualquer forma pelo exposto nas crônicas dos "quarenta anos de crítica de teatro" de Mário Nunes conseguimos isolar as características do currículo então desenvolvido, onde transparece conotações fortemente tradicionais e acadêmicas segundo o que se desenha nos tex-

¹⁶ BRASIL. MEC/SNT. Depoimentos-I. p. 96-7.

¹⁷ VICTORINO, Eduardo. 110 p.

tos e apresentações cênicas: um pai de família ã antiga, a bondosa dona de casa, o homem simples do interior, o matuto, o moço elegante da cidade, a menina de Avenida, o brasileiro-parisiense, a ama que os viu nascer, todas figuras tenuemente esboçadas, talvez coerentes com a imaturidade dos aspirantes ao tablado cênico. Desde 1908 a escola mudara de nome e, realizando o grande sonho de Coelho Neto, fundara-se a Escola Dramática "Martins Pena".

Nesta altura de nossa evolução histórica cabe destacar especial referência a excepcional atividade desenvolvida durante os anos de 1924 a 1950 pelo grande homem de teatro brasileiro Renato Viana que com seu "Teatro Anchieta" fez funcionar uma escola dramática que se tornou a primeira grande oficina teatral brasileira influenciada pelas teorias mais inovadoras do universo europeu de teatro dando aos atores ligados àquele teatro uma visão dinâmica do espetáculo e da atividade do ator, reformulando assim a tradicional visão acadêmica:

"...pela primeira vez no Brasil, tentava-se o teatro de síntese e da aplicação cênica do som e da luz como valores da ação dramática, a valorização dos planos e da direção do espetáculo. Teorias de Antoine (teatro livre), Paul Fort, Copeau, Max Reinhardt, Craig, Stanislavski, Meyerhold e Komisarjewski - então inteiramente desconhecidos no Brasil." 18

II.1.4 - O SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

Correu década e meia. A criação do Serviço Nacional de Teatro, pelo Decreto Lei 92, de 26 de dezembro de 1937, preocupando-se entre outras coisas em "promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional, no país ou no estrangeiro" ¹⁹, vai mudar o panorama da arte cênica no Brasil. Em 1939 é criado o Curso Prático de

¹⁸ MAGALDI, Sábato. p. 183.

¹⁹ BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. p. 37

Teatro já pelo primeiro diretor do Serviço Nacional de Teatro, Senhor Alexandre Abadie Faria Rosa, jornalista e comediógrafo, que permaneceu no cargo até seu desencarne ocorrido em 1945. Tratava-se de curso livre, sem currículo estabelecido, onde atores e profissionais de teatro cuidavam do prelecionamento das aulas de "arte de representar". Não havendo ainda formação docente especializada, consideremos correta e sugestiva a oportunidade da experiência de Lucília Perez, Chaves Florence, Otávio Rangel, todos atores, e da bailarina Eros Volúcia aplicarem seus conhecimentos auto-didatas. As matérias básicas do curso seriam: Arte de Representar, Canto Coral, Dança, e o total de alunos inscritos para a primeira turma foi de 152 para matrículas que se dividiam entre os cursos de ator, dança e canto.

Ainda durante seu governo, o Presidente Getúlio Dornelles Vargas assinou a 17 de setembro de 1945, o Decreto nº 7958, pelo qual criava na Universidade do Brasil, com sede no Distrito Federal, o Conservatório Nacional de Teatro: contudo, menos de um mês depois, a 15 de outubro Getúlio foi deposto e o documento caiu com o Estado Novo.

Mas o Curso Prático de Teatro sobreviveu e uma portaria ministerial datada de 23 de maio de 1949 vai ampliar o elenco de matérias daquele curso, quando são requisitados os Professores Chaves Florence e Otávio Rangel, vai fixar seu currículo para 2 anos letivos e exigindo para ingresso instrução secundária ou equivalente. No ano seguinte desdobrava seu tempo letivo para 3 anos. A 28 de janeiro de 1952 ocorre nova reformulação curricular e a partir de 3 de fevereiro de 1953, o Curso Prático de Teatro passa a se chamar Conservatório de Teatro pela Portaria nº 54. A partir de 1958 vai aceitar alunos apenas com o certificado de curso ginásial, quando o Ministro Clóvis Salgado instituiu

pela Portaria nº 553, o Conselho de Orientação Pedagógica do Conservatório Nacional de Teatro. ²⁰

Fruto da Portaria Ministerial nº 8/49, que baixou instruções para a organização de textos destinados às aulas do Curso Prático de Teatro, é o livro do Professor Otávio Rangel de onde podemos isolar a ementa básica de sua matéria que diria respeito à direção de espetáculo, ao trabalho do "metteur en scène", ou seja do ensaiador de elencos: completo conhecimento teórico e prático da técnica do palco; estudos de psicologia; noções de estética; farta e permanente leitura enciclopédica e, facultativamente, orientação pedagógica. ²¹

Enquanto isto, na Bahia, o Teatro de Amadores de Fantoches fundou à título experimental uma Escola de Teatro em 1950 para em três anos letivos desenvolver um plano de estudos com conteúdos de Dicção, Interpretação, Caracterização, História do Teatro, Literatura Teatral, Psicologia e Estética. Com a frequência média de sessenta alunos, a escola foi suspensa, inexplicavelmente, em 1953. ²²

Não poderíamos deixar de referir os estudos e discussões desenvolvidos ligados a educação do profissional da cena trazidos pelos Congressos Brasileiros de Teatro realizados a partir do ano de 1951, onde entre outros resultados destaca-se a preocupação de caracterizar uma língua falada autenticamente nacional e de forma correta sem os vícios e regionalismos tão exuberantes na Pátria Brasileira, preocupação que foi do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, realizado em Salvador.

²⁰ PAIVA, B. de. pp. 75-6.

²¹ RANGEL, Otávio. p. 15.

²² RUY, Affonso. pp. 104-5.

II.1.5 - A EAD E OUTRAS ESCOLAS

Fundada em 1948, a Escola de Arte Dramática de São Paulo, a tradicional EAD, desde então, e até 1949, dirigida por Alfredo Mesquita, que durante muito tempo a manteve por conta própria, é fora de qualquer dúvida o melhor momento neste suceder de tentativas no sentido de instituir o ensino de teatro na terra brasileira. Esta escola deu ao Brasil grande número de intérpretes, diretores, cenógrafos, dramaturgos e outros profissionais do contemporâneo cênico brasileiro; seu trabalho didático-pedagógico desenvolveu-se em nível qualitativo surpreendente ainda sem obedecer a determinações legais uma vez que seu grande correr histórico deu-se quando ainda não tínhamos legislação tanto de ensino quanto profissional. Sempre espelhando o que de melhor se fazia nos grandes centros internacionais, a EAD tornou-se paradigma escolar para outras capitais e centros culturais do Brasil como Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre, todos com cursos, de uma maneira geral, ligados às universidades locais. Assim ainda não tínhamos legislação de ensino a respeito, as áreas básicas do conhecimento cênico: Interpretação, Direção, Expressão Corporal, Expressão Vocal, Cenografia e Teoria do Teatro, já eram alimentadas e seus conteúdos buscados nos grandes centros. Segundo o depoimento do Professor Alfredo Mesquita dado ao Serviço Nacional de Teatro, além do curso de ator, partiram para outros mais específicos, como dramaturgia, cenografia, crítica teatral e outros, e a medida que a escola ia se desenvolvendo acrescentavam-se disciplinas tendo em vista as necessidades que se apresentavam como Português, Mitologia Grega, Religião Grega e outras. Buscavam, enfim, acabar com a marginalização do teatro e levando o nível cultural da atividade. Aos 16 dias do mês de outubro de 1968 a Escola de Arte Dramática foi incorporada à Es-

cola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo, hoje Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, na categoria de Instituto Anexo para a formação de profissionais à nível médio.²³

Caberia ainda destacar as realizações desenvolvidas por outras grandes instituições do teatro brasileiro que seriam Paschoal Carlos Magno e Dulcina de Moraes, onde aquele, grande mecenas do nosso teatro, ex-filho de alfaiate e diplomata, recentemente falecido, é responsável, tanto com o seu "Teatro do Estudante do Brasil" quanto pelo "Teatro Duse", mantenedor de um curso de teatro, desenvolveu destacado esforço ao ensino dramático propiciando até mesmo bolsas de estudos no exterior. De seu núcleo saíram grandes intérpretes da cena como seu "Festival do Autor Novo" tornou-se importante laboratório de dramaturgia, tudo construído em sua própria residência.

Assim também essa Dama do teatro nacional que é Dulcina de Moraes, formada em escola de teatro, responsável pelo reconhecimento da Associação Brasileira de Teatro que se constituiu em 7 de fevereiro de 1955 no próprio Teatro Dulcina do Rio de Janeiro lançada logo em seguida em várias capitais do Brasil. Em 7 de junho era instituída a Fundação Brasileira de Teatro obtendo a manifestação oficial favorável da Presidência da República, na pessoa do Doutor Café Filho. O que representa o trabalho da FBT desde então, demonstram as atividades da Academia de Teatro, iniciadas em 3 de agosto, que foi a mais importante de todas as escolas de teatro do Rio de Janeiro com seu corpo privilegiado de professores com Adolfo Celi, Henriette Morineau, Guilherme de Figueiredo, Kalma Murтинho, Maria Clara Machado e a própria Dulcina, entre outros, propiciando cursos de Cenografia, Crítico de

²³ BRASIL. MEC/SNT. Depoimentos-II. pp. 29-31.

Arte, Dicção para Advogados, Direção, Dramatização para Professores, Escritores Teatrais, Formação de Atores, Organização e Métodos e Teatro Lírico. Até o ano de 1959, a FBT apresentara um movimento de 1734 alunos matriculados.²⁴ Presentemente, residindo em Brasília, Dulcina levou consigo a idéia de manter uma escola de teatro, a Fundação Brasileira de Teatro, da qual é Presidente e, conforme se lê na Resolução nº 32/74 do Conselho Federal de Educação, vem a ser co-responsável pela proposição de conteúdos mínimos a observar para o bacharelado em artes cênicas.

Dois outros nomes não poderiam deixar de constar desta galeria de pioneiros: Maria Clara Machado e Olga Reverbel. A primeira com sua escola livre do "Tablado" no Rio de Janeiro, de características semi-profissionais, com seus professores dedicando-se ao ensino de teatro sem fins lucrativos. No entanto, é ímpar seu movimento de escola sem grau, com grandes resultados e especialmente dedicado ao teatro infantil. A segunda, Professora Olga Reverbel, porque vem desenvolvendo brilhantes atividades no teatro aplicado à educação desde 1956 quando foi criada a unidade "teatro" no grupo Artes da Escola de Formação de Professores do Instituto de Educação "General Flôres da Cunha", onde o teatro vem sendo laboratório como recurso didático às normalistas contribuindo ao mesmo tempo a formação de suas personalidades. O programa de teatro aparece distribuído pelas três séries do curso. Também no Centro de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ex-Curso de Arte Dramática, a mesma vem se aplicando ao ensino da Interpretação Teatral.

À propósito do Curso de Arte Dramática de Porto Alegre, extra-oficialmente ligado à URS, criado em 1958, é um dos tantos

²⁴ TEATRO ILUSTRADO. Rio de Janeiro, (08):36-8, abril, 1959.

descendentes diretos da EAD paulista. Inaugurado pelo Professor Ruggero Jacobbi, seu primeiro diretor, italiano de profunda formação acadêmica e com larga experiência em teatro, cinema, televisão e cursos de teatro (inclusive da EAD), vai copiar similar estrutura curricular ao da escola de São Paulo, acrescentando ao plano de estudos disciplinas de maior aprofundamento estético e teórico, bem como o conhecimento de valores da realidade regional, senão observe-se o dado significativo de que em seu ambiente (então, Ruggero não se encontrava mais no Brasil) se descobriu e pela primeira vez foram estudados os textos avançados e futuristas de José Joaquim de Campos Leão, "Qorpo Santo", como "Mateus e Matéusa", "As relações naturais" e outras comédias já encenadas nacionalmente. Hoje, ligado ao Instituto de Artes da Universidade, esse curso atende as determinações da legislação federal de ensino à nível de terceiro grau.

Gostaríamos de considerar ainda o Curso Permanente de Teatro da Fundação Teatro Guaíra que a mais de 15 anos vem entregando à comunidade paranaense levadas de atores. Seu embrião foi lançado quando o Professor Gianni Ratto, também italiano e erudito, nos meses de junho e julho de 1962, realizou um curso sob os auspícios do governo estadual, proferindo palestras e realizando exercícios. Tendo em vista a receptividade do curso, a FTG cuidou de abrir um curso formador de atores para o qual convidou o ator Cláudio Correia e Castro para dirigi-lo a partir de junho do ano seguinte, quando recebeu sua primeira turma. O plano de estudos inicial constou de Direção, Interpretação, Dicção, Expressão Corporal, História do Teatro, Esgrima e Psicologia. Hoje o CPT atende, o mais próximo possível, a legislação de ensino e é o laboratório onde este mestrando experimenta a proposta curricular que busca propor. De repente, no último verão, após a assinatura do Decre-

to que regulamentou a profissão do Artista, o Colégio Estadual do Paraná abriu matrículas para um curso profissionalizante de segundo grau para ator. Tal experiência já isolou indicadores oportunos à nossa argumentação, como veremos adiante.

Poderíamos ainda observar os casos das escolas das universidades da Bahia, do Pará, do Ceará, de Pernambuco, de Belo Horizonte (onde a Professora Haidée Bitencourt desenvolve destacado trabalho) ou da própria Fundação Brasileira de Teatro (agora em Brasília), contudo encontraríamos manifestações similares às das escolas de São Paulo e/ou do Rio de Janeiro uma vez que aquelas buscaram influências ou os profissionais formados nestas duas escolas para aplicarem seus conhecimentos. O dado comum: todas à nível de ensino superior de terceiro grau.

II.1.6 - A LEI DO ENSINO TEATRAL

O Decreto Lei nº 773, de 20 de agosto de 1969, cria a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (hoje, FEFIERJ) à qual é agregado o Curso Superior de Teatro do Serviço Nacional de Teatro, ou seja o Conservatório Nacional de Teatro, denominação adquirida pelo Curso Prático de Teatro, já nosso conhecido, graças à Portaria nº 54, de 03 de fevereiro de 1953, do Ministro da Educação. A Escola de Teatro da FEFIERJ, que ao nível da EAD paulista vai influenciar outras escolas de teatro do ensino brasileiro (é o caso do CPT do Paraná), tem como finalidades: preparar profissionais especializados para as diversas profissões de teatro, bem como docentes para o magistério superior de teatro; ainda de promover treinamento de aperfeiçoamento desses profissionais; realizar estudos, levantamento e pesquisas nas áreas de teatro, cinema e televisão. Estruturou-se seu ensino em quatro áreas de habilitações à nível de graduação universitária:

Direção, Cenografia, Interpretação e Teoria do Teatro com um núcleo de disciplinas comuns às quatro habilitações e, para estas, disciplinas específicas, além das de complementação profissional ou cultural. A FEFIERJ, assim como a Fundação Brasileira de Teatro, como já vimos, serão as grandes responsáveis pela lei de ensino para o bacharelado em artes cênicas, Resolução nº 32/74, que conheceremos mais adiante.

Antes isolemos a Lei nº 4024, de 20 de dezembro de 1961, que prevê no seu artigo VII, capítulo I (do Ensino Médio), artigo 38, que na organização do ensino de grau médio serão observadas, entre outras normas, atividades complementares de iniciação artística. No seu artigo 47, diz-nos que os técnicos não especificados nessa lei, serão regulamentados nos diferentes sistemas de ensino. Pois bem, a partir dessas colocações, a Lei 4641, de 27 de maio de 1965, assinada pelo Presidente Humberto de Alencar Castelo Branco, empreende a primeira grande decisão em benefício do teatro como profissão e como ensino, dispondo sobre os cursos de teatro e regulamentando as categorias profissionais competentes. A Lei 5109, de 22 de setembro de 1966, prorroga os prazos previstos na Lei anterior e este é o início do exaustivo itinerário da chamada "Lei Castelo Branco", entre o Ministério da Educação e o Ministério do Trabalho, na discussão dos interesses do teatro, cinema e televisão, até o dia 24 de maio de 1978, dia auspicioso da assinatura da Lei 6533 que regulamentou a profissão do ator, como mais adiante veremos.

Entrementes, nos idos da "Lei Castelo Branco", o Parecer 608, da Câmara do Ensino Superior, de 1965, através do Processo 962/65, e do Conselho Federal de Educação propõe os currículos para os cursos de Direção, Cenografia e Professor de Arte Dramática, enquanto o Parecer 727, da Câmara do Ensino Médio, propõe a regula-

mentação dos cursos de nível médio para teatro, baseando-se na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, observando a formação de ator, cenotécnico, sonoplasta e contra-regra, com flagrante insuficiência de conteúdos. Como consequência a Portaria 195/66, de 20 de junho, do Ministério da Educação e Cultura, vai falar sobre o registro profissional de nível superior e médio em teatro. Pelo exposto podemos concluir que a profissão já estaria regulamentada a algum tempo, como argumentaram alguns setores da classe teatral...

Antes de chegarmos à lei que regulamentou a profissão do artista, destaquemos a Deliberação nº 08/71, devida ao Conselho Estadual de Educação do Estado de São Paulo, a que fizemos referência acima quando enfatizamos a importância da EAD, que instituiu no sistema estadual de ensino o curso técnico de teatro destinado a formação de atores, onde encontramos uma grade de matérias com bastante suficiência, contudo para âmbito regional.

Ainda deveremos destacar o Parecer nº 53/74, da Câmara de Ensino de 1º e 2º graus, aprovado em 24 de janeiro, que propõe a habilitação técnica de 2º grau, à nível federal, para cenotécnico, técnico-iluminador, técnico-indumentarista, técnico em sonoplastia, onde não fica prevista a formação do ator. No mesmo ano vai aparecer a Resolução nº 32, datada de 09 de agosto, que fixa os mínimos de conteúdo e duração a observar na organização do curso de bacharelado em Artes Cênicas, onde na parte diversificada aparecem as quatro habilitações de Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro, entendendo-se Interpretação como formação de ator, mas a nível superior de 3º grau; quando o Conselho Federal de Educação considerou os aconselhamentos de professores da Escola de Teatro da FEFIERJ e de Dulcina de Moraes, pela Fundação Brasileira de Teatro.

II.1.7 - A REGULAMENTAÇÃO PROFISSIONAL DO ARTISTA

Assim discorrendo buscamos enfatizar, na medida do possível, o grande esforço dos profissionais mais idealistas da cena nacional no sentido de cuidar também da formação profissional, buscando desta forma aprimorar o próprio profissional, a dramaturgia, o público e a cultura nacional. Todos, de maneira geral, movimentos isolados, esforçados, quase anônimos e com sofrível consideração oficial. Os ideais pedagógicos através da encenação de Anchieta, que foi nosso primeiro momento, apesar dos reclamos de João Caetano, Coelho Neto, Renato Viana, Alfredo Mesquita, Dulcina de Moraes, Maria Clara Machado, Olga Reverbel e tantos outros, não foram entendidos. Se tal tivesse acontecido já teríamos uma história mais destacada, coerente e substancial para contar. Ficam, portanto, dados isolados, não seqüentes, contraditórios, geralmente interrompidos abruptamente, para tentar justificar o embasamento de conteúdo cultural brasileiro de nosso trabalho curricular, mais adiante. Antes verifiquemos um dado importante: a legislação instituída observando a atuação regulamentada da profissão dos trabalhadores cênicos.

Resultado de anos de lutas ininterruptas que envolveu toda a classe artística nacional de norte a sul, amadores e profissionais, assembléias, encontros nacionais, espetáculos beneficentes, caravanas à Capital da República e tantos outros recursos, por fim alcançamos o Decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, que regulamentou a Lei nº 6533, de 24 de maio do mesmo ano, que dispõe sobre as profissões de artistas e técnicos em espetáculo de diversões, assinada pelo Presidente Ernesto Geisel, onde lemos que para registro profissional de ator, contra-regra, cenotécnico, sonoplasta, ou outros semelhantes, reconhecidos na forma da lei, é necessário a apresentação de diploma ou certificado de segundo grau

profissionalizante, enquanto para diretor, cenógrafo, figurinista, professor de teatro e outros semelhantes, é necessário a graduação superior de terceiro grau.

Da primeira tentativa à regulamentação da profissão de artista surgiram vários projetos, leis e decretos, tanto do governo como de iniciativa da própria classe ou do Poder Legislativo, transformaram-se em anais de uma categoria profissional marginalizada, jurídica e socialmente. A este acervo juntam-se centenas de movimentos isolados e de documentos reivindicatórios interrompidos. As razões destes fracassos estavam, muitas vezes, na falta de conscientização e organização de classe, nas imperfeições das propostas apresentadas ou, ainda, nas inadequações jurídicas à realidades sócio-econômicas que se sucediam.

Conseqüentemente, pelo visto neste histórico constatamos que impõe-se a necessidade de proposição de mínimos de conteúdos e duração para a formação profissionalizante do ator, uma que as duas referidas: o Parecer nº 727/65 e a Deliberação nº 08/71, do CEE paulista, apresentam senões de insuficiência de conteúdo ou valor tão somente estadual, respectivamente. Então nos propomos a indicações mínimas curriculares para o regional paranaense, uma vez que a nível profissionalizante de segundo grau; e esta é a razão maior de nossa discreta dissertação de Mestrado pois acreditamos que o teatro, atividade exercida de longa data entre nós sofrendo seguidamente considerações preconceituosas, como pudemos observar com João Caetano e outros, é inegavelmente importante elemento propulsor da cultura com tendência à rápida e vigorosa expansão:

" Na sua gama de possibilidades criadoras pode influir na sensibilidade de um povo, preservando-lhes as tradições mais ingênuas e espontâneas como cultivando-lhe os sentimentos mais nobres e elevados. Daí o cuidado para com a formação dos

profissionais responsáveis pelo nível do espetáculo teatral e que constitui o alicerce para sua qualificação, garantia da obtenção desses padrões elevados. Por outro lado, a avançada terminologia que hoje já se adota nesse campo, clama contra a improvisação de profissionais e a adoção de processos de profissionalização puramente artesanais." 25

para a atividade do ator que desde os idos de 1928 tentava junto ao poder constituído sua regulamentação.

II.2 - A FORMAÇÃO DO ATOR EM OUTROS CENTROS

Considerada a realidade que nos cerca e a que já se contou historicamente, tanto escolar quanto de legislação emanada pelos órgãos superiores de gerência educacional em nosso País, pretendemos neste capítulo isolar alguns planos de estudos de instituições estrangeiras. Talvez porque o currículo seja aspecto mais desenvolvido pelos técnicos em educação dos Estados Unidos, e também da Inglaterra, é desses estados que retiraremos maior número de dados, ficando com a pátria de John Dewey a maior documentação. Outros documentos nos chegaram às mãos, contudo destacamos os que nos pareceram mais indicadores ao nosso trabalho.

É oportuno a esta altura que se considere o fato de insistirmos numa proposta mais coerente com nossa realidade econômica e sócio-cultural. Ao enfocarmos a documentação escolar de outros centros de estudo, nossa atenção se voltará mais para a incidência de determinados conteúdos, que assim entenderemos básicos à formação do ator, e o tratamento neles dispensados, para então levantar a "versão" às nossas condições.

Lamentamos não podermos referenciar mais dados com respeito a centros como Alemanha ou Itália, sempre tão significativos nas manifestações cênicas. No entanto, algumas pinceladas serão dadas.

II.2.1 - O "INSTITUTE OF THE PERFORMING ARTS" DA NEW YORK UNIVERSITY

O treinamento programado proposto pela "Institute of the Performing Arts" da "School of Arts" da "New York University" para o biênio 1970-71 era aberto para um grupo de estudantes selecionado para trabalhar em tempo integral, admitidos pelo talento e possibilidades demonstradas. As exigências mínimas do programa são vencidas por sucessivas complementações de sessões intensivas com pequenos grupos em variados períodos de tempo, cumprindo o curso prescrito para uma só área de atividade teatral, onde o progresso é medido pelo domínio individual das normas teatrais. Cursos de análise de textos teatrais, literatura dramática, história do teatro e humanidades são tratados de forma objetiva na atividade teatral oferecida. O rendimento é computado em qualquer campo, na observação de três fases: (1) exploração completa dos princípios e técnicas teatrais básicas; (2) domínio das habilidades fundamentais e destreza individual; (3) participação progressivamente mais complexa nas produções do Instituto.

A participação nas realizações internas e nas de repertório constitui o quarto ano de experiências, onde a dança é bastante explorada como técnica primordial para o ator de teatro. Os estudantes devem se dedicar exclusivamente ao curso e a nenhuma atividade profissional sem que tenha sido programada pelo curso. São atingidos graus de "satisfatório" ou "não satisfatório", mas a avaliação profissional do trabalho é constante e obtido por verificação direta ao aluno.

Para o curso de Interpretação Teatral imediata atenção é dada ao condicionamento corporal como pré-requisito para os três anos de atividades, incluindo movimentos e gestos, técnicas de dança formais e informais, habilidades circenses e acrobáticas, jazz

e danças folclóricas. Também intenso programa vocal é propiciado observando colocação vocal, qualidade e projeção vocal, controle vocal, concomitantes com a declamação e domínio dos mais diferentes acentos regionais, dialetos e caracterizações vocais, além de colocações de estilo para qualquer texto. Os exercícios teatrais, propriamente ditos, começam com extenso período de improvisações sem texto, usando o "jogo" livre da imaginação do ator para trabalhar suas próprias qualidades, seu senso de "transações" coerentes com os valores e problemas sociais. Nesta primeira fase, os alunos trabalham a voz e o movimento corporal em conjunção com a técnicas de improvisação sem texto. Num segundo momento, o estudo das técnicas do ator na aplicação do trabalho interior do indivíduo e a improvisação para textos dramáticos no sentido de aprimorar habilidades para o alcance amplo do drama. Estudos contemporâneos do chamado "sistema" ou "método" devido ao ator russo Konstantin Stanislavski são usados e é o centro de tratamento para a interpretação de uma personagem. No terceiro estágio, quando o estudante demonstra eficiência na atuação, ele é destacado para durante um ano ou mais, aplicar processos mais complexos e exigentes nas produções do estúdio, especialmente os dirigidos por profissionais. Ao fim desta fase, o ator está qualificado para enfrentar o público e integrar o teatro profissional.

Programas de treinamento em dança, habilidades artesanais de teatro, técnicas de produção e direção teatral também são oferecidos em atendimento ao curso de teatro observando as mais recentes reformulações da tecnologia contemporânea.

A "New York University" oferece ainda cursos avançados a nível de pós-graduação em várias áreas específicas de conhecimento.

A seguir o currículo que é proposto para a graduação em tea -

tro para "Graduate" e "Master of Fine Arts":

"CURRÍCULO DE 'GRADUATE' EM INTERPRETAÇÃO:

- Primeiro Ano: Percepção
 Estudo e pesquisa
 Criatividade
 Interpretação-I
 Movimento de palco, voz e declamação-I
- Segundo Ano: História do teatro e dramaturgia
 Música para teatro
 Interpretação-II
 Movimento de palco, voz e declamação-II
- Terceiro Ano: Ação humana
 Teatro moderno
 Interpretação-III
 Movimento de palco, voz e declamação-III
- Quarto Ano: Interpretação-IV
 Eletivas

Disciplinas componentes da educação geral:

- Percepção (Ciência Natural)
 Estudos e pesquisa (Composição inglesa)
 Períodos criativos da história (História da civilização ocidental)
 Ação humana (Psicologia social)
 Música para teatro (Apreciação musical)" ¹

A graduação de "Master of Fine Arts" é oferecida nas áreas de Interpretação, Dança, Cenografia (Stage Design), Produção Teatral e Direção Teatral, que normalmente somam três anos; contudo o candidato que tenha cumprido a graduação de "Bachelor of Fine Arts" em teatro, poderá requisitar apenas o terceiro ano da MFA. Neste caso deverá ter cumprido os requisitos do currículo acima e ter completado trinta créditos do "Graduate" com grau "B" ou superior e um mínimo de doze créditos em literatura dramática, história do teatro e cinema do programa da "Graduate School of Arts".

"CURRÍCULO EM M.F.A. EM INTERPRETAÇÃO:

- Primeiro Ano: Interpretação-III
 Movimento de palco, voz e declamação-III
 Música para teatro
 Eletivas (do "Theatre Program", do Departamento de Dramaturgia, ou do Departamento de Estudos Cinematográficos)

¹ NEW YORK UNIVERSITY BULLETIN. pp. 72-3.

Segundo Ano: Interpretação-IV
Movimento de palco, voz e declamação-IV
Eletivas (do Departamento de Dramaturgia
e de Estudos Cinematográficos)

Terceiro Ano: Graduação em Interpretação
Graduação em Movimento de palco, voz e de-
clamação
Eletivas do Departamento de Dramaturgia e
de Estudos Cinematográficos." 2

Em seqüência verifiquemos o conteúdo programático de disci-
plinas oportunas ao nosso trabalho, dentre as demonstradas na pe-
riodização acima:

- "INTERPRETAÇÃO-I (Acting I): treinamento profissional para o ator: jogos de improvisação, mecanismo do palco, elaboração individual, estudo de cena, caracterização da ação;
- INTERPRETAÇÃO-II (Acting II): desenvolvimento de personagens e estudo de papeis nos mais variados estilos;
- INTERPRETAÇÃO-III (Acting III): composição teatral; técnicas avançadas de ação dramática;
- INTERPRETAÇÃO-IV (Acting IV): performance teatral; técnicas adiantadas de atuação cênica;
- GRADUAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO (Graduate Acting): teoria e prática avançadas de técnicas de atuação e composição teatral, envolvendo pesquisa, instrução orientada e projetos especiais;
- MÚSICA PARA TEATRO (Music for Theatre): estudo musical para os mais destacados períodos da história do teatro, observando forma, estrutura e instrumentação, e uma exploração dos meios específicos em cada música para uso cênico;
- MOVIMENTO DE PALCO, VOZ E DECLAMAÇÃO-I (Stage Movement, Voice and Speech I): instrução intensiva de condicionamento físico, técnicas circenses, técnicas de dança contemporânea e mímica; instrução vocal intensiva e exercícios de dicção, produção vocal, projeção ampla e controle vocais, formação do som e elocução, canto;
- MOVIMENTO DE PALCO, VOZ E DECLAMAÇÃO-II (Stage Movement, Voice and Speech II): continuação do estudo anterior incluindo mímica, trabalho de máscara e técnicas experimentais de dança contemporânea; seqüência do trabalho vocal e de dicção, com interpretação clássica, dialetos e inflexão vocal, canto;
- MOVIMENTO DE PALCO, VOZ E DECLAMAÇÃO-III (Stage Movement, Voice and Speech III): continuação dos processos anteriores em exercícios mais acurados;
- GRADUAÇÃO EM MOVIMENTO DE PALCO, VOZ E DECLAMAÇÃO (Graduate Stage Movement, Voice and Speech): pesquisa, instrução orientada, projetos especiais e trabalhos com classes e produção adiantada; aplicação prática de movimento cênico, voz e declamação;

- HISTÓRIA DA DRAMATURGIA E DO TEATRO (History of Drama and Theatre): exame das peças mais importantes da dramaturgia ocidental com ênfase crítica no período em que foi escrita como fatos históricos; do teatro grego aos nossos dias;
- TEATRO MODERNO (The Modern Theatre): verificações e pesquisa sobre o teatro contemporâneo através de peças, tendências, novas metodologias, influências históricas responsáveis pelo teatro do nosso século;
- PESQUISA E REDAÇÃO (Research and Description): para atores, dançarinos, cenógrafos (designers), profissionais de cinema dando a qualidade da pesquisa e da redação necessárias ao trabalho particular; análise dos problemas teatrais e cinematográficos relacionados aos eventos históricos e sociais; há uma preocupação de dar ao artista o reconhecimento de que seu trabalho é parte integrante do mundo em que ele vive; pesquisa e análise de determinados filmes, peças, artistas e interpretes (performers);
- AÇÃO HUMANA (Human Action): objetiva isolar a necessidade de estudo do cinema e do teatro, explorando os problemas e pressões dos mais variados segmentos da comunidade urbana e o comportamento (modelos de conduta) que dela emerge; enquanto estuda as teorias da ecologia humana e da psicologia social através da análise de algumas peças, filmes, os alunos desenvolvem projetos de pesquisa de campo ou participação em atividades com comunidades da periferia urbana (lower east side);
- PERCEPÇÃO (Perception): visa produzir no aluno um juízo aprofundado da natureza do mundo que o cerca ligado a natureza do mundo da arte; uma exploração das respostas orgânicas, visuais, das influências e dinamismos das formas tradicionais e experimentais da arte e de outros estímulos das diferentes condições ambientais da criação e da participação; formas perceptivas da experiência humana são examinadas em termos de seus aspectos imediatos, sensoriais em confronto com individualidades históricas e sociológicas." 3

Os estudantes de Direção Teatral no "Theatre Program" trabalham em integração com os de Interpretação até que tenham demonstrado habilidades no uso das técnicas na direção^{de} cenas, requisitando estudos de voz, corpo, cenografia, encenação e direção de filmes. Poderão estagiar como assistentes de direção de trabalhos maiores, ou como diretores de cena. Depois assumirão direções maiores e mais complexas: a princípio de um ato e posteriormente de conteúdos mais exigentes.

II.2.2 - O "HUNTER COLLEGE OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK"

O Departamento de Teatro e Cinema do "Hunter College" oferece estudos tanto para atividades profissionais em teatro e cinema, como também educação teatral aos níveis "elementar e secundário", onde orientadores ajudarão a montar seus planos de estudos observando mínimos de conteúdo, pré e co-requisitos. A preparação de professores é feita em cooperação com o Departamento de Educação e para dois tipos de licenças: (1) certificado provisório para professores de crianças do "elementar", podendo escolher uma dentre as mais diferentes concentrações de conteúdos (mínimo de vinte e quatro créditos); (2) certificado provisório para professor de escola secundária onde é exigido um mínimo de trinta e seis horas semestrais em cursos de comunicação, cinema e teatro, além de disciplinas eletivas, tudo integrado com conteúdos de educação.

Atendo-nos mais ao teatro, vamos conhecer os conteúdos oferecidos no biênio 1971-72 para diversos cursos do "Hunter College". Os "cursos básicos" compreendem disciplinas como "Explorações em teatro e cinema" (Explorations in theatre and cinema), onde são exercitados talentos e habilidades para a arte de representar; "Introdução ao teatro" com estudos dos elementos mais destacados do universo cênico e seus fundamentos, de forma mais experimental que histórica; "Criatividade dramática-I e II" (Creative dramatics I and II), em que a primeira cuida de forma teórica e técnica do desenvolvimento da criatividade na criança através de dramatizações, enquanto a segunda atende a aplicação prática da teoria em criatividade dramática em escolas e na recreação pública.

Os "cursos intermediários" terão sempre como pré-requisito a "Introdução ao teatro". Aqui as disciplinas são "História do teatro-I" que aprecia a evolução teatral desde as origens primitivas até o "Século de ouro espanhol"; enquanto a "História do teatro-II"

vai observar a seqüência do neo-classicismo francês aos nossos dias; "Noções básicas de movimento para o ator" (Basic Movement Concepts for Performers), cuidará da expressão improvisada de teorias básicas de movimento onde o corpo se descobre até a possibilidade de caracterização de tipos. Além de disciplinas como "Teatro para criança" (Children's Theatre) e "Laboratório de Teatro para crianças" (Children's Theatre: laboratory), encontramos "Interpretação-I" (Acting I) que vai cuidar de treinar o corpo, a voz, a memória sensível e a emoção isolando elementos para a atividade do ator, e a seqüência deste processo em "Interpretação-II" com a elaboração mais exigente de técnicas de atuação com ênfase na análise de cenas e trabalhos de caracterização e composição de personagens.

Para os "cursos adiantados" (Upper Level Courses) são ofertadas inúmeras disciplinas como:

- "ANÁLISE DE PEÇAS (Play Analysis): a estrutura de uma peça teatral, formas de literatura dramática e os vários períodos históricos são conhecidos e analisados;
- CRITICA TEATRAL (Theatre Criticism): o relacionamento entre a literatura dramática e a produção teatral; a montagem pelo estudo de textos selecionados de história da teoria dramática e da crítica;
- O NOVO TEATRO (The New Theatre): estudo e demonstração de formas não realistas de encenações do século XX;
- ELEMENTOS VISUAIS DO TEATRO (Visual Elements of Theatre): estudo teórico de elementos do 'design' teatral;
- INTERPRETAÇÃO-III (Acting III): conteúdo teórico e prático das técnicas de atuação com ênfase nos períodos de dramas e estilos distintos;
- DIREÇÃO-I (Directing I): com cinco horas semanais, introduz os princípios de interpretação de peças, as concepções de direção e métodos de iluminação cênica;
- DIREÇÃO-II (Directing II): continuando o pré-requisito, desenvolvimento e laboratório da produção de peça de ato único;
- PROJETOS TEATRAIS (Theatre Projects): trabalho experimental de 'design' de direção teatral para alunos adiantados, após autorização superior;
- ILUMINAÇÃO CÊNICA (Stage Lighting): princípios, equipamento e prática de iluminação, e sua contribuição para a interpretação de uma peça;
- OFICINA DE PALCO (Stagecraft): busca esgotar o conhecimento e manuseio das técnicas de encenação teatral envolvendo a construção, aparelhagem e manuseio do cenário;

COSTUMES CÊNICO (Costuming for the Stage): estuda os períodos históricos e estilos que são analisados e praticados na concepção e execução material;

MAQUIAGEM TEATRAL (Make-Up for the Stage): uso da maquiagem como interpretação física do ator para a cena, bem como a fabricação de máscaras;

DESENHO CÊNICO-I (Stage Design I) e DESENHO CÊNICO-II (Stage Design II): observam os fundamentos e problemas do 'design' cênico, considerando estilos e métodos, tipos de peças para teatro, teatro musical, ópera, filmes e televisão." 4

II.2.3 - O "QUEENS COLLEGE OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK"

O currículo do "College of Liberal Arts and Sciences", em Dramaturgia e Teatro, do "Queens College" da "The City University of New York", oferecido para os anos de 1971 e 1972 apresenta uma equilibrada combinação de teoria e prática embasada numa periodização de estudos gradativos propiciando ao aluno o desenvolvimento de suas habilidades cognitivas e histriônicas como preliminar para garantir o constante aperfeiçoamento na carreira teatral. No cumprimento do mínimo estipulado em créditos para cada graduação, temos: (1) para "Major in Drama and Theatre" é exigido não menos do que trinta e seis créditos que poderão incluir "Introdução à história do teatro" ou "Introdução à dramaturgia"; "Introdução às técnicas teatrais" ou "Introdução à cenografia"; "Introdução à direção teatral" ou "Interpretação-I". A complementação do "Major" pode ser conseguida de forma apropriada tão cedo quanto possível.

É possível ainda cumprir o "Joint Major" ("Major" conjugado) como "Drama and Theatre-English", "Drama and Theatre-Art", "Drama and Theatre-Mass Communications" e "Drama and Theatre-Oral Interpretation", ou seja cumprido o "Major" o aluno poderá cumprir créditos de outra área.

Para os cursos em Dramaturgia e Teatro são ofertadas as seguintes disciplinas: "Introdução à dramaturgia e ao teatro", "In-

⁴ HUNTER COLLEGE BULLETIN; 1971-1972. pp. 368-72.

trodução à história do teatro", "História do teatro" (das origens até 1700), "História do teatro" (de 1700 até o presente), "Projetos avançados de história do teatro", "História do teatro musical", "Introdução à dramaturgia" (estudo de peças e de dramaturgos envolvendo o relacionamento entre educação, crítica e arte teatral), "História da dramaturgia: da Renascença ao século XVII" (assim como mais três linguagens: século XVIII, século XIX e século XX), "Introdução às técnicas do teatro" (exame dos vários tipos de teatro, suas plantas físicas e produções técnicas, com ênfase na aparelhagem, construção de cenário e métodos de manuseio), "Iluminação teatral" (seu estudo envolve estética e prática das concepções de iluminação em seu desenvolvimento histórico, teoria da cor e eletricidade básica, controle do equipamento ótico para a iluminação do palco), "Engenharia teatral" (detalhado estudo da técnica teatral com eletricidade avançada, sua aparelhagem e construção), "Introdução à cenografia" (análise de elementos de desenho e sua aplicação à cenografia e indumentária teatral; aplicação para diferentes textos selecionados); "Indumentária" (figurinos para peças de teatro, ópera e musical), "Cenografia", "Projetos em cenografia" (projetos avançados que podem se tornar os da programação oficial do "Queens College Theatre"), "Interpretação-I, II, III e IV (laboratorial do ator desde técnicas de improvisação até a concepção cênica)", "Projetos de interpretação", "Interpretação para o teatro musical", "Preparo físico para o ator", "Preparo vocal para o ator", "Introdução à direção teatral", "Aprendizagem de produção-I e II" (técnicas em montagem teatral), "Direção intermediária" (direção de peça de ato único), "Projetos de direção" (produções avançadas do "Queens College"), "Projetos para teatro musical" e oferece ainda inúmeras "oficinas" especializadas para teatro experimental, teatro shakespeariano, de drama -

turgia, de teatro musical e outras. ⁵

II.2.4 - A "NEW SCHOOL" DE NOVA YORK

A "New School" pertencente a "New School for Social Research" da cidade de Nova York vai apresentar as características de uma escola livre, oferecendo cursos intensivos e rápidos, para temporadas. Assim, cursos curiosos como "Preparo próprio para a carreira teatral", "Oficina de teatro infantil", "Mímica corporal", "Dramaturgia", "Oficina de comédia", e assim por diante, são oferecidos ao interesse público. O primeiro curso citado, por exemplo, atenderia o preparo do profissional para a vida de espetáculos e todo seu envolvimento a nível de contratos e empregos, ensinando como procurar emprego, o domínio de técnicas do ofício, as publicações mais indicadas para leitura, como se comportar em público ou numa audição, e outras particularidades muito especiais que ilustram o "curioso" referido. Nem por isso a "New School" deixa de ser oportuna ao nosso estudo, uma vez que, além de mostrar um pouco do "american way of life", demonstra a necessidade de um reforço ao profissional de uma comunidade tão concorrida como Nova York.

Contudo a oportunidade desta instituição está em duas escolas de excepcional importância que se anexam ao NSSR pelo seu acurado trabalho para o ator: o "The Lee Strasberg Theatre Institute" e o "Stella Adler Theatre Studio". Os cursos do primeiro, onde entre outros professores destaca-se o próprio Lee Strasberg que ganhou notoriedade mundial por seu método de trabalho assim como por inúmeros profissionais por ele formados que se tornaram famosos mundialmente. Seus ensinamentos visam treinar o aluno, quer inciante ou adiantado, professor ou profissionais, em tempo

⁵ COLLEGE OF LIBERAL ARTS AND SCIENCE, 1971-72. pp. 131-5.

integral ou parcialmente. O curso de interpretação para iniciantes começa com o reconhecimento de si próprio e de suas potencialidades em exercícios de "concentração" e expressões sensoriais. O aluno aprende a pensar, a conduzir-se, a se experimentar; no trabalho de exercícios de improvisação, ele trabalha sua imaginação. Há uma ênfase em evitar a confusão usualmente feita entre o entendimento racional e a experiência psicossomática que o aspirante seja capaz. Tais exercícios não são aplicados para qualquer forma ou estilo de dramatização. Uma entrevista inicial é exigida.

Enquanto o curso para iniciante é previsto para quatro horas semanais durante oito semanas, o curso para intermediários deve cumprir oito horas semanais. O processo continua com experimentações intensivas no aprimoramento das capacidades emocionais tão essenciais ao exercício do drama. Especial atenção é dada a esta área do processo e que faz famoso o método de trabalho de Strasberg: o ator é introduzido no trabalho cênico com uma série de ações psicológicas, objetivas e situacionais. A improvisação é usada para o desenvolvimento da imaginação com vistas a quebrar a conduta convencional ("clichê"), promovendo a espontaneidade e o imediatismo como resposta.

Outro curso do mesmo instituto, além dos de "dramaturgia" e "seminário sobre teatro", é oportuno destacar: o laboratório de improvisação", desenvolvido em duas horas semanais e também oportuno a formação teatral. Para oito semanas, o plano começa com um estudo da "Comédia dell'arte", verdadeira escola de atores da Itália quinhentista, já que se assenta em processo improvisacional. O conhecimento da improvisação é importante para que o intérprete possa recorrer a ela sempre que necessário. O potencial da espontaneidade, lógico e verdadeiro, é cuidado nestes exercícios, dei-

xando-se de lado os dados tradicionais acumulados. A voz e o corpo também recebem tratamento especial.

O "Stella Adler Studio" dispõe de cursos diurnos e noturnos para oito semanas, onde suas classes são assessoradas por profissionais jovens já com conhecimento teórico e técnico adquiridos para composição de personagem, para interpretar e entender uma peça. Assim, um primeiro curso seria o "Princípios-I" (Principles I) em que a diferença entre "verdade do palco" e "verdade da vida" é ilustrada de forma discursiva e com aplicação de elementos básicos indicados para tornar o ator capaz de criar com sua própria individualidade, provocando sua imaginação e libertando-o para a tarefa cênica, no estudo de idéias universais e problemas do texto relativos ao teatro. Outro curso destacado é o "Movimento para atores" (Movement for actors): aqui técnicas do abc cênico são repassadas, corrigindo hábitos inibidores e adquirindo flexibilidade física que o prepara para qualquer exigência cênica, qualquer caracterização. São previstos ainda cursos para fortalecimento, ressonância e flexibilidade vocal, para apresentação de cenas por alunos seguidas de crítica e análise feitas pelo autor do trabalho observando a criação da personagem e sua interpretação. O curso de Stella Adler, como os demais cursos destacados neste capítulo, vai se preocupar especialmente com as técnicas de improvisação cênica visando a espontaneidade, a liberação emocional e a exploração da própria criatividade. Teoricamente são estudados e discutidos unidades sobre origem e evolução do teatro, dramaturgia greco-romana, a "Comédia dell'arte", o teatro shakespeariano, o teatro da "Restauração", o teatro do século XIX e o de nossos dias. ⁶

⁶ NEW SCHOOL BULLETIN; summer session/72. pp. 60-7.

II.2.5 - O "TEACHERS COLLEGE" DA UNIVERSIDADE DE COLUMBIA

Para o período letivo que compreendeu os anos 1975-76, a "Columbia University" em seu "Teachers College" ofereceu, entre outras áreas de especialização, graduação em "Comunicação e Artes Cênicas" que para o específico teatral exige seis a oito créditos escolhidos de comum acordo com o coordenador em matérias de "declamação" (speech) e comunicação apropriadas às necessidades discentes, além de dezesseis a dezoito créditos em teatro e disciplinas relacionadas. Dentre as ofertadas, destacamos: "Teoria e técnicas de interpretação" (Acting techniques and theory) com ementa bastante próxima do que já estamos vendo nos currículos anteriores; "Dramatização no desenvolvimento da criança": estudo introdutório para professores de todos os campos onde o drama é visto como meio estético e didático, assim técnicas didáticas utilizando a atividade grupal, improvisações e dramatizações são exploradas e analisadas do ponto de vista psicológico e social; "Produção de peça teatral": interpretação, direção, bastidores e publicidade; "Teatro experimental" para pequenos grupos questionarem habilidades inéditas; "Estudo e performance dos grandes textos" (Study and performance of great plays): laboratório de drama com verificações históricas; "Teoria e técnica teatral": cenografia, iluminação, som, cor, indumentária, artesanato teatral e outras técnicas, observadas também como teoria; "Técnica teatral para educadores": aplicação cênica a qualquer área de estudo; "Considerações sobre a dramaturgia mundial": acurado exame crítico e perspectivas da literatura teatral; "Teatro contemporâneo": discussão em seminário do teatro atual, especialmente novaiorquino; e, "Teatro na educação, técnicas e teorias": o teatro como veículo educacional do ponto de vista da direção. Também estudos de fundamentação teórica e educacional são vistos simultaneamente: es-

tética e educação; artes na educação americana; comunicação familiar através da cultura, das classes e das raças; educação, ideologia e comunicação de massa; psicologia da linguagem; treino sensitivo; audiovisual: material e métodos; organização e administração de programas com materiais instrucionais; uso da televisão educativa; produção de filmes educativos; o teatro musical e a educação; análise de filmes; filmes documentários; e mais algumas disciplinas de conteúdo psicológico.⁷

II.2.6 - O "COLLEGE OF ARTS AND SCIENCES, INDIANA UNIVERSITY"

O plano de estudos do "College of Arts and Sciences" da Universidade de Indiana, USA, oferece algum referencial teórico para considerarmos uma vez que mostra um tratamento oportuno à nossa perspectiva de graduação secundária, onde uma sobreposição gradual de conteúdos propicia de forma objetivada a visão dos fundamentos teatrais. Assim, o Departamento de Teatro e Dramaturgia oferece graduações denominadas "majors", "minors" e "postgraduate" em que um mínimo de conteúdos deve ser assimilado dentre uma longa relação de disciplinas. Para o total de trinta créditos, um mínimo de quinze terá que ser cumprido com disciplinas obrigatoriamente estipuladas que incluem:

- "INTRODUÇÃO AO TEATRO: o teatro como arte de composição relacionando dramaturgia, atuação, direção, cenografia, crítica e preparação física;
- INTERPRETAÇÃO-I: laboratório de improvisação; uso da observação, concentração, imaginação;
- DIREÇÃO-I: análise de peças, trabalho com atores, composição cênica (esta disciplina tem como co-requisito as que seguem, daí contarem como primeiro semestre da formação do ator);
- TÉCNICA DE PALCO-I (Stagecraft I): cenotécnica, artesanato, aparelhagem e mecânica de palco;
- ILUMINAÇÃO-I: metodologia e habilidades do instrumental e seu uso; laboratório de luz;
- DECORAÇÃO CÊNICA-I: materiais, técnicas, objetos e processos

⁷ TEACHERS COLLEGE; autumn and spring terms. pp. 150-62.

decorativos, além de leitura e laboratório;
 EVOLUÇÃO DA ARTE DRAMÁTICA-I (Development of Dramatic Art):
 visão da dramaturgia até o século XVII;

(cumprido os pré-requisitos, para a seqüência do curso teríamos:)

EVOLUÇÃO DA ARTE DRAMÁTICA-II: a dramaturgia de 1600 até os
 anos quarenta de nosso século;
 EVOLUÇÃO DA ARTE DRAMÁTICA-III: dos anos quarenta até o pre-
 sente
 TEATRO E DRAMATURGIA ORIENTAL-I: China, Japão, Coréia, Índia
 e sudeste da Ásia;
 TEATRO E DRAMATURGIA NÃO-OCIDENTAL-II: a dramaturgia no Orien-
 te Médio e África;
 HISTÓRIA DO TEATRO-I: o teatro como instituição cultural, com
 métodos de pesquisa em história;
 HISTÓRIA DO TEATRO-II: do século dezoito até os nossos dias,
 obedecendo a ementa acima;
 HISTÓRIA DO TEATRO RUSSO: o teatro russo como instituição so-
 cial e cultural;

(além do curso acima considerado, o aluno deverá completar uma mí-
 nima concentração de seis horas-aulas semestrais em um dos seguin-
 tes grupos: Literatura Dramática, História do Teatro e História
 da Dramaturgia; ou então, Interpretação, Direção e Dramaturgia que
 envolvem o estudo das seguintes disciplinas:)

INTERPRETAÇÃO ORAL-I (Oral Interpretation I): metodologia e
 habilidades em apresentação oral e visual de literatura
 para audiências;
 INTERPRETAÇÃO-II: estudo e composição de personagens shakes-
 peareanos e realistas modernos; análise de texto;
 INTERPRETAÇÃO ORAL-II: ênfase nos valores intelectuais e emo-
 cionais para leitura de literatura;
 INTERPRETAÇÃO-III: leitura e laboratório com Shakespeare, rea-
 listas e não-realistas modernos; linguagem do palco;
 PRODUÇÃO DE TEATRO PARA TELEVISÃO: com participação obrigató-
 ria em programas regulares previstos;
 INTERPRETAÇÃO-IV: atuação em grupo e com contraste de estilos
 em Ibsen, Tchecov, Strindberg e Grécia clássica;
 INTERPRETAÇÃO-V: ênfase na comédia, composição de personagens
 de Molière, da "Restauração" e dramas do século XVIII;
 DIREÇÃO-III: seleção de textos, montagem, leitura e projetos
 práticos; as funções do diretor;
 DIREÇÃO-III: direção de textos de diferentes períodos e varia-
 dos estilos;
 CRIATIVIDADE DRAMÁTICA: improvisação e dramatizações infor-
 mais; indicado para professores de cursos elementares;
 TEATRO PARA CRIANÇAS: princípios e problemas do teatro para
 público infantil;
 DRAMATURGIA-I: estruturação e prática dramática; introdução,
 metodologia e habilidades em literatura dramática;
 DRAMATURGIA-II: problemas mais especiais da dramaturgia em a-
 valiação e conferências em classes;

(e, finalmente, um terceiro e último grupo considerando o aspecto cenográfico abrangendo as seguintes disciplinas:)

"MAQUIAGEM TEATRAL: técnicas e estilos para palco teatral, e para ópera e dança; estudo e laboratório;
 TÉCNICA TEATRAL-II: cenotecnia, mecanismos do palco, desenho e perspectiva; laboratório e leitura;
 TÉCNICA TEATRAL-III: construção com novas técnicas e novos materiais; administração da oficina cênica;
 DECORAÇÃO CÊNICA-II: fabricação selecionada, construção de problemas especiais, 'design' e administração;
 INDUMENTÁRIA (Costume Design): relacionamento do figurino, a personagem e a produção do espetáculo;
 TRAJES HISTÓRICOS PARA TEATRO (Historic Costume for the Stage): evolução histórica da moda e dos hábitos;
 ILUMINAÇÃO-II: iluminação e controle de sistemas, técnicas de projeção e noções de eletrônica básica; e,
 ILUMINAÇÃO CRIATIVA (Lighting Design): estudos avançados, criação e concepção, equipamentos e materiais." 8

II.2.7 - O "JULLIARD SCHOOL, LINCOLN CENTER, NEW YORK"

Para o período letivo de 1977-78, a "Julliard School" localizada no "Lincoln Center" na cidade de Nova York, ofereceu classes para cursos de Interpretação Teatral, Técnicas Dramáticas, Arte do Drama, Cenografia, Desenvolvimento dos Estilos Históricos para grupos de vinte e cinco a trinta alunos entre as idades de dezessete a vinte e dois anos, com vistas a cumprirem quatro anos de treinamento ao ator profissional. Terá que ser cumprido um currículo integrado onde cada conteúdo está diretamente periodizado e nenhum curso é opcional. A programação de treinamento básico relaciona três ramos específicos: Técnica, Interpretação e Cultura Geral.

O plano para Técnicas Dramáticas vai observar o preparo corporal, com exercícios básicos e improvisação corporal como promotora do crescimento imaginativo do ator, passando depois a desenvolver técnicas de dança de todos os gêneros, incluindo elementos de acrobacia, técnicas circenses, esgrima e judô. Ênfase na mes-

⁸ INDIANA UNIVERSITY BULLETIN 1976-77. pp. 201-4.

ma medida é dada a expressão vocal com cursos de Treinamento Vocal (Training Voice) para respiração e projeção vocal, colocação, dicção, articulação, limpeza da fala, canto, desenvolvimento dos recursos do ator para se expressar em qualquer estilo. Há uma preocupação de integrar os exercícios vocais e corporais com vistas ao aprimoramento globalizado.

Já o curso de Interpretação Dramática (Dramatic Interpretation) destaca em seus dois primeiros anos especial atenção a jogos de improvisação, inicialmente individuais e sem fala, desenvolvendo ainda o uso de máscaras expressivas, grupos de dramatizações e improvisações cômicas, exprimindo e criando de forma espontânea. A interpretação propriamente, começa com a leitura e pesquisa de textos dramáticos em três estilos, desenvolvendo pelo estudo de todas as fases da peça, ensaios quantos forem possíveis, incluindo inferências em iluminação, sonoplastia e outros recursos técnicos. No segundo ano promove-se uma integração entre interpretação e as outras disciplinas práticas. No terceiro, preparador para a profissionalização do quarto ano, é ofertada tantas atividades quantas forem possíveis. O curso vai observar o desempenho do ator durante a apresentação dos trabalhos, corrigindo-lhe comportamentos óbvios, habituais ou copiados, expressão corporal e vocal, avaliando e reforçando seu senso de responsabilidade e cooperação profissional. Tudo isto antes de alguma apresentação pública. Finalmente, no quarto e último ano, o jovem ator poderá ser escalado para uma apresentação como parte do programa do "Lincoln Center". Conteúdos de dramaturgia também poderão ser ofertados, assim como o desenvolvimento histórico dos estilos. Após o quarto ano, o ator poderá aprimorar-se com estudos e exercícios de elaboração criativa mais exigente.

A "Julliard School" oferece também cursos avançados de dois

anos que são acrescentados ao programa básico da escola, sempre para pequeno grupo de alunos mais experientes ou jovens profissionais. ⁹

II.2.8 - O INSTITUTO DE TEATRO DE BARCELONA

O plano de estudos da "Escola Superior de Artes Dramáticas do Instituto de Teatro", adaptando-se às exigências do ensino superior espanhol, conforme previsão da "Nueva Ley General de Educación" (1970-71), prevê três ciclos educativos que são: bacharelado, licenciatura e doutorado em ciências teatrais. Também muito próximo do caso brasileiro, a escola de Espanha apresenta um núcleo comum, chamado "curso común y seletivo" onde evidencia a possibilidade do aluno sondar e escolher sua formação específica, assim como avaliar até que ponto suas aptidões são confirmadas. A verificação da realidade teatral espanhola levou vinte e três professores reformularem o currículo em artes cênicas que no curso comum apresenta matérias teóricas e práticas, onde aquelas tem características sócio-históricas e estas as finalidades didáticas formativa, informativa e detectora de atitudes especiais nos alunos. As opções específicas a nível de bacharelado apresentam três áreas de conhecimentos que são: (1) generalidades das artes dramáticas; (2) interpretação teatral, e, (3) cenografia teatral. Ao final desta etapa se outorgam diplomas de graduação em Arte Dramática, Interpretação e Cenografia, em que estas duas últimas buscam suprir as exigências legais e sindicais. O novo planejamento considera que, atualmente, o universo de aplicações das artes cênicas é tão vasto que não mais se esgota na tríade ator-diretor-cenógrafo. Desta forma um outro feixe de oportunidades se abrem a nível de "pedagogo teatral", "pedagogo teatral especializado" (infantil, escolar, grupos especiais, educação de excepcionais e ou-

⁹ THE JUILLIARD SCHOOL. pp. 72-4.

tros), "crítico teatral", "empresário teatral" (produção, gerência, administração e assim por diante), "dramaturgos" (autores, adaptadores, roteiristas), "teatro de bonecos" (fantoques, marionetes e outros), "investigações superiores de teatro" e tantas outras possibilidades. Todas elas características do especialismo do mundo contemporâneo.

O primeiro dos cursos, "comum e seletivo", apresenta a seguinte planificação: Teoria literária; Teoria e análise das artes; Sociologia; Expressão escrita; Expressão oral (sons, leituras, fisiologia e higiene da voz); Música, Solfejo e Canto; Expressão corporal (interpretação física, ritmo e ginástica); Técnicas verbais de comunicação social; Caracterização e indumentária teatral; Maquiagem; Plástica e estilização; Psicologia teatral; Introdução ao teatro espanhol contemporâneo; Estruturas do espaço teatral, totalizando com a básica Interpretação, quinhentas e quarenta e quatro horas. Dentre as disciplinas da parte específica destacam-se: Expressão Corporal; Expressão oral; Caracterização e indumentária teatral; Figurinismo; História do traje e do mobiliário; Técnica teatral; (realizações cênicas, figurinos); Máscara teatral; Marionetes; Formação musical; Títeres; Teatro catalão contemporâneo, Ortofonia e fonologia; História da dança; Direção teatral; História do teatro; Dramaturgia teatral; Interpretação (em todos os anos).

Durante o desenvolvimento dos cursos regulares poderão ser ofertados cursos livres. No biênio 1970-71, foram oferecidos: Arte e técnica das castanholas, Curso de interpretação; Dança folclórica sulamericana, Dança moderna: Jazz e outros. ¹⁰

¹⁰ DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA. pp. 13-21.

II.2.9 - O CONSERVATÓRIO PARISIENSE DE TEATRO

Até 1976, encontramos a informação de que o Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris seria o único estabelecimento superior de ensino teatral, na França. Categoria de nível superior adquirida em 1968. Nele seus alunos completam uma formação profissional de atores, enquanto simultaneamente assimilam uma formação geral, por princípio, em nível universitário. Inúmeros nomes das artes cênicas francesas passaram pelo "Conservatório" como alunos ou como professores. Seu processo de ensino, seguidamente criticado, provocou inúmeras reformas em seu currículo. Afinal sua inauguração é devida a Napoleão Bonaparte, em 1808. Reorganizado em 1812, o "Conservatório de Música e de Declamação" sucedeu à "Escola Real de Canto" e à "Escola Real Dramática" fundadas em 1786. Após inúmeras vicissitudes (várias mudanças de nome) e reformas, o "Conservatório" tornou-se independente do de educação musical, em 1946.

Pierre-Aimé Touchard, nomeado diretor em 1968, empreendeu uma reforma que o seu sucessor, Jacques Rosner (discípulo de Roger Planchon), radicalizou a ponto de levantar uma onda de protestos por parte dos mais acadêmicos e tradicionalistas.

A escola depende do Ministério dos Assuntos Culturais, que lhe concede um subsídio. Nos anos de 1975-76, cento e trinta e cinco alunos (dos quais trinta estrangeiros), freqüentavam seus cursos, em que os alunos são admitidos após concurso. Os candidatos, que em 75 foram em número de quatrocentos jovens entre os 17 e os 25 anos, devem preparar três cenas não excedendo três minutos cada uma, escolhidas entre três categorias de obras: grandes clássicos franceses, obras francesas e estrangeiras anteriores à 1853 e obras posteriores. Alguns componentes do corpo docente pretendem a supressão deste selecionamento.

O curso é composto de três anos letivos que, mais recentemente, compreendiam oito classes autônomas dirigidas por particulares coordenadores. Os alunos realizam a encenação de obras clássicas e modernas apresentadas ao público. Cumprem matérias fundamentais como dicção, literatura, história da arte, expressão corporal, dança, música, sonorização, radiodifusão, televisão e cinema. Em 1974, o diretor Jacques Rosner, buscando modernizar a escola, ofereceu classes autônomas mais atualizadas e uma percentagem de oitenta por cento do alunado buscou os cursos ministrados por comediantes de vanguarda que substituíram antigos professores, antigos comediantes, na sua maioria, pertencentes à "Comédie Française". Em lugar dos concursos públicos finais, foram estabelecidos, em junho de 1975, os "encontros do Conservatório" para o público poder apreciar os resultados. Inevitavelmente, os professores mais tradicionais como Lise Delamare, Robert Manuel e Jean-Laurent Cochet censuraram gravemente os professores ditos "progressistas" por cederem à moda e à desordem. À título de ilustração, sabe-se que "Fedra" representada por um travesti provocou verdadeiro escândalo. Às reclamações, Jacques Rosner respondeu que a nova geração sempre sentiu o teatro como uma arte coletiva.

Em 1968, Pierre-Aimé Touchard chamou Antoine Vitez para a escola, marcando o início da renovação e das controvérsias que a inovação por este proposta passa a suscitar, resultado de uma constante e apaixonada procura, que se situa no prolongamento dos trabalhos de Stanislavski, Meyerhold e Brecht. No centro de seu trabalho coloca o ator, onde o discurso (que ele chama de "maïêutica") desenvolve a disponibilidade lúdica, a alegria, a faculdade de reconhecer e de reproduzir o prazer. ¹¹

¹¹ EDMA; Enciclopédia do Mundo Atual. p. 212.

II.2.10 - A "LONDON ACADEMY OF MUSIC AND DRAMATIC ARTS"

A escola londrina de teatro, famosa também nos Estados Unidos e Canadá, conhecida por "LAMDA", foi fundada em 1861, oriunda do "Old Vic Theatre School" e durante sua evolução sofreu várias reformulações curriculares e administrativas. Trata-se de uma escola independente, dedicada ao preparo de atores, profissionais de teatro e técnicos. O curso de ator é de três anos, em tempo integral, onde o trabalho é realizado em pequenos grupos para assegurar maior rendimento. Existem duas distintas áreas de trabalho embora não sejam tomadas separadamente: a primeira provê o aluno de forma orgânica preparando-o fisicamente no treino corporal de flexibilidade e habilidades, enquanto a outra área promove no ator o entendimento do processo de atuação, inicialmente em pequenas cenas até uma montagem ao final do ano.

Durante o primeiro ano o estudante cuida de reconhecer seu corpo e voz tornando-os cada vez mais criativos; desta forma aulas de movimento, dicção, ginástica, acrobacia, canto, mímica, caracterização e maquiagem teatral, estudo de cenas dos mais variados textos, improvisando constantemente com o restante do grupo. No segundo ano são acrescentados jazz e dança moderna ao curso básico, assim como composições de máscara e interpretação cômicas até a realização de uma apresentação mais acabada para o público. No último ano, todo o processo é avaliado em demonstrações no rádio e na televisão. Durante o curso os mais variados estilos de interpretação foram experimentados, inclusive com aplicações integradas à realidade social. Leituras e estudo, como seminários, de estética, teoria do teatro, costumes teatrais; excursões pelo interior do país e pela periferia da capital, são oportunizados.

Jovens menores de dezoito anos não é comum serem admitidos no "LAMDA", não sendo, por outro lado, exigido uma formação aca -

dêmica (embora os graduados usufruirão mais tranqüilamente do ensino). É exigência básica boa saúde e atestado médico, podendo ser dispensados os alunos inadequados. No selecionamento de novos alunos são feitas entrevistas e apresentações para comissão examinadora, tanto em Londres quanto em Nova York. Para a prova é exigido uma cena de Shakespeare e outra de um dramaturgo do século XX, onde cada uma não deve demorar mais que três minutos, podendo o candidato ser questionado sobre o papel apresentado. Os selecionados serão chamados para uma exibição maior quando deverão desenvolver improvisações e cantar.

O ano letivo é dividido em três períodos de aproximadamente onze semanas cada um, iniciando em setembro, janeiro e abril. Os estudantes poderão, eventualmente, ser escalados a trabalhar no período noturno, ou aos sábados e domingos, devendo se dedicar integralmente aos trabalhos da academia (não poderá ser assumido nenhum compromisso, fora dos previstos pelo curso, sem o consentimento superior).

Estudantes estrangeiros, desde que selecionados, poderão se matricular em um de dois tipos de cursos: um para adiantados e de considerável experiência em teatro; outro para os de pouca experiência. Estão previstos também cursos livres para conhecimento e exercício dos aspectos práticos e técnicos do teatro, assim como de administração teatral. ¹²

II.2.11 - CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Poderíamos ainda oportunizar verificações buscadas de escolas alemãs e/ou italianas contudo que redundam em informações refeitas. Ainda assim cabe destacar o caso alemão uma vez que o ensino de teatro, bastante considerado, vai ser analisado à nível

¹² LAMDA THEATRE. pp. 3-9.

teórico pelas grandes universidades, como Hamburgo, Munich, Berlim, Colônia e Nuremberg, e de forma prática por cursos também superiores mas não universitários ou federal, e sim por estados. Um curso de "Ciência do teatro" atende o prelecionamento de Arte dramática, História do teatro, Música, Dramaturgia, Técnica cênica, Arquitetura teatral, História da arte, Ciência musical, Ciência da história, Sociologia, Comportamento do público, Sonoplastia, Teatro de rua e outros. Os títulos oferecidos possibilitam trabalhar em teatro, cinema, rádio, publicidade, instrução teatral e magistério, tendo as características de bacharelado e licenciatura. A Universidade de Hamburgo atende, com sucesso, cursos de Direção de Óperas e operetas.

Cada escola tem sua própria política de currículo, não existindo legislação de ensino a nível federal já que os estados que compõem a Alemanha, tem autonomia sócio-cultural.

A mais superficial visualização sobre o discorrido acima oferece a tácita constatação de que as áreas básicas de tratamento a formação do ator seriam: interpretação, partindo do trabalho improvisacional até a composição de personagem numa encenação observando distintos estilos, na promoção suficiente da criatividade; expressão corpórea, desde o reconhecimento do próprio corpo e das infinitas possibilidades de comunicação; expressão vocal, para conhecimento e domínio do aparelho fonador na articulação, empostação e projeção vocal; técnicas teatrais, envolvendo conhecimentos sobre cenografia, indumentária e técnica de palco; e, teorias do teatro, considerando, especialmente, os dois grandes veios de estudo que são a dramaturgia e a história dos fatos teatrais. Tais seriam os fundamentos básicos para compor um currículo mínimo para um curso de interpretação, mesmo a nível profissionalizante de segundo grau.

Pelo visto, do ensino de teatro em outros centros podemos aquilatar, além do conforto ideal para o ensino em qualquer área, a importância conceitual do teatro como veículo de educação, assim como as constantes incidências de linhas básicas para a formação do indivíduo que são a linguística, a psicologia, a sociologia e a filosofia.

Certamente, muito pouco do exagerado conforto da vida americana poderá ser trasladado à realidade sul-americana - o que lamentamos profundamente em dorido queixume - contudo ainda acreditamos que instituições paraestatais possam amparar as atividades cênicas que se por uma lamentável tradição cultural tornou-se tão segregada por parte de alguns setores, já se acredita como veículo essencial de responsabilidade, especialmente para comunidades carentes como a nossa.

II.3 - A FUNDAMENTAÇÃO DO ENSINO PROFISSIONALIZANTE

II.3.1 - O ENSINO DE SEGUNDO GRAU

A Lei 5692/71, datada de 11 de agosto, montou o ensino de segundo grau de forma a que uma gama de objetivos possam ser alcançados: sobre uma base comum de estudos gerais, uma série de quantas habilitações necessárias ao desenvolvimento de uma região e do País, reclamadas pelo mercado de trabalho, poderão ser oferecidas. Desta forma os alunos receberiam a educação acadêmica indispensável à continuação dos estudos iniciados no primeiro grau, como também poderiam se candidatar a alguma atividade profissional e, conseqüentemente, ainda buscar a educação universitária após seleção do exame vestibular. A filosofia da lei, desta maneira, está pretendendo garantir uma integração nos sentidos horizontal e vertical de objetivação uma vez que, ao mesmo tempo, oferece a possibilidade de atuação dinâmica no social por uma profissão escolhida, dando também a possibilidade da seqüência de aquisição de conhecimentos, aprimorando sua especialidade ou buscando outra formação superior.

Pelo visto intuimos que o ensino de segundo grau passa a ter uma fundamentação mais destacada perdendo seu antigo característico de "veículo para", podendo sua estruturação ganhar considerações mais acuradas que não somente de uma ponte para alcançar a universidade.

A organização de um currículo de segundo grau, de modo a re-

ceberem seus alunos, nas três ou quatro séries anuais, conforme o previsto para a habilitação, a formação geral e a profissionalizante exigida em lei, deve considerar os conteúdos fixados pelo Conselho Federal de Educação de matérias cujos objetivos e amplitudes foram definidos; o Conselho Federal, ainda em âmbito nacional, fixa o mínimo a ser exigido em cada habilitação profissional ou conjunto de habilitações afins. Para cada sistema de ensino, os respectivos Conselhos Estaduais de Educação relacionam as matérias dentre as quais poderá cada estabelecimento escolher as que devam constituir a parte diversificada; o estabelecimento, além de proceder a essa escolha, pode incluir, com a aprovação do competente Conselho Estadual, outros estudos não decorrentes de matérias relacionadas na forma acima indicada, como pode também, mediante aprovação do Conselho Federal de Educação, oferecer outras habilitações para as quais não haja mínimos de currículo previamente estabelecidos.

Tal sistemática permite às instituições de ensino organizar seus currículos de acordo com vários modelos, adequados às necessidades regionais ou locais, às possibilidades do próprio estabelecimento e às diferenças individuais dos alunos.

"Ao definirem-se objetivos com perfeita operabilidade, no domínio apropriado e com padrões sofisticados de desempenho, é sempre necessário considerar a população-alvo dos alunos. Os objetivos que se poderia estabelecer para um grupo de jovens numa escola de nível sócio-econômico superior que goza de todas as vantagens possíveis difeririam, obviamente, daqueles que seriam estabelecidos para jovens que a grande custo conseguem obter alguma educação numa subcultura radicalmente resistente às vantagens da instrução escolar. O professor avisado modificará os seus objetivos em conformidade com o grupo de jovens a quem devem ensinar."

Desta forma poderemos encontrar currículos montados apenas

¹ POPHAM, W.J. & BAKER, E.L. Sistematização... p. 39.

com a educação geral e o mínimo profissionalizante, ou outros mais ou menos enriquecidos dependendo do empenho em tornar o curso eficiente com vistas a formação do profissional.

O currículo da escola de segundo grau deve ser montado de forma a que haja predominância da formação especial, no caso a profissionalizante. A Lei 5692, no seu artigo quinto, parágrafo primeiro, alínea "b", e parágrafo terceiro, propõe que a formação especial poderá assumir o caráter de aprofundamento em determinada ordem de estudos gerais, para atender a aptidão específica do estudante, por indicação de professores e orientadores. Esta proposição que nos parece de especial importância, tem provocado inúmeras discussões uma vez que ainda se refuta o comprometimento da formação exclusivamente acadêmica. Contudo, entendemos parte delicada de discussão e estudos, já que, para o caso do ator, há uma exigência de aprofundamento maior em sua formação (como veremos mais adiante).

O Parecer nº 45/72, que trata da qualificação para o trabalho no ensino de segundo grau e do mínimo a ser exigido em cada habilitação profissional (onde nos anexos não aparece a formação do ator), relatado pelo Padre José Vieira de Vasconcelos, contém trechos significativos e oportunos, a partir da ênfase na filosofia da Lei 5692. Já no artigo primeiro, lemos: "desenvolvimento de suas possibilidades como elemento de auto-realização, qualificação para o trabalho e preparo para o exercício consciente da cidadania". Mais adiante faz referência ao artigo quinto da Resolução nº 8, que relaciona as disciplinas do núcleo comum para o segundo grau, tendo em vista sua advertência de que elas deveriam "ser dosadas segundo as habilitações profissionais pretendidas pelos alunos", acrescentando exemplificações para o caso das ciências físicas e biológicas.

Também se lê a recomendação do CFE relativa ao Parecer nº 853/71 que diz: "qualquer conteúdo da parte da educação geral pode ser tratado sob forma instrumental e, assim considerado, integrar a parte de formação especial do currículo". Desta colocação podemos isolar a possibilidade de objetivarmos mais os conteúdos da educação geral por um princípio de mútua significação, ou seja os conteúdos de matérias de formação especial poderiam ser tratados mais objetivamente já na educação geral.

O aspecto das necessidades do mercado de trabalho local que poderão provocar a abertura de habilitações profissionais não previstas anteriormente pelo CFE, também é tratado, em que de conformidade com o artigo quinto, parágrafo segundo, letra "b", da lei, "as habilitações profissionais a serem proporcionadas agora no ensino de segundo grau deverão ser fixadas pela escola".

A qualificação para o trabalho, pressuposto básico da nova lei, conforme aparece citado, compreenderia:

"...o processo de preparar o jovem para as ações convenientes ao trabalho produtivo, seja ele de criatividade, de multiplicação de idéias e projetos, de análise e controle, de administração e supervisão ou de execução manual e mecânica, tudo de acordo com as potencialidades e diferenças individuais dos educandos."

É oportuno de consideração o que diz a Resolução nº 8 em seu artigo sexto, parágrafo segundo:

"No ensino de segundo grau, admitir-se-ão variações não somente de carga horária como do número de períodos letivos em que seja incluída cada disciplina e, eventualmente, área de estudo ou atividade."

Finalmente, não sem antes sublinhar a normatividade aconselhada de que seja evitada toda rigidez que possa prejudicar a "saudável flexibilidade da nova lei", o relator do Parecer 45/72 destaca os objetivos principais:

"a) auto-realizar-se, pelo exercício de discrimi-

nção de estímulos, compreensão de conceitos e princípios, solução de problemas e aferição de resultados, reestruturação de conhecimentos;

b) afirmar-se individualmente, por meio da apreensão da realidade, seleção de experiências, crítica de informações, renovação de situações, invenção de soluções;

c) agir produtivamente, mediante perícia no uso dos instrumentos de trabalho, domínio da tecnologia e das técnicas, aplicação de práticas relacionadas com a apropriação de custo/benefícios."

Antes de considerarmos a fundamentação curricular, cabe ainda o quantitativo que a lei prescreve para a carga horária mínima de duas mil e duzentas, nas quais se incluam pelo menos mil e duzentas horas de conteúdos profissionalizante, com a necessária complementação do exercício profissional orientado pela escola, e duas mil e novecentas de duração efetiva para os trabalhos escolares de segundo grau.

II.3.2 - FUNDAMENTOS PARA UMA PROPOSTA DE CURRÍCULO

Segundo Karl Mannheim, o indivíduo como ser isolado não existe para consideração educacional e qualquer que seja a proposição que se possa levantar para sua formação há que considerá-lo aris- totelicamente como um "homo politicus", muito embora suas contri- buições individuais sempre serão substancialmente verificadas.

" Suas possibilidades precisam ser descobertas como talentos que podem ser empregados de formas satisfatórias para ele e valiosas para a comunidade. Ele fará contribuições criativas não só por si mesmo como pessoa mas também em seus esforços cooperativos. A sociedade não é um mecanismo do qual o indivíduo faz a própria vida. É o material de que se tece grande parte de sua própria individualidade." 2

Acreditamos que a formação do ator deveria cuidar especial- mente de descobrir o "novo ator", no sentido de verificar antes de mais nada as habilidades autênticas do estudante visando mani- festações próprias, do que, ao contrário, de fora para dentro,

instituímos comportamentos padrões para serem assimilados e preparar assim um artista "modular" para o exercício profissional.

" No existen leyes fijas: el arte del comediante es esencialmente subjetivo. Lo que es válido para uno no lo es para otro, lo cual resulta todavía más cierto en esta época en la que un autor se ve superado a diario. Así pues, el profesor debe conformarse con orientar, guiar, rectificar, adaptarse. No tiene que considerarse a sí mismo el Maestro detentador de la verdad, sino desaparecer frente al alumno y frente al papel." ³

A ênfase no "ator novo" está buscando coerência com o posicionamento virtual de acompanhar as grandes transformações do nosso tempo e que, na consideração fundamental dos dados culturais do passado, quer a linguagem reformulada dos novos conceitos.

" O ator deve assumir uma visão crítica da sociedade. Ao estabelecer a linha dos acontecimentos e da caracterização dos personagens ele deve salientar os traços que pertencem ao âmbito da sociedade. Desta maneira, a representação se torna um coloquio (a respeito da situação social) com o público ao qual o ator se dirige. Ele possibilita ao espectador justificar ou condenar..." ⁴

Já que citamos Bertold Brecht, vejamos o grande artesão do ator, Stanislavski:

" Que o ator não esqueça a obrigação que lhe cabe sempre, sobretudo na cena dramática, de viver da sua própria substância e não do papel, pois só pode receber deste as circunstâncias propostas." ⁵

Que tipo de currículo poderia ser levantado para objetivar tal fundamentação. Recorrendo a Elliot W. Eisner e Elizabeth Valance e suas concepções conflitantes de currículo, coloca-se imediatamente a questão de qual das cinco concepções consideradas poderia ser coerente com nossa proposta: (a) desenvolvimento dos processos cognitivos (estimulação de processos intelectuais e desenvolvimento de conjunto de habilidades cognitivas); (b) currículo como tecnologia (encontrar meios eficientes para atingir o conjun-

³ ASLAN, Odette. p. 29.

⁴ BRECHT, Bertold. Teatro dialético. p. 165.

⁵ STANISLAVSKI, citado em DUVIGNAUD, Jean. p. 213.

to de fins predefinidos e não problemáticos); (c) auto-atualização (centrado no aluno, orientado para autonomia e crescimento e a educação é vista como processo de habilitação que provê os meios para liberação e desenvolvimento pessoal); (d) relevância e reconstrução social (pressiona tipicamente necessidades sociais sobre necessidades individuais; torna o indivíduo mais apto a desenvolver-se continuamente, de forma a funcionar efetivamente num mundo em constante mudança); e, finalmente, (e) racionalismo acadêmico (ênfase nas disciplinas clássicas através das quais o homem investiga).⁶ Embora localizando fundamentos oportunos na terceira concepção curricular de "auto-atualização", não podemos deixar de considerar as de "desenvolvimento dos processos cognitivos" e, especialmente, de "reconstrução social" por força da atividade social do ator. Assim concluímos por uma utilização generalista, ocupando simultaneamente as várias concepções. Afinal, a par da agência educativa da comunidade em que se insere o estudante, também o grupo social com que vive, os objetos que o rodeiam, as relações com a cultura, as mais íntimas e inconscientes reformulações de sua personalidade, seu mecanismo bio-psicológico e tanto mais, não poderão ser dispensados de consideração. Ainda assim admitimos com Dewey que a nova educação é mais simples do que a tradicional por sua objetividade, mas "descobrir o que é realmente simples e agir na base da descoberta, é tarefa difícil."⁷

Assim o currículo oportuno à formação do artista cênico deveria observar um estudo sistemático e integral, abrangendo não apenas uma preparação técnica específica, mas dando uma sustentação cultural que lhe forneça as bases indispensáveis para a ampliação de seu processo criativo. Posta a ênfase no processo,

⁶ EISNER/VALLANCE. pp. 3-9.

⁷ DEWEY, John. p. 19-20.

o curso deverá propor através de tarefas integradoras a revelação do potencial criativo de cada aluno, enquanto membro de um grupo, e participante de uma coletividade. A produção artística e o processo criativo, porque dão testemunho do humano e porque acompanham os povos através de todas as fases de seu desenvolvimento, apresentam relações profundas com o mundo do trabalho. As vicissitudes, transformação e vitalidade da expressão artística encontram-se essencialmente com as vicissitudes, transformação e vitalidade da invenção técnica e do progresso das ciências. A proposta de um currículo de arte, na linha profissionalizante, presta-se de modo privilegiado a ajustar o estudante de segundo grau, pela flexibilidade do curso a uma série de atividades profissionais que podem ou não estar ligadas à produção artística. Pela abrangência de seus objetivos, o estudante terá condição de aplicar o que aprendeu a muitas modalidades de trabalho e a todas as situações da vida.

Neste aspecto o rendimento do ensino só ocorreria se se organizassem estes conteúdos todos de forma interligada e dinâmica garantindo ao estudante um processo consistente em crescendo:

"...as experiências de aprendizagem precisam ser organizadas de modo que haja continuidade, sequência e integração, e que os elementos principais devem ser identificados para servirem como diretrizes de organização para essas experiências de aprendizagem, mas também é essencial identificar os princípios de organização graças aos quais todos esses 'fios' poderão ser entrelaçados num tecido coeso." 8

A formação de atores, ou seja, de artistas profissionais que criam, interpretam ou executam obra cênica de natureza cultural para exibição pública diretamente ou através de veículos de comunicação de massa, segundo o Decreto nº 82.385/78, que regulamenta a lei 6533/78, deve fundamentar-se numa visão global das manifes-

8 TYLER, Ralph. pp.88-9.

tações artísticas e orientar-se no sentido da integração dos objetivos específicos do ensino profissionalizante, uma vez que propõe para o ator a formação de segundo grau.

Assim o Parecer 76/75, do Conselho Federal de Educação, interpretando normativamente o espírito da Lei 5692, adverte: " A educação profissionalizante não deve ser entendida como treinamento profissional", "...nem como transmissão de um conhecimento limitado e pouco flexível," definindo o objetivo: "permitir ao aluno melhor compreensão do mundo em que vive ao mesmo tempo que lhe dá uma base de conhecimentos que permitirá readaptar-se às mudanças do mundo do trabalho".

De acordo com o pensamento expresso no texto legal, não cabe ao ensino de segundo grau formar mão de obra especializada e sim potencialidades no educando, tornando-o apto a ingressar na força de trabalho e/ou prosseguir nos estudos em nível mais especializado. Qualquer que seja a alternativa escolhida pelo egresso da escola de segundo grau fica fora de dúvida que adquire relevo a noção de "continuidade".

A habilidade básica, iniciada no segundo grau, encontra na prática ocupacional dos elencos de teatro, cinema, rádio, televisão, circo, etc... seu caminho natural de complementação e aperfeiçoamento. Em conformidade com este ponto de vista deverá ser pretensão do currículo, operando através de atividades integradas, propiciar ao educando condições de diálogo com o mundo cultural contemporâneo, estimulando o saber necessário, impulsionando suas capacidades fundamentais ao exercício profissional e assim ganha ênfase a noção de "terminalidade".

Visto como processo, o ensino estará mais voltado para o enriquecimento do aluno do que para o acabamento da obra. O tempo escolar deve ser encarado como oportunidade de instrumentar ade -

quadamente para a vida. A arte, encarada como instrumento de vida, objetiva atingir o ser humano ajudando-o a encontrar-se consigo mesmo, a situar-se no contexto sócio-cultural onde se projeta a sua própria existência, a educá-lo para a liberdade.

" Existem duas fontes principais de criatividade e autonomia e, por conseguinte, duas vias de aproximação ao seu desenvolvimento. Uma tem que ver com os métodos do pensamento independente, e a outra, com o desenvolvimento adequado do conceito de indivíduo sobre si mesmo e de suas próprias expectativas. Para conseguir resultados deve se trabalhar com ambos aspectos, já que a escola pode fracassar em fazendo o necessário, aumentar a disposição para o conformismo." ⁹

II.3.3 - OBJETIVOS CURRICULARES

Vista a fundamentação curricular, consideremos os objetivos a serem buscados por um curso formador de atores, à nível profissionalizante. A taxonomia de Bloom cuidou de estabelecer os objetivos básicos de alguma proposta de ensino onde eles poderiam se localizar em três categorias: (1) domínio cognitivo com vistas a aquisição de conhecimento e seu uso para solução de problemas e aprimorar as aferições intelectuais; (2) domínio afetivo, em que os objetivos enfatizam o sentimento, a conduta emocional, aceitação e recusa; e, (3) domínio psicomotor, que verifica as destrezas físicas e a coordenação neuromuscular do indivíduo. ¹⁰ Contudo o homem vai sempre se manifestar com seu organismo total, assim os três aspectos podem estar presentes numa mesma experiência de aprendizagem e por isto os três enfoques aparecerão ao mesmo tempo algumas vezes, assim como tendo em vista a aplicação de um determinado conteúdo programático destacar-se-á este ou aquele objetivo.

⁹ TABA, Hilda. p. 102.

¹⁰ BLOOM, Benjamim S. pp. 6-7.

Para a formação do ator que irá se expor bio-psicologicamente diante de uma comunidade parece ser prioritário descondicional o educando de hábitos, bloqueios e limitações que dificultem a percepção, inventividade, produção e acesso ao mundo da arte, desencadeando procedimentos que deem condições de diálogo com o contexto cultural da comunidade de que faz parte. O potencial do estudante para a criatividade, a apreciação, a interpretação e para a crítica deverá ser dinamizado através de propostas e projetos que explorem a criação artística, ao mesmo tempo que proporcione condições de autodescoberta e instrumentos de trabalho em situações integradoras. O incentivo à exploração de técnicas e a experimentação de estímulos novos promotores do surgimento de habilidades renovadas; o enriquecimento de recursos expressivos pela apreciação de linguagens, compreensão de formas e pesquisa de componentes de produção cênica, artística e estética, assim como a assimilação e desenvolvimento da comunicação em todos os seus veículos através de seminários e trocas de experiências, todos estes objetivos poderiam promover a instituição do profissional do teatro ou do vídeo, que trouxesse o novo como característica sua.

Ainda observemos a questão da faixa etária uma vez que teríamos nos cursos indivíduos adolescentes, de modo geral. Já vimos que trata-se de fase muito criativa ao mesmo tempo que de grande exercício crítico; dois comportamentos oportunos para a exploração de valores. Na aceitação da proposta legal da profissão, a formação do ator em segundo grau, acredito, iria promover mais grupos humanos a candidatar-se a continuidade de estudos superiores já que o teatro ou influências para-teatrais (televisão, cinema, rádio) promovem grande fascínio romântico, evitando-se assim bom número de desistentes no processo educacional.

II.3.4 - CARACTERÍSTICAS DA ÁREA

Outro importante aspecto a considerar é o da área a ser atendida uma vez que este curso poderia situar-se na cidade de Curitiba, capital do Estado do Paraná, tradicional ambiente universitário brasileiro e centro sócio-econômico dos mais importantes do País. Nessa cidade está localizado o Curso Permanente de Teatro da Fundação Teatro Guaíra, órgão filiado à Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná, funcionando extra-oficialmente a quase vinte anos oportunidade em que vem experimentando aprimorado ensino teatral. Seu objetivo é especialmente a formação do ator e como só recentemente a situação se definiu quanto a graduação os artistas cênicos, o CPT apresenta uma característica curricular híbrida considerando ao mesmo tempo a formação de segundo e terceiro graus, isto é obedece a Resolução nº 32/74, para o bacharelado em artes cênicas, e a formação de segundo grau (sem a "educação geral") exigindo para ingresso o primeiro grau completo.

A cada ano, após exame de seleção, o CPT recebe número não superior a cinquenta alunos tendo em vista as dependências materiais do edifício. No entanto é bem maior o número de interessados à formação cênica. A existência de recursos financeiros por parte da Secretaria acima citada, garante o funcionamento do prédio, instalação e equipamentos em nível privilegiado de trabalho. O curso conta com três salas de expressão corporal e vocal (equipadas com espelho, barras e piano), além de pequeno teatro para cento e dois espectadores. Somam-se salas de aula com capacidade para trinta alunos, em média; mais biblioteca, secretaria, banheiros (com ducha quente), sem contar a possibilidade de utilização das demais dependência da Fundação Teatro Guaíra, mantenedora de um Curso de Dança, Museu, Corpo de Baile, Sonoplastia, Guarda-Roupa, Salão de Exposições, Carpintaria e Iluminação Teatral.

Toda a região que soma o sul de São Paulo, o próprio e extenso Estado paranaense e mais a parte norte de Santa Catarina, poderia se beneficiar com a atuação desse estabelecimento já que não encontramos outro de mesmo nível, senão pequenos e breves cursos de extensão, na Capital e em outras cidades universitárias do Estado. Recentemente o Colégio Estadual do Paraná abriu matrículas para um curso profissionalizante de ator, recebendo um grupo de alunos. Ainda em fase de implantação, autorizado pelo Conselho Estadual de Educação, este curso já vem dando indicadores básicos a nossa proposta uma vez que por atender uma formação específica ainda muito rarefeita tem promovido a insatisfação discente, assim como conversações no sentido de convênio com a Fundação Teatro Guaíra para um trabalho integrado com o Curso Permanente de Teatro. Nestas oportunidades nos surpreendemos com a falta de flexibilidade da "educação geral" por parte daquela instituição oficial, que mais objetiva o exame vestibular do que o caráter de terminalidade.

Outro indicador significativo é o grande nº de universitários que inscrevem-se no CPT, ou com o segundo grau completo, o que dá como consideração várias possibilidades: implantação do curso de "Interpretação Teatral" da Resolução nº 32/74, para aprimoramento profissional; dispensa de freqüência às aulas da "educação geral" e com isto o incremento da "formação especial"; de uma revisão de conteúdos das disciplinas da educação geral; um caráter especial de consideração onde se desenvolveria mais ampla carga horária especializada, abrindo convênio com outra escola o ensino da "educação geral" (talvez o Colégio Estadual) para os casos de graduação de primeiro grau. Entretanto, acredito que se trate de fase transitória de consideração uma vez que a situação normal seria o desenvolvimento de um curso profissionalizante para a formação de

ator, como terminalidade, e a seqüência para as formações superiores de Direção Teatral, Cenografia, Teoria do Teatro e Interpretação Teatral, da resolução federal acima referida, onde a última poderia significar especialização e aperfeiçoamento da formação de intérprete cênico, como continuidade (ou mesmo para outra qualquer graduação universitária).

Para o caso do terceiro grau, conta ainda o Paraná com, pelos menos, três escolas reconhecidas cuidando de Licenciatura de Educação Artística: a "Faculdade de Educação Musical do Paraná", com habilitações plenas de música, artes plásticas e desenho; a "Escola de Música e Belas Artes"; com habilitações plenas de música e desenho; e, a Universidade Federal do Paraná, com a licenciatura curta, o que isola o fato da inexistência da licenciatura plena em "artes cênicas" até o momento. Nossa Universidade pretende implantar as quatro licenciaturas a partir do período letivo de 1981.

II.3.4 - NECESSIDADES DIAGNOSTICADAS

Na consideração das perspectivas de mercado para a região referida, encontraremos um grande número de casas de espetáculos, e algumas tradicionais e históricas, como o "Teatro São João", na cidade da Lapa, e o "Teatro Guaíra", na Capital, que soma em seu interior três salas de espetáculos para dois mil e oitocentos lugares aproximadamente. Contando ainda com teatros menores de caráter "experimental" como o "Teatro do Paiol" (de fascinante concepção arquitetônica), o "Teatro de Bolso" (recentemente reinaugurado) e o "Teatro Universitário".

Apesar das características de "amador" da maioria dos grupos teatrais, o Paraná conta com atores e grupos profissionais sobrevivendo tão somente às custas da atividade cênica na capital e inte-

rior do Estado.

Na capital ainda encontramos três canais de televisão onde um preocupa-se eventualmente com a produção de programas dramáticos (novelas, tele-teatro) com artistas locais, uma vez que a lei federal de obrigatoriedade de produção local é disfarçada em seu cumprimento. Também a cidade de Londrina e de Maringá, contam com canais de televisão próprios.

Mais significativo que o televisivo, o movimento cinematográfico paranaense tem obtido destacadas manifestações a nível nacional e internacional, onde se sobressai o trabalho premiado do cineasta Silvio Back. Também seu movimento dramaturgico por força de concursos universitários ou estaduais, tem promovido a possibilidade de descobrir novos valores. Por fim, a radiodifusão tem na cidade de Curitiba um potencial notório tendo em vista o grande número de emissoras de rádio: uma dezena e meia.

Por tudo isto, evidencia-se que tal potencial de comunicação não poderia ficar sob a responsabilidade de indivíduos mal preparados, comprometendo e, até mesmo, deformando o comportamento popular.

No que se refere especificamente às artes do tablado e do vídeo, o problema assume maiores proporções. A escassez de cursos de licenciatura nesse campo, a colocação da prática como atividade extracurricular, a incorreta compreensão do significado real do teatro na educação ou da educação de profissionais preparados para a atividade cênica, muitas vezes transformado numa tentativa de estímulo vocacional à margem de um planejamento pedagógico integrado, o amplo desconhecimento das virtualidades das atividades dramáticas no desenvolvimento integral do educando, a falta de uma continuidade de experiências iniciadas de forma promissora, são obstáculos evidentes a dificultar o trabalho.

A precariedade dessa aplicação manifesta-se especialmente pela carência de recursos humanos suficientemente preparados e pela ausência de condições que impulsionem o seu desenvolvimento.

A possibilidade que as artes cênicas oferece para a exploração e vivência das manifestações culturais a nível regional e local, com o sentido de preservar e revitalizar as raízes da nossa cultura (tão comprometido pelas redes nacionais de comunicação), condição indispensável para se atingir a integração nacional, só poderão ser demonstradas a partir do momento em que se desperte as "Secretarias de Educação" e respectivos Conselhos para tal importância.

Soma-se ainda a dificuldade (e o problema não é específico do Paraná) de encontrar professores graduados para oferecer as disciplinas da formação em artes cênicas por não ter existido, anteriormente à Lei 5692, habilitação específica nesta área.

Conforme a Lei 6533, que regulamentou a profissão, o artista ou técnico em espetáculos de diversões para obter registro terá necessidade de apresentar: diploma de curso superior de diretor de teatro, cenógrafo ou professor de arte dramática, e certificado de ensino de segundo grau de ator, contra-regra, cenotécnico ou sonoplasta. Observemos, ainda, que esta formação poderá ser "continuidade" para aquela (como enfatizamos), e o graduado na primeira terá "terminalidade" para assumir responsabilidade profissional.

Por tudo isto, para toda a região do sul paulista, Paraná e parte setentrional de Santa Catarina, não encontramos ainda instituído de forma suficiente a formação de profissionais das comunicações cênicas, tratando-se de necessidade oportuna de ser atendida. Assim também as habilitações regulares de técnicos em sonoplastia, cenotécnico, contra-regra e outros.

II.4 - A FORMAÇÃO DO ATOR

Eis a questão...

Qual a formação ideal para o ator?

Depois de olharmos a situação da legislação do ensino em artes cênicas, a evolução das mais variadas estruturas de formação do ator, em nosso País é no estrangeiro, e fundamentarmos, conforme a lei que regulamentou a profissão do artista em espetáculos de diversões, à nível de segundo grau profissionalizante, é chegada a hora de isolarmos os indicadores essenciais a uma escolaridade mais eficiente e equilibrada possível, e desta forma estaremos tentando alcançar o objetivo último de nossa dissertação de Mestrado: uma proposta curricular para a formação do ator.

Sabemos que estamos vivendo numa condição universal de constante transformação, nada está definitivamente colocado e a cada novo segundo um dado inédito está posto. A filosofia, matriz de todas as ciências, tem como seu objeto maior exatamente perseguir este questionamento metafísico de medida infinita.

Portanto, nossa pretensão não terá jamais a ilusão do plenamente realizado, especialmente, devido ao ator, porque vai refletir o homem, como veículo primeiro de ação: será do homem, com o homem e para o homem qualquer manifestação cênica. O homem, esse ser misterioso e fantástico, por isso mesmo potencial ilimitado de manifestação e discurso que jamais se aquieta em alfabetos rígidos e prontos.

" A Filosofia é uma ocupação do homem, que encontra nele o seu ponto de partida como também o seu ponto de chegada. Contudo, o homem não pode ser compreendido como uma realidade reduzida ou fechada sobre os seus próprios limites. Neste sentido, podemos dizer que o homem não é a medida do homem, pois a fidelidade à sua própria essência só é compatível com um comportamento cujas raízes se encontram no sentido de abertura, de disponibilidade, de consentimento admirativo ao ser."

Esse homem é o ator principal no fenômeno da vida e objeto especial de consideração em qualquer manifestação científica. Nossa proposta vai oferecer mínimos conteúdos para o burilamento deste aparelho fascinante de declamação sem medidas.

Antes de isolarmos os princípios que visam a formação pretendida, cuidemos de verificar alguns dados da história e da teoria do ator.

Pelo exposto, então, e por mais que se possa falar (e muito o faremos) de técnicas para sua elaboração, é inadmissível olhar de forma tão rígida a possibilidade de tornar um indivíduo recém-chegado, em instrumento de manifestação cênica e artística a um grupo ávido de expressões novas. Como o público que, de certa forma vem colher respostas a seus questionamentos mais íntimos também o ator vai desdobrar suas forças operativas buscando compensar o insuficiente, às vezes, e limitado veículo conceitual que é a palavra.

Observemos que a tendência a considerar o homem como algo mais que somente um técnico, constitui uma característica geral do nosso século. É virtual que em todas as escolas se busque dar ao educando muito mais do que os artifícios técnicos de determinado especialismo. Uma cultura geral, mas de valores integrados, é fundamental que seja oferecida.

Comumente o trabalho do ator se reduzia, como formação e a-

¹ BORNHEIM, Gerd.A. p. 100.

tuação, a reprodução de experiências vividas e repetidas por uma tradição passada de geração a geração. Não são poucos os documentos que poderão ser destacados para comprovar este dado: veja-se as conotações academicistas tanto tempo demorado na cena brasileira. Certamente os grandes eventos pós-revolução industrial e as instituições de ciências como a psicologia e a sociologia, tenham sido responsáveis por tão grande reformulação da vida do homem.

II.4.1 - A ARTE DO ATOR

No caso teatral, em princípios do século XX a fenomenologia cênica vai sofrer forte reformulações devidas a inovadores como Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Charles Dullin, Bertold Brecht e tantos outros, que se preocuparam em dar a atividade cênica, deste indivíduo que manifesta no palco valores mais significativos que os de divertir e brincar de forma elegante e simpática.

Certamente, assim falam os estudiosos, ficaria com André Antoine (1858-1943), antigo funcionário da Companhia de Gás francês, o preparo para a grande reformulação. Para ele o que contava sobretudo seria a personalidade moral e espiritual do artista. A formação exclusivamente técnica só produzia no ator uma demonstração de virtuosismo e não o que poderia ser considerado como uma verdadeira interpretação. Stanislavski (1863-1938) também vai falar do comportamento ético e estético do ator, convencido de que o verdadeiro artista só se formaria depois de gradual e profunda formação.

" Un elemento más... que contribuye a un estado creativo dramático... es el que llamaré... ética. (El actor) necesita orden, disciplina, un código ético no únicamente para las circunstancias generales de su trabajo, sino también y en forma especial para sus propósitos artísticos... Un actor siempre está ante la atención pública, exhibiendo sus mejores aspectos, recibiendo ovación -

nes, aceptando elogios extravagantes, leyendo críticas resplandecientes... todo... esto... crea... la sensación de anhelo de la utilización constante de su vanidad personal. Pero se vive únicamente de eso, está destinado a hundirse y hacerse trivial. Una persona de mente seria no puede ser atraída durante mucho tiempo, por una vida así y sin embargo, una superficial, es sojuzgada, corrompida, destruida por ella. Por eso, en nuestro mundo del teatro, debemos aprender a tenernos en jaque... a seguir el principio: Ama el arte en ti mismo y no a ti mismo en el arte."

2

Sugeria a seus alunos que buscassem uma identificação com suas personagens até encontrarem os gestos básicos que deveriam, então, brotar espontaneamente de si próprios e esta série de aspectos fundamentais constituiria a estrutura básica do papel a representar e impediria o intérprete de perder seu caráter em qualquer silêncio ou afastamento cênico. O efeito sobre o público passou a não ser mais objetivo de trabalho do ator, mas sim o resultado: o objetivo consistia precisamente nesta participação íntima com o papel a representar através da reflexão, da observação, da analogia, trabalho que recebeu o nome de "realismo psicológico" e que vai promover as mais diferentes linhas de escolas a partir de seu veio básico como sistema: a concentração da atenção numa verdade interior.

Jacques Copeau, mais intelectual e que temia ver o teatro se dissolver como arte em virtude da falta de regulamentação que se observava nos espetáculos de vanguarda e de "boulevard", tentou codificar a experiência dos antigos e as intuições dos seus contemporâneos a fim de restituir ao teatro o que ele chamava de teatralidade. Apesar de serem denunciados alguns exageros em sua teoria, teve o mérito de reabilitar a técnica sem sacrificar a vida interior. Conclui da mesma maneira que Stanislavski, que é necessário procurar uma tal segurança que tenha como consequência a

² STANISLAVSKI, Constantin. Manual del actor. p. 72.

audácia. Enquanto o primeiro achava que isto se conquistava pelo estudo e observância dos princípios por ele estabelecido, Stanislavski apelava mais para a sensibilidade com vistas a atingir este objetivo. Possuir-se a si próprio, para Stanislavski, era mergulhar nas profundezas do eu para então descobrir a identidade com o personagem, enquanto que para Jacques Copeau (1889-1963) era formar em primeiro lugar um conceito do papel a representar e em seguida apelar para a sensibilidade para o encarnar.

Bertold Brecht (1898-1956) vai exigir que o ator se posicione diante da personagem, evitando identificar-se demais com a personagem, aconselhando-o, ao contrário, a colocar-se ao lado dela, como alguém que estaria posto em julgamento. Assim sua teoria do ator que é antes uma teoria do teatro como um todo, não se reduz a uma questão técnica. Pois para aceitar uma atitude intelectual e afetiva em relação ao seu personagem e à peça, o ator deve manter laços verdadeiros que o prendem ao seu público buscando garantir um interesse apaixonado pelo progresso da humanidade. E aqui temos destacadamente a consideração do homem social do ator. Agora enfatiza-se sua função de agência social, muito embora vá dividir a opinião dos estudiosos no sentido de delimitar a abrangência da atividade artística e da atividade social (que em Bertold Brecht se define politicamente).

De qualquer forma se atentarmos para a evolução das diversas teorias do ator vamos observar um esforço no sentido de tirá-lo de seu isolamento individualista e discutível e a reintegrá-lo na vida social, que é também a reintegração a fonte de uma renovação do teatro através de um contato cada vez maior com o espectador. Na fenomenologia teatral de nossos tempos também se isola um fascinante estudo teórico sobre o espectador.

II.4.2 - A AGÊNCIA SOCIAL DO ATOR

Posta esta rápida visão sobre o ator, devemos intuir que implica inevitavelmente numa transformação total dos métodos de ensino, tentando definir quais os princípios que permitirão a nossa arte de representar deixar de lado os condicionantes racionalistas e acadêmicos preparando os atores para a realidade tão reformulada do mundo contemporâneo. Conseqüentemente estaremos supondo um profissional cênico com um apronto tão discursivo e dialético quantas as exigências culturais e sociais dos novos tempos. O ator moderno deve ser capaz de enfrentar não somente os gêneros tradicionais mas também de interpretar todas as exigências do realismo psicológico, do didatismo brechtiano, do cinema, da televisão, dos mais diferentes espaços cênicos. Assim sendo o ator não poderá deixar de se informar constantemente sobre a realidade psicológica, social, cultural, metafísica e, especialmente, técnica de seu instrumento, que, estamos vendo, é sua individualidade de homem no mundo.

Há especialmente uma particularidade bastante nociva e, pela constância, inevitável, relativa ao "estrelismo" do ator que parece ser obstáculo a esta proposição mais responsável de atuação social. Certo que alguns mitos já estão superados por força das contingências de sofisticação e de consumo da sociedade dos nossos anos, contudo o elemento do narcisismo, do individualismo, do egocentrismo, por questão de sobrevivência ou vaidade, é que muitos homens de teatro entendem oportunos ao trabalho do ator (o que sublinha a possibilidade, também superada, do ator objeto), tais senões parecem resistir ingenuamente aos desgastes inevitáveis do consumo artístico pelos veículos de comunicação de massa.

Por outro lado, é exatamente neste contato com comunidades de grande porte que se localiza a necessidade de garantir a melhor

formação ao "sátiro" moderno. Como o professor, também ele vai promover a reformulação do comportamento de multidões. Disto sabem as grandes estruturas e deste artifício fazem uso (especialmente para vender seus produtos). Entretanto é quesito essencial que o ator saiba identificar tal processo a fim de que possa se posicionar. Logo, a primeira tarefa do professor é de lembrar ao ator que ele é um homem que tem os direitos e deveres de todos os homens, e abdicar desta prerrogativa é promover sua breve destruição como mercadoria de consumo.

É oportuno, portanto, que os cursos formadores não busquem tão somente especialismos acurados, mas, acompanhando integrada - mente outros setores da vida e da ciência humanas, enfatizem o profissional atuante e relacionado com os fenômenos que o cercam. Para sua formação social, o ator deve trabalhar com aqueles que serão seus companheiros de trabalho durante a vida: os futuros diretores, eletricitistas, cenógrafos, cenotécnicos, administradores, jornalistas, críticos e autores. O aluno-ator não deve ser uma entidade especial que consagra algumas horas do dia ao seu trabalho puramente profissional. Afinal sua profissão é uma das mais exigentes, estafantes, que impõe a colocação de sua individualidade a serviço do fenômeno teatral (que sempre será social), por isto mesmo cabe enfatizar o fundamento da humildade no exercício dramático. Com todos os brilhos e fascínios que envolvem a composição de uma personagem, o ator não deve nunca deixar de considerar que está sendo humilde agenciador do social.

II.4.3 - O CURRÍCULO DO ATOR

Porque o potencial maior de criatividade parece localizar-se com mais expressividade no período da adolescência, assim como os grandes questionamentos, entendemos oportuno que seja dado ao ní-

vel do segundo grau de escolaridade a possibilidade de encaminhamento à formação profissional. Somado à "educação geral" e ao "artigo 7º" que compõem a parte obrigatória para todo o território nacional, quais seriam as matérias ou conteúdos profissionalizantes para a preparação do ator.

Certamente a INTERPRETAÇÃO, por ser fundamento maior de seu trabalho, ganharia as características de espinha mestre de nossa estrutura curricular. Não só uma carga horária suficientemente ampla seria exigência como também uma integração efetivamente dinâmica com os demais conteúdos. Esta matéria deveria ter, pelo menos, três momentos unitários de consideração. Num primeiro estágio seria promotora das manifestações expressivas do indivíduo a partir de improvisações provocadas pelas mais diferentes sugestões objetivando reconhecer e elaborar as características próprias do aluno para um futuro ator. Neste enfoque deveria ser evitado ao máximo a apresentação de formas exteriores, evitando assim a cópia. Não interessaria promover mais um ator, mas sim o ator que cada um poderá guardar consigo. Dando seguimento, num segundo estágio se trabalharia, inicialmente, cenas dos mais diferentes estilos dramáticos com análise de texto e laboratório de improvisação para a composição de personagens. Poderia se chegar a encenação de peças curtas de ato único como tarefa final da fase. Finalmente, no terceiro ano, teríamos oportunidade de ver aplicado todo este preparo na encenação de dois espetáculos, no mínimo, explorando preferencialmente as duas clássicas linguagens dramáticas: comédia e drama. Aqui as responsabilidades de direção poderia ficar a cargo de alunos do curso de direção que seria de graduação superior (que tomara tivesse ligado ao de ator).

A formação corporal, desenvolvimento da estrutura física do ator seria outra área sequente e simultânea de tratamento. Inte-

grada diretamente com Interpretação, a EXPRESSÃO CORPORAL deverá sustentar do ponto de vista físico a habilitação do ator. Senão vejamos Jacques Copeau:

" O conhecimento e a posse do corpo, muito mais do que os movimentos de fisionomia, não devem proceder de mera imitação de si mesmo, ou de outrem, nem de imagens pintadas ou esculpidas. Sem que se ponha de lado a observação humana ou os conhecimentos estéticos da educação do ator, poderíamos acrescentar, que não será procurando reproduzir sinais exteriores de paixão observados num rosto, nem observando a alteração de seu próprio rosto num espelho que o ator regulará a intensidade de sua expressão dramática. É preciso que conheça interiormente as paixões que expressa, seja por experiência pessoal, seja por espécie de adivinhação própria do artista. É preciso que adquira o conhecimento anatômico, o domínio muscular de seu instrumento e seu próprio rosto. E de mais a mais será estudando as obras primas da pintura e da escultura que o ator realizará em seu próprio corpo a beleza plástica, se seu próprio corpo não procura a consciência dessa beleza, através do jogo natural de seus elementos musculares e articulares. Não basta ter observado de fora as atitudes e os movimentos do artesão, do operário no exercício de suas respectivas profissões. É preciso ter experiência própria desses trabalhos. O artista dramático, em repouso ou em ação, possui um conhecimento interior do espetáculo que oferece. No momento em que expressa (paixão ou movimento dramático do qual é o interprete) deixou de ser para ele objeto de estudo, mas não deixou contudo de ser objeto de consciência." 3

Assim também todas as básicas possibilidades ofertadas pela dança.

Também de forma integrada e objetiva seria o desenvolvimento dos conteúdos de EXPRESSÃO VOCAL, outra área de tratamento que deveríamos isolar no sentido de atender especialmente os problemas vocais que envolvam mecanismos da voz, pronúncia, declamação, dicção, respiração, relaxamento, inflexão, ritmo, empostação vocal, projeção vocal, colocação de voz, análise de texto. Normalmente um jovem ator não respeita sua voz como deveria talvez porque falte uma sustentação de fundamentos e consciência ligados ao psicológico, então seria conveniente, especialmente a nível de primeiro

³ COPEAU, Jacques. p. 12-3.

ano o aluno pudesse conhecer o seu aparelho fonador mas também todo um posicionamento como pessoa reconhecendo valores teóricos , psicológicos, de comunicação, de comportamento. Porque as atividades de Interpretação no primeiro semestre seria de provocação da manifestação corporal e por esta razão conviria ao aluno não se expressar oralmente, o atendimento de Expressão Vocal nesta altura poderia ganhar as características de fundamentação teórica , científica e os exercícios estariam mais concentrados em respiração, relaxamento, emissão de sons, colocação vocal e outros, sem ainda o trabalho de textos. Na oportunidade de uma montagem, os responsáveis por Interpretação, Expressão Corporal e Expressão Vocal seriam coordenadores, numa mesma medida, da encenação.

Outra área de conhecimento oportuna, seria a CENOGRAFIA envolvendo seus conceitos específicos de Cenografia, propriamente dita, Indumentária, Caracterização e Maquiagem, Iluminação, Sonoplastia, Cenotécnica, Iluminotécnica e Contra-regra. Toda esta área de estudos não ganharia profundidade de verificação (isoladamente significam verdadeiros cursos especiais), mas buscaria dar ao ator os elementos essenciais para o seu exercício. Certamente parece-nos mais objetivo que estes dados possam ser trabalhados também de forma integrada na oportunidade dos trabalhos práticos. Muitas vezes uma experiência desenvolvida em profundidade, ainda que parcial, redonda mais educativo que todo um universo de conhecimentos que pouco assenta. E isto não é novo...

No intuito de enfatizar toda esta formação, que teve características mais práticas que teóricas (embora não tenhamos querido dispensar os enfoques conceituais), cabe agora destacar a teoria do teatro oportuna ao ator. Os conhecimentos de HISTÓRIA DA LITERATURA DRAMÁTICA e de HISTÓRIA DO TEATRO seriam indispensáveis. A segunda verificaria a evolução do fenômeno teatral como fato

histórico (ligado aos grandes eixos: econômico, político, cultural e social, propriamente dito) uma vez que o teatro sempre terá sido um agente interpretativo e crítico da realidade em todos os tempos. Já a matéria ligada a dramaturgia universal olharia a evolução das manifestações dramáticas das origens aos tempos atuais observando-as com conteúdo estético-literário, muito embora seja difícil isolar dos fatos históricos, o que, exatamente, oportuniza o trabalho integrado, não só entre si como também com as demais áreas. No mesmo enfoque da Cenografia, também a história e a literatura dramática poderia esgotar um mesmo conteúdo na oportunidade de determinado trabalho ao invés de correr as mais diferentes expressões dramáticas em todos os tempos e nos mais distintos lugares. Sem dúvida nenhuma, referências especiais em relação ao TEATRO BRASILEIRO e a DRAMATURGIA BRASILEIRA deveriam ser observadas mais especialmente à nível de disciplinas.

Ainda dentre as fundamentações teóricas, com toda certeza teríamos que considerar a PSICOLOGIA, a SOCIOLOGIA, a ESTÉTICA, a ÉTICA e a HISTÓRIA DA ARTE, todas em caráter introdutório. A primeira como ciência fundamental e aplicada a formação do ator tendo em vista a composição de personagem com suas verificações comportamentais; a seguinte, as conotações sociais a que sempre e inevitavelmente estarão vinculadas as mais discretas proposições individuais; a terceira, não só porque já aparece indicada na legislação de ensino de terceiro grau para teatro, mas também porque estamos buscando enfatizar de forma mais acurada o significativo do ator como um agente responsável em sua comunidade de valores; e, finalmente, a História da Arte porque seria a oportunidade de identificar conceituações no campo geral da expressão artística das relativas às artes cênicas.

Outro conteúdo indispensável seria a MÚSICA que também já é

aconselhada pelos órgãos superiores de educação como "Música e ritmo" que para o ator, eventual cantor e/ou bailarino, se torna imprescindível.

Porque o teatro é campo primordial dos fenômenos culturais, não poderíamos dispensar a ciência do FOLCLORE, e mais especialmente do FOLCLORE BRASILEIRO onde as tradições populares de nossa civilização serão buscadas para reconhecimento do fascinante e surpreendente inconsciente coletivo.

Também aparece indicada no Parecer nº 53/74, de 24 de janeiro, a matéria ORGANIZAÇÃO E NORMAS para os cursos técnicos de segundo grau, que no entanto é importante ao ator; as questões trabalhistas, sindicais, salariais, previdência social, administração e empresa seriam, entre outros itens, questionadas.

Observando alcançarmos um profissional com qualificação, valeria a proposição de conteúdos como NUTRIÇÃO (indispensável à atividade profissional pelos graves comprometimentos oriundos da desinformação à respeito); NATAÇÃO, EQUITAÇÃO, ACROBACIA, CIÊNCIA DO PÚBLICO (afinal a televisão propõe exigências limites) e tantas outras, mas já estaríamos rivalizando com o gabarito norte-americano; não deixam de ser oportunas já que estamos verificando o ideal de habilitação. Fica a sugestão...

II.4.4 - EFETIVAÇÃO DO CURRÍCULO

Tais seriam os conteúdos, entre outros, ideais para serem verificados por um curso profissionalizante. Certamente algumas revisões se colocam uma vez que impõe-se considerar os conteúdos obrigatórios da "educação geral".

Além da preocupação de uma constante de integração entre as disciplinas no cumprimento do curso que, entre outras razões, seria uma forma de garantir mais consistência à formação, uma vez

que nossos cursos em artes cênicas no Brasil são noturnos, observando o chamado "melhoramento do currículo" que segundo Doll seria:

"Melhoramento do currículo não significa um mero aperfeiçoamento de sua estrutura e dos documentos que formam parte de seu conteúdo; não é só melhoramento do currículo, mas melhoramento pelo currículo, ou seja, estímulo do crescimento, da aprendizagem, uma renovação das percepções e valores em todas as pessoas vinculadas com este." ⁴

Enfatizaríamos, assim, a idéia de uma continuidade onde, a princípio mais teórico, o curso fosse se tornando o mais objetivamente prático. Assim sendo, nos primeiros períodos apareceriam os pré-requisitos teóricos até o ponto em que no último período tivéssemos uma conjugação de disciplinas dispostas aplicadamente na montagem de um espetáculo, de uma encenação onde se observariam conhecimentos e técnicas de "Caracterização e maquiagem", "Expressão corporal", "Expressão vocal", "Cenografia" (a concepção cenográfica e de figurinos da montagem, bem como os estudos de som e de luz...) e "Interpretação"; as fundamentações teóricas em dramaturgia ou história poderiam observar o específico que envolvesse o espetáculo.

Na montagem dos horários a serem cumpridos poderíamos, desta forma, concentrar as atividades práticas para os três ou mais horários finais dando a oportunidade de seqüentes ensaios no global da semana, supervisionados como dissemos, pelos responsáveis por voz, corpo e interpretação, é ainda de cenografia.

As apresentações do trabalho montado poderiam cumprir um mínimo de temporada com vistas a experimentar os alunos-atores no crescente e vivenciado contato com o público. Melhor ainda seria se pudessem experimentar diferentes públicos percorrendo bairros e cidades da região.

⁴ DOLL, Ronald C. 309 p.

Buscando especial atenção ao clima e às condições de trabalho na escola, que contribua para manter um ritmo apropriado no "melhoramento", promovendo atividades variadas e incorporando procedimentos de avaliação a todos os projetos, teríamos um curso de formação profissional para ator, ideal. Montado na tríade básica de criatividade-objetividade-integração proporcionadores do mínimo de vivência para o exercício das atividades cênicas. Teria alcançado assim o caráter de terminalidade que é qualificativo central da formação profissionalizante; teria recebido ênfase no aprofundamento como reza o Parecer 853/71, que parece importante considerar uma vez que gestionamos consubstanciar ao máximo a formação do ator. Entretanto, queremos que esta proposta denote ainda a possibilidade de continuação para seqüência dos estudos a um estágio superior (conforme outro quesito básico: continuidade). Estamos preocupados em enfatizar que, geralmente, os cursos de segundo grau condicionam-se ao inevitável "exame vestibular" ao ensino superior e com isso a profissionalização da educação não acontece. Reiteramos, portanto, a ênfase na "terminalidade", sem contudo dispensar a "continuidade".

II.5 - UMA PROPOSTA CURRICULAR

II.5.1 - FUNDAMENTAÇÃO

Usando a terminologia do modelo de planejamento curricular , deve-se, inicialmente, refletir sobre as premissas básicas, filosóficas e legais.

" Um modelo deve ser internamente consistente, isto é, refletir a lógica do processo, adotar um padrão definido de representação simbólica, ... ser flexível, a fim de garantir sua aplicabilidade ao maior número possível de situações de planejamento curricular."

Assim, como já enfatizamos na fundamentação, nosso modelo ambiciona a dinamicidade de um desenvolvimento integrado e coerente, consistente em sua objetividade como um verdadeiro laboratório explorador de potencialidades expressivas e de inteligência, elementos todos garantidores de uma profissionalização efetiva. Efetivo nos resultados o processo deve ter assegurado eficiência nas decisões e produtividade na operação, devido a um embasamento de racionalidade lucidez em sua estrutura:

" Partindo desta tomada de posição, currículo pode ser definido como um sistema de ações planejadas para aquisição de experiência. Neste caso, o processo de aquisição de experiência deve ser definido como sendo um sistema de execução de um plano."

Este planejamento deve considerar a realidade psicossocial onde se insere o educando, observando suas condições particulares pa-

¹ BRASIL. MEC/DEM/COPE. p. 11.

² MARTINS, Joel. p. 47.

ra o entrosamento no processo de ensino. Considerando nossa realidade brasileira, ou mais exatamente a regional, observaremos indicadores básicos de consistência física, nutrição, conhecimentos adquiridos, tranqüilidade no espaço e tempo para as tarefas, acúmulo de responsabilidades e tantos outros fatores que aparecem a nossa clientela e que vão se tornar obstáculos no rendimento do discente. Em cima deste dado é que enfatizamos a necessidade de uma proposição mais identificada e atenta para alvos definidos. Mais valeria um desenvolvimento centralizado num conteúdo oportuno a várias linguagens, onde o aluno vivenciasse em inúmeros aspectos uma mesma experiência, do que um universo de informações seqüentes que geralmente redundam em trabalhos simultâneos e desencontrados.

II.5.2 - MODELO CURRICULAR PROPOSTO

Assim apresentamos, finalmente, nossa proposta curricular para formação de ator a nível profissionalizante de segundo grau (na página seguinte), que deverá se desenvolver à noite, de segunda à sexta-feira, e aos sábados à tarde, possibilitando atender todo e qualquer tipo de aluno. A carga diária será de cinco horas-aula em módulos de quarenta e cinco minutos a hora-aula, desta forma teremos trinta horas por semana, hum mil e vinte horas por ano e três mil e sessenta horas para as cento e duas semanas do curso todo, uma vez que completar-se-ão trinta e quatro semanas anuais, conforme aconselhamento da Resolução nº 85/74, de 7 de novembro, do Conselho Estadual de Educação do Paraná.³ As aulas seqüenciarão numa ordem de duas e três aulas geminadas, com um intervalo entre a segunda e a terceira aula. Após o "recreio", de uma maneira geral, deverão se desenvolver as aulas práticas, começando o turno letivo com as disciplinas teóricas. O curso deverá iniciar com

³ CRITÉRIA, (19): 166.

PROPOSTA CURRICULAR PARA HABILITAÇÃO PROFISSIONALIZANTE DE ATOR
 Duração: três anos, com trinta e quatro semanas por ano

MATERIAS	DISCIPLINAS	1º	2º	3º	H
NÚCLEO COMUM	Comunicação e Expressão: Língua Portuguesa e Literatura Brasileira	3	2	2	238
	Língua Estrangeira	2	1		102
	Estudos Sociais: Geografia	2			68
	História		2		68
	O.S.P.B.		1		34
	Ciências: Matemática	2	2	2	204
	Física		2	2	136
	Química	2	2		136
	Biologia	2	2		136
	Total do Núcleo Comum		13	14	6
ARTIGO 7º	Educação Moral e Cívica			2	68
	Educação Artística: História da Arte	1			34
	Educação Física:*				
	Programas de Saúde	1			34
	Ensino Religioso				
Total do Artigo 7º		2		2	136
FORMAÇÃO ESPECIAL	Interpretação	5	6	9	680
	Expressão Corporal	2	2	2	204
	Expressão Vocal	2	2	2	204
	Caracterização e Maquiagem			2	68
	Introdução à Cenografia			2	68
	Introdução à Direção Teatral			2	68
	Organização e Normas			2	68
	História da Dramaturgia	2			68
	História do Teatro	2	2		136
	História do Teatro Brasileiro			1	34
	Elementos de Música		2		68
	Psicologia Aplicada		2		68
Sociologia e Folclore	2			68	
Total da Formação Especial		15	16	22	1802
TOTAL GERAL		30	30	30	3060

* Expressão Corporal deverá contar como Educação Física; o Estágio Supervisionado está mencionado à pg. 103 (II.5.3)

carga intensiva de disciplinas teóricas e crescerá em volume de práticas, observando de certa forma o Parecer 76/75:

"... uma escola pode concentrar, em regime intensivo, as matérias do núcleo comum no início do curso de segundo grau, para se dedicar depois e unicamente à área de formação especial."

Para a caracterização dos objetivos a considerar em cada processo educativo torna-se oportuno que se verifique as necessidades, interesses e problemas do corpo discente para então programar os procedimentos curriculares: "o projeto centrado no aluno capacita a juventude para adquirir conhecimentos, compreensão, valores, habilidades e atitudes que o capacitarão para contribuir eficazmente ao bem estar do grupo social." ⁴

Considerando, inicialmente, a "formação especial" com seu mínimo de habilitações profissionalizantes que totalizará hum mil oitocentas e duas horas em que deverão ser ofertados as seguintes matérias:

INTERPRETAÇÃO, para seiscentas e oitenta horas, que deverá desenvolver três linguagens: a primeira com cinco horas semanais, deverá cuidar de "improvisação teatral" cumprindo uma evolução de conteúdos prático-teóricos que vai do reconhecimento de próprias potencialidades expressivas até a criação de uma personagem a partir de sugestões diversas; seria oportuno que, dividido em dois períodos, a primeira fase fossem expressões silenciosas e a segunda com falas; suas unidades de tratamento deveriam observar elementos de "concentração", "observação", "imaginação" "jogos dramáticos"; a segunda linguagem, para nove aulas semanais, já propiciaria a composição de personagens a partir de textos teatrais, observando diferentes esti-

⁴ SAYLOR, J.G. & ALEXANDER, W.M. p. 239.

los e épocas; poder-se-ia chegar à encenação de uma peça infantil ou de ato único; aqui o método de Stanislavski através de seus dois livros: "A preparação do ator" e "A composição da personagem" poderiam ser estudados e aplicados (integrado com Psicologia). Por fim, o terceiro e último ano, em doze horas semanais, poderia propor duas encenações no mínimo explorando as duas linguagens dramáticas de comédia, para um semestre, e drama para o outro, já em forma de espetáculo integrado às atividades da instituição mantenedora;

EXPRESSÃO CORPORAL, com duas horas semanais nos três anos letivos, considerando os exercícios básicos de condicionamento físico, técnicas de mímica e dança, acrobacia, noções de esgrima, ginástica e exercícios de improvisação física, sempre que possível alimentando corporalmente os conteúdos de Interpretação; ao nível do terceiro período não só se poderia desenvolver um conteúdo mais centralizado em dança, como seus períodos de atividades integrariam o processo de ensaios das encenações de terceiro ano; pela proximidade com a Educação Física, a Expressão Corporal pode ocupar a exigência do Artigo 7º e assim possibilitar o aproveitamento horário para outros conteúdos;

EXPRESSÃO VOCAL, com duas horas semanais nos três anos letivos, observando o condicionamento vocal do ator nos exercícios de relaxamento, respiração, projeção vocal, dicção, articulação, empostação vocal, declamação, mecanismos da voz, reconhecimento do aparelho fonador, análise e interpretação vocal de textos; também esta matéria deverá integrar-se com Interpretação; especial atendimento

ao canto poderia ocupar uma terça parte do plano de ensino em expressão vocal;

CARACTERIZAÇÃO E MAQUIAGEM, com duas aulas semanais no terceiro ano, terá como conteúdo técnicas de maquiagem e caracterização física, envolvendo máscaras e fundamentos teóricos; é ofertada no último ano pela oportunidade das apresentações públicas;

INTRODUÇÃO À DIREÇÃO TEATRAL, com duas horas semanais no terceiro ano, além de informações teóricas relativas às poéticas do espetáculo, aplicação prática dos processos de encenação e análise dramática; ao ensejo das encenações de Interpretação-III, os ensaios poderão contar em sua carga-horária;

INTRODUÇÃO À CENOGRAFIA, com duas aulas semanais, paralelamente a oportunas e simplificadas informações teóricas, verificações práticas e experimentais em cenários, figurinos, técnicas de iluminação, uso da cor, do som e etc., em evolução integrada com Interpretação e Introdução à Direção Teatral (as duas últimas "introduções" poderiam sondar aptidões mais específicas para os cursos superiores de cenografia e direção teatral).

Até aqui observamos, propositadamente as matérias ditas práticas onde enfatizamos o máximo de intercomplementação entre as linguagens; desta forma oportunizará a promoção de um bloco conciso de atividades centralizadas:

" As habilidades processuais são aquelas que contêm um elemento de progresso. Sua relevância e aplicabilidade a uma vasta gama de situações significam que a sua aprendizagem envolve duas dimensões: (1) a oportunidade de experimentar o uso da aptidão numa grande variedade de contextos e (2) a possibilidade de verbalizar o significado da aptidão, de modo a facultar uma interação entre o lógi-

co e o intuitivo." ⁵

Ainda da "formação especial" teríamos as matérias ligadas a teoria cênica:

HISTÓRIA DO TEATRO, em duas aulas por semana nos dois primeiros anos, que deverá cumprir toda a evolução do fenômeno teatral como fato histórico, desde suas primeiras manifestações até a idade contemporânea, dividido em duas seqüências onde a primeira poderia ir até o século XVIII e a seguinte, deste século em diante; na oportunidade das atividades práticas, esta matéria poderia desenvolver fundamentação teórica das mesmas, ainda que atendendo mais demoradamente um conteúdo em detrimento dos demais;

HISTÓRIA DA DRAMATURGIA, com duas horas no primeiro ano, cuidando o desdobramento das escolas e estilos da literatura dramática, teoricamente e na análise de peças, como também observando os elementos essenciais das expressões e formas dramáticas, com breves exercícios de dramaturgia como "sondagem de aptidões";

HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO, com uma hora por semana no último estágio (ou duas, num semestre), observando a evolução da dramaturgia e do teatro brasileiro, mais especialmente, como fato histórico e os fenômenos sociais ligados à realidade local, ocupando o moderno teatro brasileiro maior espaço de estudo, afinal é com esta realidade que irão trabalhar;

ELEMENTOS DE MÚSICA, com duas aulas semanais ao segundo ano, observando o senso rítmico e musical, e da acuidade auditiva através de vivências de canto, percepção musical, instrumental e outras;

⁵ BERMAN, Louise M. p. 13.

PSICOLOGIA APLICADA, duas horas no segundo estágio, para noções gerais de psicologia, inteligência, sensibilidade e personalidade; noção de conflito psicológico em arte dramática; psicologia do ator; sua oferta à altura do segundo ano propicia alimentar os fundamentos de composição de personagem de Interpretação-II;

SOCIOLOGIA E FOLCLORE, com duas aulas, observando conceitos básicos de sociologia aplicada ao teatro e a arte como fato social; a função social da arte e do artista; noções básicas de folclore para compreensão e significado do folclórico, a universalidade das manifestações folclóricas; as danças populares; e,

ORGANIZAÇÃO E NORMAS, com duas horas semanais no último ano para propor informações básicas de agência profissional e da normatividade da função; aspectos de documentação e registro, direitos e deveres, contrato de trabalho e previdência social, e outras informações oportunas, às vésperas de sua formação.

Na preocupação de tornar eficiente o processo que estamos propondo, parece-nos importante considerar o aspecto de que ao buscarmos as mais diferentes informações e linguagens científicas que possamos usufruir, mais acertadamente estaremos garantindo a assimilação, em profundidade, de bases para a formação discente. Nossa proposta baseia-se no universo do teatro, que ocupa uma extensão infinita de abrangência. Esta extensão vai supor considerações de ciências exatas, ciências sociais, ciências biológicas, tecnológicas, humanas (obviamente), de cultura e filosofia. Para Popham e Baker, em seu livro "Sistematização do ensino", encontramos que o ensino eficiente e promotor de destacados efeitos seria "a capacidade de provocar modificações desejáveis nas habilidades e per-

cepções do discente".⁶ Assim, entendemos que num básico de consideração o aluno poderá assimilar melhor outros valores se estes propiciarem as considerações mais oportunas.

No Parecer nº 853/71, encontramos na caracterização das três grandes linhas da "educação geral" para o conteúdo de Comunicação e Expressão o seguinte:

"...o cultivo da linguagem que ensejem ao aluno o contato coerente com os seus semelhantes (comunicação) e a manifestação harmônica de sua personalidade, nos aspectos físico, psíquico e espiritual (expressão), sem deixar de ressaltar a importância da Língua Portuguesa como expressão da cultura brasileira, consoante o disposto no artigo 4º, § 2º, da Lei 5692;"

donde podemos interpretar a oportunidade de também nesta área mais genérica e comum de tratamento buscar isolar em seu prelecionamento as considerações de conteúdo teatral, sempre que possível. Especialmente a oportunidade de reconhecimento e aplicação prática dos conteúdos de gramática (expositiva ou normativa e histórica), envolvendo os elementos de fonética, morfologia e sintaxe no estudo da evolução da dramaturgia portuguesa, brasileira e estrangeira, que poderia ficar assim:

LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURA BRASILEIRA, para três horas no primeiro ano e duas nos dois últimos, onde as duzentas e trinta e oito aulas, poderiam verificar os conhecimentos básicos em textos dramáticos do teatro português e brasileiro cumprindo sua evolução histórica dentro das grandes linhas de estilos e escolas literárias; também aqui, na oportunidade de uma encenação a disciplina atenderia do ponto de vista linguístico os conteúdos do texto;

LÍNGUA ESTRANGEIRA, duas aulas semanais no primeiro ano e uma no segundo que, conforme acima, poderia atender a mesma

⁶ POPHAM & BAKER. Sistematização do ensino. p. 9.

ementa disciplinar considerando a dramaturgia inglesa, e assim toda a literatura dramática de língua inglesa, ou a dramaturgia francesa, ambas de suma importância na expressão dramática universal, dependendo da língua estrangeira ofertada.

Os fins visados para os conteúdos da segunda grande linha do núcleo comum, Estudos Sociais, segundo o Parecer nº 853, seria:

"...o ajustamento crescente do educando no meio, cada vez mais amplo e complexo, em que deve não apenas viver, sem deixar de atribuir a devida ênfase ao conhecimento do Brasil na perspectiva atual do seu desenvolvimento;"

desta forma os fatos constantes de História, Geografia e Organização Social e Política do Brasil poderiam ficar assim formulados:

HISTÓRIA, duas aulas no segundo ano, abrangendo a evolução dos clássicos períodos: antigo, medieval, moderno e contemporâneo na caracterização de um painel seqüente onde os dados das "histórias do teatro" seriam constantemente enfatizados propiciando ao aluno situar-se melhor ante as considerações históricas;

GEOGRAFIA, também para duas aulas por semana no primeiro estágio dando uma visualização dos "locais" mais significativos dos acontecimentos, instituições e manifestações cênicas; ou seja, desde os estudos "físicos", econômicos, humanos ou lingüísticos da ciência geográfica uma vez que o estudo das áreas permite a extração de consequências importantes sobre a natureza dos fatos humanos de expressão artística, de todos os feitos terrestres resultantes da ação estética do homem; assim como em História, também aqui se poderia oportunizar os recursos brasileiros, especialmente no aspecto econômico;

ORGANIZAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA DO BRASIL, com trinta e quatro

aulas no ano que poderão ser concentradas num semestre letivo, para a observância do preparo do cidadão brasileiro, integrando os conteúdos sociológicos da outra disciplina, devendo analisar os estatutos fundamentais da nossa sociedade, incluindo os ligados a "direito autoral", "censura" e outros.

Finalmente, quanto ao núcleo comum da "educação geral", teríamos os conteúdos das Ciências Físicas e Biológicas que o citado Parecer apresenta:

"...o desenvolvimento do pensamento lógico e a vivência do método científico, sem deixar de pôr em relêvo as tecnologias que resultam de suas aplicações",

em que o espírito de investigação, invenção e iniciativa é provocado e, também, oportuno ao trabalho criativo e expressivo do artista cênico.

MATEMÁTICA, para o total de duzentas e quatro horas desdobradas em duas semanais por ano, onde o espírito lógico e a noção da universalidade das leis matemáticas poderiam ser aplicadas e testadas na "produção" e "administração" teatral, que nos tempos atuais destaca especialmente as empresas de televisão e cinema; assim se retirariam objetivas oportunidades de verificação dos raciocínios exatos de forma aplicada e envolvente dissipando as "resistências" corriqueiras (senão, considere-se a oportunidade de aplicação ao estudo da música);

FÍSICA, com duas aulas semanais nos segundo e terceiro anos e as óbvias chances de aplicação de seus valores mecânicos, térmicos, elétricos aos elementos cenotécnicos do espaço cênico ou da encenação com sonoplastia e iluminação;

QUÍMICA, também com duas aulas semanais mas nos primeiro e segundo anos, em que seus conteúdos "inorgânicos" e "orgâ-

nicos" para o estudo das transformações substanciais da matéria, os caracteres dos corpos, os modos de agir de uns sobre os outros e as leis que regulam essas ações em exemplificações oportunas na composição da maquiagem, da eletricidade e iluminação teatral, na contra-regra e assim por diante;

BIOLOGIA, ainda com duas aulas semanais nos primeiros anos, oferece a oportunidade de explicar a estrutura humana dinâmica e viva, os conhecimentos anatômicos e biológicos na oportunidade, também, dos programas de saúde e a viabilidade de amparar os exercícios práticos de corpo e de voz.

No grupo das matérias obrigatórias ainda encontraremos a Educação Moral e Cívica, a Educação Artística, a Educação Física, os Programas de Saúde e, eventualmente, o Ensino Religioso, este sempre facultativo aos alunos, que ainda poderão substanciar a formação que buscamos.

EDUCAÇÃO MORAL E CÍVICA, que obedecendo ao disposto no Decreto-Lei nº 869, de 1º de setembro de 1969, tem sessenta e oito horas como curso em duas aulas semanais e seu programa oficial já dá conteúdos propícios especialmente do ponto de vista "ético", que vimos de fundamental conteúdo ao profissional cênico tendo em vista seu comportamento individual, social e profissional, propriamente, ligados a cultura e a realidade nacionais.

EDUCAÇÃO ARTÍSTICA, com uma hora-aula semanal, que poderá compensar uma forte deficiência do curso que seria uma visão necessária de HISTÓRIA DA ARTE que deve orientar-se não no sentido de um conhecimento acadêmico, mas de uma experiência globalizante na leitura, análise, discussão,

seminários e pesquisa de obras musicais, literárias, arquitetônicas, pictóricas no tratamento material ou em visita a instituições;

EDUCAÇÃO FÍSICA que terá sua carga horária compensada nas atividades de "Expressão Corporal" conforme se poderá facilmente constatar;

PROGRAMAS DE SAÚDE terá uma hora-aula semanal no ano ou duas concentradas num semestre letivo, trazendo o estado sanitário, a nutrição e a assimilação correta de elementos que pela comprometida desinformação dos artistas para a sustentação física, promotora de verdadeiras violências, teriam aqui oportunos esclarecimentos (Parecer nº 2264/74);

ENSINO RELIGIOSO, apesar de seu caráter facultativo, eventualmente será considerado nos estudos folclóricos, de cultura e no teatro medieval e jesuítico, sem considerar as constantes referências às origens religiosas do teatro.

Desta forma teríamos conseguido uma formação de ator com certa suficiência de conteúdos guardando as proposições legais da Lei de ensino 5692 no seu artigo quinto, parágrafo terceiro: "aprofundamento de determinada ordem de estudos gerais, para atender a aptidão específica do estudante", e do artigo quinto da Resolução nº 8, ao relacionar as disciplinas do núcleo comum advertindo que elas poderiam ser "dosadas segundo as habilitações profissionais pretendidas pelos alunos."

" Pois o estilo humanista não é uma matéria, um conteúdo ou uma doutrina ao lado de outras matérias ou outros conteúdos e outras doutrinas. O Estilo Humanista é um princípio de libertação do homem para sua humanidade. É uma atitude constante de questionamento de todas as técnicas, ciências e doutrinas em seu quociente de desumanidade, em seus

limites de liberdade de ser." ⁷

A qualidade maior do trabalho proposto será alcançada se entendida a necessidade de constante atendimento aos objetivos reformulados do trabalho guardando sempre o maior entrosamento interdisciplinar.

II.5.3 - RELAÇÕES ENTRE A PROPOSTA E A INSTITUIÇÃO

Vimos que as dependências da Fundação Teatro Guaíra apresentam condições satisfatórias, dentro do possível, para o desenvolvimento do trabalho. Contudo trata-se de uma instituição voltada também para apresentações freqüentes de espetáculos dos mais diferentes aspectos e outras atividades. Tal fato poderá interferir nocivamente em nossa proposta, se não for tomada a precaução devida. Nesse sentido torna-se necessário objetivar este aspecto e integrar as atividades escolares com as apresentações teatrais, desde que oportunas. Até mesmo o estágio supervisionado ao final do curso poderia ser desenvolvido, para o caso do ator, ainda na instituição que é mantenedora de um grupo oficial: "Teatro de Comédia do Paraná"; assim como outras áreas de sua estrutura para outras funções.

Como um sistema aberto o processo está inserido num ambiente social afim com o qual deve manter uma estreita relação, observando receber energias e informações necessárias à iniciação, manutenção e renovação de seu ciclo de atividades.

" Mas do ponto de vista de um sistema universal de educação, mais importante é reconhecer que, se uma pessoa deve utilizar plenamente seus talentos, deve também pensar criativamente numa gama de situações e numa diversidade de assuntos." ⁸

Considerando ainda as possibilidades da instituição, outras ha-

⁷ CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. p. 742.

⁸ KNELLER, George F. p. 95.

habilitações poderiam ser ofertadas como cenotécnico, iluminador, sonoplasta, contra-regra e assim por diante, todas a nível de segundo grau profissionalizante, assim, dentre os procedimentos recomendáveis na implantação de um ensino destas características, o Parecer 76/75 aconselha, às páginas 41-2:

"...que na organização dos currículos do ensino de segundo grau seja considerado o enfoque sistêmico. Dentro desse pressuposto, na parte de formação especial se começaria por disciplinas profissionalizantes de caráter global que serviriam a um leque de habilitações. Em seguida, os alunos escolheriam setores profissionalizantes definidos por determinados blocos de disciplinas e atividades. Mais tarde completariam a sua formação profissional básica encaminhando-se para uma habilitação específica que se completaria na escola ou já na força de trabalho."

II.5.4 - IMPLICAÇÕES QUANTO AO DESENHO DO CURRÍCULO

Resultante de um processo de planejamento próprio e prévio a partir de análise e estruturado o mais logicamente possível, nosso modelo pretende a consistência conceitual do Professor Dale Knapp pela cata constante de uma lógica e correta coerência interna.⁹ A estimulação dos processos intelectuais e o desenvolvimento do conjunto de habilidades cognitivas, dadas corretamente as ferramentas intelectuais visa dar ao educando o poder de crescimento quase indefinidamente. A realidade local e social, seus dados característicos e sua cultura deverão ser aproveitados, elaborados e reformulados para atualização do próprio modelo e dos componentes didático-pedagógicos.

O médico e o pedagogo francês Ovídio Decroly propôs a renovação como um sistema de transição entre a escola tradicional e a escola nova, na atenção de "centros de interesse" onde o aluno possa percorrer três grandes fases do pensamento: observação, associação e expressão, num "princípio de globalização", e o estabeleci -

⁹ BRASIL. MEC/DEM/COPEL. p. 11.

mento de passos ordenados, em cada centro. Para esse Professor os programas por campos isolados de matérias poderiam promover uma discriminação de lições e conteúdos, enquanto que "um laço entre as matérias, para fazê-las convergir ou divergir de um mesmo centro" ¹⁰ promoveriam acomodar uma formação mais consistente.

Considerando-se que o material de trabalho é a pessoa humana - o ator se expõe - nosso desenho também pretende a função de manutenção de experiências pessoalmente satisfatórias e consumatórias para cada aluno individualmente. A escola, portanto, tem papel importante pois a educação é um meio de ajudar o aluno a descobrir coisas por si mesmo. "Não ensine. Exponha os alunos ao ambiente teatral e eles encontrarão seu próprio caminho." ¹¹

II.5.5 - IMPLICAÇÕES QUANTO A IMPLEMENTAÇÃO E AVALIAÇÃO

A avaliação diagnóstica será utilizada para verificar ausência ou presença de pré-requisitos, indicar causas de dificuldades e agrupar alunos para um determinado tipo de ensino.

A avaliação formativa possibilitará conhecer como os alunos estão em relação ao objetivo proposto; informar o professor e o aluno sobre o rendimento da aprendizagem durante as atividades escolares; identificar em tempo aspectos que necessitam de atenção, servindo de base para propiciar ajuda especial ao aluno através da recuperação; e, proporcionar informações para melhorar o ensino e aprendizagem, corrigindo erros no momento oportuno.

A avaliação somativa será empregada para obter informações sobre as modificações dos alunos após um período mais longo, e, classificar o aluno segundo o nível de aproveitamento.

Poderão ser utilizados como formas e instrumentos de avaliação -

¹⁰ LOURENÇO FILHO, M. B. pp. 189-90.

¹¹ SPOLIN, Viola. p. 37.

ção, testes, provas, trabalhos em grupo, exercícios individuais, trabalhos de criação, informações, relatórios, sínteses, debates, participação, interesse, assiduidade e pontualidade. Os testes podem ser aplicados em situações claramente manipuladas ou em situações naturais. Nas situações manipuladas o professor deliberadamente estabelece a situação de estímulo. Nas situações naturais há a coleta de dados sobre um aluno que ignora estar sendo testado. São usadas quando o professor deseja determinar o que o estudante realmente sente a respeito de alguma coisa, isto é, a sua tendência de comportar-se de um modo particular quando não é influenciado pelas direções ou pela presença do professor. Um teste aplicado em condições manipuladas deve fornecer uma amostra representativa do comportamento do estudante com respeito a uma aptidão ou habilidade particular, usando procedimentos aleatórios. ¹²

Assim também uma "pré-avaliação" seria oportuna uma vez que significaria descobrir o que os alunos já sabem sobre seus objetivos; é a salvaguarda que deve capacitar o professor ou o curso a desenvolver melhor seu trabalho. ¹³ Competirá ao professor dentro de sua disciplina, avaliar o educando em todos os aspectos de sua personalidade, visando sua formação integral e respeitando as diferenças individuais.

Como instrumentos de registro e comunicação de resultados, as notas serão lançadas no livro de frequência pelo professor e entregue à secretaria do estabelecimento que anotará no "histórico escolar", na "ficha individual" e no "boletim do aluno". A comunicação dos resultados obtidos pelo educando será bimestral. Estes procedimentos são oportunos para a avaliação do próprio curso cujos resultados poderiam ser computados em reuniões pedagógicas

¹² POPHAM & BAKER. Sistematização do ensino. pp. 121-39.

¹³ Como avaliar a sequência do ensino. p. 108.

com todos os docentes.

Também a recuperação será processo obrigatório de atendimento específico ao aluno cuja aprendizagem não se realizou de maneira satisfatória, com o objetivo de suprir as deficiências verificadas no processo de aprendizagem, além de oferecer ao mesmo condições para acompanhar os ensinamentos posteriores. Ela se processará através de aulas, estudo dirigido, tarefas extra-classe, provas, testes escritos e orais, e trabalhos individuais ou em grupos.

II.5.6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, ao completar a escola de primeiro grau o aluno deverá ser pelo menos um projeto bem elaborado de homem e de cidadão. Mas o ideal seria que a linha de continuidade iniciada com esses estudos fundamentais não se interrompesse, e que houvesse a possibilidade de todos também ingressarem na escola de grau seqüente, a qual lhe estaria igualmente aberta. Ninguém ignora, entretanto, que esse ideal absolutamente válido em termos filosóficos, jurídicos e políticos - pois não somos todos iguais como pessoas, não possuímos os mesmos direitos fundamentais, não vivemos numa sociedade democrática? - é, por enquanto, e certamente o será por algum tempo ainda, irrealizável entre nós. Daí o estrangulamento que, de fato, se verifica na passagem de um para outro dos dois graus de ensino, fenômeno que se deve a várias razões ligadas, principalmente, ao nosso insuficiente desenvolvimento econômico e social.

A profissionalização dos estudos de segundo grau é a mais ambiciosa de quantas metas hajam visados os legisladores de 1971, e a mais difícil de quantas tarefas ligadas aos diferentes sistemas de ensino. Difícil, especialmente, pela existência no seio dos sistemas, já acomodados a uma velha rotina que custa a quebrar.

Assim, a questão: para que serve uma escola de teatro em termos profissionalizantes de segundo grau? A profissionalização começa na própria escola. É nela que o aluno-ator tem uma estimulação constante para o desenvolvimento de suas potencialidades. É a escola que cria um clima muito especial para que a pessoa tenha motivação de realizar sua pesquisa interior. É na escola que ela vai ter condições de, mais acuradamente, descobrir todas as possibilidades de seu próprio corpo, de estabelecer qual o seu verdadeiro som, qual seu espaço, enfim, qual é, na realidade, o seu teatro.

" Serã feita, então, uma análise fenomenológica da estrutura do homem brasileiro, buscando captar o seu caráter dialético. Serão examinadas a situação do homem brasileiro nos seus diversos a priori,¹⁴ suas condições de liberdade e de consciência."

O processo fascinante e misterioso que significa o teatro, a cena, o palco como agenciador do social, como educador, como transformador do comportamento de grandes grupos humanos, palco que hoje significa a tela do cinema ou o tubo de vidro colorido da televisão, todo este mundo de imagens e símbolos poderá atrair maior número de indivíduos a uma formação profissional que, se não somar sua buscada colação de grau, poderá propiciar a seqüência de formação mais aprimorada já que um mundo novo de informações vivenciadas se descortinam.

¹⁴ SAVIANI, Dermeval. p. 110.

" Com a naturalidade com que esquecemos de ser originais, deixamos de observar que um pensamento alheio se enraiza e tem em mira uma situação-histórica diversa daquela na qual nos encontramos."

(Gomes, Roberto, p. 52)

III - COMO CONCLUSÃO... UMA EXPECTATIVA

John Dewey quando verifica o problema da autoridade e controle social, a natureza da liberdade, retoma a proposição de que nem a velha, nem a nova educação sejam adequadas, rejeita a cisão entre os educadores e procura interpretar a educação como método de ciência, por meio do qual o homem estuda o mundo e adquire cumulativamente conhecimentos de significados e valores, tais propósitos oportunistam e orientam pressupostos a qualquer conteúdo educacional, pelo respeito as mais distintas fontes de experiências. Colocações oportunas ao nosso tempo presente de tão rápidas e grandes transformações, a nível nacional quanto internacional. Neste processo a escola deverá desempenhar papel de organização e proposição de dados reformulados, bem como tantas outras intuições de agenciamento social, que objetivam o comportamento humano. A explosão de conhecimentos novos em todos os ramos do saber humano obriga a seleção criteriosa e inteligente dos conteúdos curriculares e programáticos, assim como a criação de metodos que possibilitem a aprendizagem de forma rápida, segura e econômica. ²

Com vistas ao caso brasileiro acreditamos que este deva ser o comportamento correto. Ainda não rompemos o comprometimento nocivo com preconceitos tradicionais. Há uma exigência de sociedade nova e, lamentavelmente, continuamos impondo a cópia de realidades

¹ DEWEY, John. pp. 19-20.

² BEAUCHAMP, George A. pp. 16-22.

estranhas. A educação pela arte tem a virtude do envolvimento estético que encaminha a manifestação de linguagem interior e desta forma o individuo se expõe, adquire linguagem, se posiciona. Também aqui nossa estrutura educacional mostra-se resistente e o processo ainda não começou, trazendo os comprometimentos de situações pregressas. Ainda professamos a filosofia do "ter", quantitativa, ao invés de "ser", qualitativa. Não estão selecionadas as experiências significativas para o desenvolvimento e formação mais oportunos a nosso educando na formação de sua personalidade atendendo as carências da sociedade e os fins mais elevados de dignidade da pessoa humana. No Brasil, a nova "eficiência" da educação ainda não conseguiu romper os preconceitos históricos e as elites não assimilaram as exigências da nova sociedade.

Na evolução de nosso trabalho cuidamos de destacar o grande esforço dos profissionais mais idealistas do teatro brasileiro no intento de promover a formação escolar do artista cênico, atendendo desta forma sua melhor qualificação, até o advento da lei que regulamentou a profissão do artista em espetáculos de diversões; conhecemos as concepções conflitantes na matéria do Currículo e as argumentações que entendemos necessárias para justificar nossa proposta a nível de segundo grau. Fomos buscar os conteúdos programáticos em artes cênicas de outros centros formadores, além dos nacionais. Tendo em vista a seqüência observada, levantamos o que vimos de fundamental à formação do ator, até construirmos nossa idealização curricular considerando a realidade regional e as determinações da legislação de ensino. Nesta tarefa quisemos integrar os conhecimentos adquiridos no Curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná que tem sua concentração exatamente em "currículo". Desta forma os conteúdos de "didática experiencial", "história da educação brasileira", "concepções e teo-

rias da educação", "o processo do desenvolvimento humano", todas as linguagens de "currículo", a "avaliação educacional", "métodos e técnicas de pesquisa", "métodos quantitativos em educação" e outros conteúdos estarão repassados em nossa argumentação.

Por outro lado, os encontros nacionais de profissionais de teatro promovido por sindicatos e associações de classe - o Primeiro Seminário Nacional de Arte Cênica Brasileira, realizado em Arcozelo-RJ, e o Primeiro Congresso Brasileiro de Artistas e Técnicos, realizado em Canela-RS - enfatizam a necessidade de regularização da situação educacional em artes cênicas no sentido de evitar a proliferação de cursos sem qualificação que visam a atração que a profissão exerce com fins meramente comerciais ("Carta de Arcozelo", janeiro de 1979), e uma ação de médio prazo reivindicando a criação de cursos profissionalizantes de segundo grau reconhecidos por lei, na rede oficial e particular de ensino (Canela-RS, janeiro de 1980), entre outras inúmeras moções.

A mais recente proposição do teatro ocidental, no início dos anos sessenta, denominada por seu responsável, Eugênio Barba, que é fundador do "Odin Teatret" da Dinamarca, de "terceiro teatro", por analogia a "Terceiro Mundo", tem as características do chamado "teatro marginal" e desenvolve-se à margem do teatro tradicional, veículo de valores culturais passados e presentes sempre fecundos, à margem do teatro vanguardista sempre reformulador dos valores tradicionais. Este teatro espalhou-se pelos maiores centros da Europa, América do Norte, América do Sul, Austrália, Japão e outros lugares, e a representação teatral não é mais a meta final do trabalho de atores e diretores, por mais refinada e original que seja:

"...é uma forma de estar no mundo, uma maneira de mudar as relações humanas, um tecido social vivo.

Desaparece a cisão secular entre atores e espectadores. O teatro é concebido como ateliê de criação, ou laboratório da vida. Não é mais somente expressão refinada de signos culturais, mas modo de vida e de comunicação entre os homens."

Desta forma o especialismo do ator não existe mais: ele é ao mesmo tempo bailarino, cantor, malabarista, acróbata, ginasta, refutador... Por seu intermédio o corpo é reabilitado, ganha dinamicidade, é arrancado à rotina das roupas convencionais, dos gestos monótonos. Calçado de coturnos, mascarado, envolto em tecidos, o ator não é mais unicamente a figura de um personagem, o intérprete de um papel, mas a encarnação do poder estético que todos os homens possuem e a maioria não é capaz de exprimir. Daí entendermos que o ator e sua formação devem supor conteúdos dialéticos (hegelianamente falando), mais flexíveis, para garantir um profissional que se posicione em sua atitude cênica; o papel não é a personagem, há um papel de ator como exigência primordial. Devemos assim considerar a flexibilidade dada ao currículo para seu suficiente ajuste às novas prioridades do momento e a atuação futura.

Assim tentamos desdobrar nosso trabalho. Enfrentamos constantemente a rigidez das estruturas legais que, assimiladas pelas instituições, vão significar rigidez de comportamento: neste sentido nossa maior luta foi trabalhar as disciplinas da "educação geral". Estivemos a ponto de adentrar seus conteúdos, mas também estamos condicionados ao fantasma do "exame vestibular". Daí o dilema: consubstanciar a formação profissional sem comprometer os conteúdos das matérias obrigatórias.

Considerando as características tradicionais do homem brasileiro, tão afeito à improvisação, esperamos que nossa proposição obedeça uma estrutura científica onde acompanhe um diagnóstico de

³ TAVIANI, Ferdinando. pp. 10-1.

necessidades, uma formulação dos objetivos e fins a atingir, uma seleção e organização de conteúdos, uma seleção e organização das experiências de aprendizagem e os cuidados com a avaliação; que seja um currículo como campo de estudo, que não deverá significar apenas um documento mas que seja um processo em aberto, sempre atento às transformações. Ou seja, pesquisa contínua com avaliação da mudança. Acreditamos, dado o grande desenvolvimento dos meios de comunicação (que realiza uma rápida transmissão de novas informações), que a escola tem o papel de preparar pessoas capazes de eficiente reorganização do pensamento no exercício da liberdade.

De acordo com os critérios mencionados, conceitos e concepções, as sugestões contidas neste trabalho poderão servir para que o curso possa formar pessoas que o futuro, com toda certeza mais tecnicizado, irá exigir, que, segundo Alvin Toffler, deverão formar julgamentos críticos para que possam encontrar os seus caminhos através de ambiências novas, para que sejam aptas a localizar novos relacionamentos, novas expressões para uma realidade em constante transformação.⁴ Visualizando o futuro não basta partir do que está aí para se selecionar os passos; é preciso partir da vida e da natureza, do indivíduo que se manifesta - como o ator na cena.

⁴ TOFFLER, Alvin. O choque do futuro. p. 397.

IV - BIBLIOGRAFIA

IV.1 - CITADAS NO TEXTO

- ASLAN, Odette. El actor en el siglo XX; evolución de la técnica; problema ético. Versión castellana de Joan Giner. Prólogo de Xavier Fábregas. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 361 p.
- BARRETO, Helena. Uma nova linguagem para o teatro brasileiro; entrevista. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, Vozes, LXXIII (7): 65-70, set., 1980.
- BEAUCHAMP, George A. Componentes básicos de uma teoria de curriculum. Tradução de Consuelo Garcia e Louis B. Al corta. Curitiba, 1977. Mimeo.
- BERGER, Manfredo. Educação e dependência. São Paulo, Difel, co-Edições URGs, 1976. 354 p.
- BERMAN, Louise M. Novas prioridades para o currículo. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre, Globo, 1975. 242 p. il.
- BLOOM, Benjamin S. Taxionomia de objetivos educacionais; domínio cognitivo. Tradução de Flávia Maria Sant'Ana. Porto Alegre, Globo, 1974. 179 p.
- BORNHEIM, Gerd A. Introdução ao filosofar; o pensamento filosófico em bases existenciais. Porto Alegre, Globo, 1973. 120 p.
- BRASIL. MEC/DEM/COPED. Um modelo de planejamento curricular: natureza, pressupostos e formas de execução. Brasília, 1976. 33 p. Mimeo.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro. Depoimentos-I. Rio de Janeiro, 1976. 164 p. fotog.
- . Depoimentos-II. Rio de Janeiro, 1977. 187 p. il.
- BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. O Governo e o teatro. Rio de Janeiro, Serviço do Ministério de Educação e Saúde, 1937. 38 p. fotog.

- BRECHT, Bertold. Teatro dialético; ensaios. Seleção e introdução de Luis Carlos Maciel. Rio de Janeiro, Civilização, 1967. 283 p.
- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. Currículo e formação humanista. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, Vozes, LXVI(9): 741-2, nov., 1972.
- CARVALHO, Guido Ivan. Ensino superior: legislação e jurisprudência. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1975. v. I.
- CITY UNIVERSITY OF NEW YORK (THE). Hunter College Bulletin. New York, 1971. 377 p.
- _____. Queens College; College of Liberal Arts and Science. New York, 1972.
- COLUMBIA UNIVERSITY. Teachers College; Autumn and Spring Terms, 1975-76. New York, 1975. 272 p. fotog.
- _____. Teachers College Bulletin; Autumn and Spring Terms, 1971. 267 p. il.
- COPEAU, Jacques. A educação do ator. Cadernos de Teatro, Rio de Janeiro, Tablado, (13):12, 1960.
- DEWEY, John. Experiência e educação. Tradução de Anísio Teixeira. São Paulo, Nacional, 1971. 98 p.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA. Instituto del Teatro. Escuela Superior de Artes Dramáticas Y Biblioteca-Museo. Memória del curso, 1970-71. Barcelona, 1971. 37 p. fotog.
- DOCUMENTA. Órgão oficial do Conselho Federal de Educação. Brasília, Departamento de documentação e divulgação, (129): 400.
- _____. (132): 166-90.
- _____. (133): p. 399.
- _____. (134): 107-55.
- _____. (156): 409-11.
- _____. (158): 43.
- _____. (165): 63-81.
- _____. (167): 338-9.
- _____. (170): 24-50.
- _____. (211): 205.
- DOLL, Ronald C. El mejoramiento del curriculum; toma de decisiones y processo. 2 ed. Traducción de Nérida Macharin. Buenos Aires, El Ateneo, 1974. 312 p.

- DUVIGNAUD, Jean. Sociologia do comediante. Tradução de He - síodo Facó. Revisão técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro, Zahar, 1972. 273 p.
- EISNER, Elliot W. & VALLANCE, Elizabeth. Concepções conflitantes de curriculum. Tradução de Consuelo Garcia e L. Bruno Alcorta. Curitiba, 1974. Mimeo.
- FAVROD, Charles-Henri. O teatro; Enciclopédia do Mundo Actual. Tradução de A.C. Ribeiro e E. Câmara Pires. Lisboa, Dom Quixote, 1977. 258 p.
- HIRSCHEBERGER, Johannes. História da filosofia moderna. Tradução e prefácio de Alexandre Correia. 2 ed. São Paulo, Herder, 1967. 434 p.
- INDIANA UNIVERSITY. Indiana University Bulletin 1976-77. Bloomington, 1976.
- JACOBBI, Ruggero. Função educativa e popular do teatro. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Educação, 1959. 23 p.
- KNELLER, George F. Arte e ciência da criatividade. Tradução de J. Reis. 5 ed. São Paulo, Ibrasa, 1978. 121 p.
- LINCOLN CENTER. The Juilliard School. New York, 1977. 77 p.
- LONDON ACADEMY OF MUSIC AND DRAMATIC ARTS. LAMDA Theatre. London, 1978.
- LOURENÇO Fº, M. B. Introdução ao estudo da escola nova. 7 ed. São Paulo, Melhoramentos, (s/d). 266 p. ilustr.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. Crítica teatral. Rio de Janeiro, W.M. Jackson, 1959. 294 p.
- MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1962. 276 p.
- MANHEIM, Karl & STEWART, W.A.C. Introdução à Sociologia da Educação. Tradução de O.M. Cajado. São Paulo, Cultrix - Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. 202 p.
- MARTINS, Joel. Modelo de planejamento curricular. In: GARCIA, Walter E. (org). Educação brasileira contemporânea: organização e funcionamento. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil (RJ), Fundação Nacional do Material Escolar, 1978. 279 p.
- NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH. New School Bulletin; Summer Session. New York, 1972.
- NEW YORK UNIVERSITY. New York University Bulletin. New York, 1970. 114 p. fotog.
- _____. New York University Bulletin. New York, 1971. 166 p. fotog.

- NUNES, Mario. 40 anos de teatro: preâmbulo: 1913-1920. /Rio de Janeiro/, Serviço Nacional de Teatro, /1956/. 308 p.
- PAIVA, B. de. O ensino do teatro no Brasil. Dionysos, Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro-MEC, (18): 70-80, 1974.
- POPHAM, W. James & BAKER, Eva L. Como avaliar a sequência de ensino. Tradução de Cosete Ramos e L. Casemiro dos Santos. Porto Alegre, Globo, 1976. 144 p. il.
- _____. Sistematização do ensino. Tradução de Leonel Valandro e Zaida G. Lewin. Porto Alegre, Globo, 1976. 157 p.
- PRADO, Décio de Almeida. João Caetano: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972. 245 p. il.
- RANGEL, Otávio. Escola teatral de ensaiadores; da arte de ensaiar. Rio de Janeiro, Talmagráfica, 1954. 151 p. ilust.
- RUY, Affonso. História do teatro na Bahia; séculos XVI-XX. Salvador, Progresso, Universidade da Bahia, 1959. 134 p.
- SANTOS, João Caetano dos. Lições dramáticas. /Rio de Janeiro/, Serviço de Documentação-MEC, 1956. 140 p.
- SAVIANI, Dermeval. Educação brasileira; estrutura e sistema. 3 ed. São Paulo, Saraiva, 1978. 146 p.
- SAYLOR, J. Galen & ALEXANDER, William M. Planeamiento del currículo en la escuela moderna. Traducción de P. J. Arenas. Buenos Aires, Troquel, 1970. 679 p.
- SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Conselho Estadual de Educação. Crítéria, Curitiba, (19): 166, 1974.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. 3 ed. rev. São Paulo, Abril Cultural, 1976. 330 p. ilust.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da literatura brasileira; seus fundamentos econômicos. 5 ed. Rio de Janeiro, Civilização, 1969. 596 p.
- SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. Tradução de I. D. Koudela e E.J. de Almeida Amos. São Paulo, Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979. 351 p. ilust.
- STANISLAVSKI, Constantin. Manual del actor: recopilacion alfabética de consideracion concisa sobre los aspectos de la actuación. Recopilado /por/ R. Hapgood. Traducción de R.C. Barrios. México, Diana, 1975. 158 p.
- TABA, Hilda. Elaboración del currículo; teoría y práctica. Traducción de Rosa Albert. Buenos Aires, Troquel, 1974. 662 p.

- TAVIANI, Ferdinando. O teatro na rua. O Correio da Unesco, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Documentação, 6(3): 8-15, mar., 1978.
- TEATRO ILUSTRADO. Associação Brasileira de Empregados Teatrais. Rio de Janeiro, (8): 50, abril, 1959.
- TOFFLER, Alvin. O choque do futuro. Tradução de M.A. de Moura Matos. Rio de Janeiro, Arténova, 1973. 408 p.
- TRALDI, Lady Lina. Currículo: conceituação e implicações. São Paulo, Atlas, 1977. 85 p.
- TYLER, Ralph W. Princípios básicos de currículo e ensino. Tradução de Leonel Vallandro. 6 ed. Porto Alegre, Globo, 1979. 119 p.
- VICTORINO, Eduardo. Para ser ator. 4 ed. São Paulo, Teixeira, 1951. 110 p.

IV.2 - LEITURAS SUPLEMENTARES

IV.2.1 - EM ARTES CÊNICAS

- BAYMA, Ernesto. Consejos para un comediante; ética y metamorfosis. Buenos Aires, Siglo Veinte, /1958/. 79 p.
- BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro, Civilização, 1975. 222 p.
- BOLELAVSKI, Richard. A formação do ator. Tradução de Mário de Moura. Rio de Janeiro, Páginas, 1956. 163 p.
- BORBA Fº, Hermilo. História do teatro. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, /1950/. 446 p. ilustr.
- BRECHT, Bertold. Estudos sobre teatro; coletados por Siegfried Unseld. Tradução de Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978. 211 p.
- BROOK, Peter. O teatro e seu espaço. Tradução de Oscar Aripe e Tessa Calado. Petrópolis, Vozes, 1970. 151 p.
- BURKE, Richard C. (org) Televisão educativa; uma nova e arrojada aventura. Tradução de E.A. Cunha. São Paulo, Cultrix, 1974. 164 p.
- CADERNOS DE TEATRO, publicação de "O Tablado" sob o patrocínio do Serviço Nacional do Teatro. Rio de Janeiro, 1957. Trimestral.
- CHANCEREL, Léon. El teatro y la juventud. Prefácio de Charles Vildrac. Tradução de M. Sola e A. Rody. 4 ed. Buenos Aires, Fabril, 1961. 177 p.
- COIMBRA, Creso. Fenomenologia da cultura brasileira. São Paulo, Lisa, (s/d). 681 p.

- DANCE, Frank E. X. (org) Teoria da comunicação humana. Tradução de Álvaro Cabral e J. Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1973. 420 p.
- DIDEROT, Denis. Paradoja del comediante. Estudo preliminar de Jacques Copeau. Tradução de Héctor M. Goro. Buenos Aires, Siglo Veinte, /1957/. 79 p.
- DIONYSOS, publicação do Serviço Nacional de Teatro/MEC. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1949- Irregular.
- DULLIN, Charles. Recuerdo y notas de trabajo de un actor. Tradução de E. Muniz. Buenos Aires, Hachette, /1954/. 123 p. fotogr.
- EVREINOV, Nicolás. El teatro en la vida. Tradução de M. Rabbell. Buenos Aires, Leviatán, /1956/. 220 p.
- FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Tradução de L. Konder. 4 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1973. 254 p.
- FRESNAY, Pierre. Yo soy un comediante. Tradução de P. Pallant. Buenos Aires, Leviatán, /1956/.
- GALEFFI, Romano. Fundamentos da criação artística. São Paulo, Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- GOMES, Roberto. Crítica da razão tupiniquim. 2 ed. /Porto Alegre/ Movimento, 1978. 104 p.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro, Civilização, 1971. 208 p.
- JOUVET, Louis. Reflexions du comédien. Paris, Librairie Théâtrale, /1952/. 235 p. ilustr.
- KUSNET, Eugenio. Ator e método. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975. 151 p.
- LAPORT, Nelly. & BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória. Expressão vocal e expressão corporal. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1974. 132 p. ilustr.
- LEENHARDT, Pierre. A criança e a expressão dramática. Tradução M.F. Marques Simões. 2 ed. /Lisboa/, Estampa, 1974. 126 p.
- MACHADO, Maria Clara. Jogos dramáticos; improvisações. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1973. 64 p.
- MAGALDI, Sábato. Iniciação ao teatro. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1965. 155 p. fotogr.
- NUNES, Lília. Manual de voz e dicção. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1972. 186 p.
- PONTES, Joel. Teatro de Anchieta. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, /1978/. 86 p.

- POVEDA, D. Creatividad y teatro. Madrid, Narcea, 1973. 166 p. ilustr.
- SILVEIRA, Miroel. A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895 - 1964. São Paulo, Quiron; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976. 336 p. ilustr.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese de história da cultura brasileira. 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização, 1972. 136 p.
- STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização, 1970. 316 p.
- _____. Minha vida na arte. Prefácio de Jacques Copeau. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo, Anhembi, Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, 1956. 208 p.
- _____. A preparação do ator. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização, 1964. 297 p. il.
- TORRANCE, Ellis Paul. Criatividade: medida, testes e avaliações. Tradução de Adriano Arruda. São Paulo, Ibrasa, 1976. 292 p.
- VILLIERS, André. El arte del comediante. Tradução de L. Gabriel. 3 ed. Buenos Aires, Eudeba, 1959. 64 p.

IV.2.2 - EM EDUCAÇÃO

- ARAUJO, Hilton Carlos de. Educação através do teatro. Rio de Janeiro, Editex, 1974. 96 p.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo. São Paulo, Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciências e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. 132 p. ilustr.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Ensino Fundamental. Currículo, teoria e metodologia. /Brasília/, Departamento de Ensino Fundamental, /1973/. 49 p.
- _____. Três estudos de currículo; teoria, planejamento, metodologia. /Brasília/, Departamento de Ensino Fundamental, /1973/. 76 p.
- _____. Departamento de Ensino Médio. Legislação de ensino do 2º grau. /Brasília/, Documentação, 1973. 109 p.
- _____. Serviço Nacional de Teatro. Teatro na educação; subsídios para seu estudo. Rio de Janeiro, 1976. 64 p.
- BRUNER, Jerome Seymour. O processo da educação. Tradução de Lourenço de Oliveira. 4 ed. São Paulo, Melhoramentos, 1974. 87 p.

- COELHO, Paulo. O teatro na educação. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1973. 144 p.
- CHRISTINE, Charles T. & CHRISTINE, Dorothy W. Guia practica para el curriculo y la instruccion. Traducción de Ramon Alcalde. Buenos Aires, Guadalupe, 1973. 254 p.
- DEWEY, John. A arte como experiência. Tradução de Murilo O. R. Paes Leme. São Paulo, Abril Cultural, 1974. pp. 245-63. (Os Pensadores, XL).
- DOCUMENTA, órgão oficial do Conselho Federal de Educação. Brasília, Departamento de Documentação e Divulgação do C. F. E., 196_. Mensal.
- DOMINGUEZ, José Antonio. Teatro e educação ; uma pesquisa: a personalidade do professor como um fator de influência na construção da metodologia de trabalho. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1978. 76 p.
- HEGEL, Georg W.F. Estética; poesia. Tradução de Álvaro Ribeiro. /Lisboa/, Guimarães, /1964/. 512 p.
- KOOPHAM, G. Robert. Desarrollo del currículum. Traducción de Marta M. Zavala Argerich. Buenos Aires, Troquel, 1968. 172 p.
- OTT, Margot & MORAES, Vera R.P. Estratégias de ensino. Porto Alegre, Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação, 1976. 31 p.
- PIAGET, Jean. O julgamento moral na criança. Tradução de E. Lenardon. São Paulo, Mestre Jou, 1977. 358 p.
- _____. Seis estudos de psicologia. Tradução de Maria Alice M. D'Amorim e Paulo S. Lima e Silva. 6 imp. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1973. 151 p.
- POPHAM, William James. Manual de avaliação: regras práticas para o avaliador educacional. Tradução de Cecília L. de Rocha Bastos. Petrópolis, Vozes, 1977. 90 p.
- REVERBEL, Olga. Teatro na sala de aula. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1978. 161 p.
- TRALDI, Lady Lina. Currículo: metodologia de avaliação. São Paulo, Atlas, 1977. 87 p.
- _____. Currículo: teoria e prática. São Paulo, Atlas, 1977. 131 p.
- _____. Teoria de currículo e metodologia para a sua elaboração ou reformulação. BRASIL. MEC/Departamento de Ensino Fundamental. Currículo, teoria e metodologia. Brasília, /1973/. 49 p.
- _____. & DIBO, Dulcídio. Introdução ao desenvolvimento de currículo; Estudos Sociais, Geografia e História no Ensino de 1º e 2º graus. São Paulo, Fundação Sto. Andre-

Centro de Pós-Graduação, 1974. 95 p.

UNITED STATES INTERNATIONAL UNIVERSITY. School of Performing and Visual Arts; Bulletin.1978-80. San Diego, USIU, 1977.

UNIVERSITY OF KANSAS. International Theatre Studies Center. Lawrence, 197_.

UNIVERSITY OF MIAMI. Bulletin University of Miami; College of Arts and Sciences. Miami, 197_ . 195 p.

IV.2.3 - EM METODOLOGIA DE PESQUISA

BASTOS, Lília da Rocha, PAIXÃO, Lyra & FERNANDES, Lúcia M. Manual para elaboração de projetos e relatórios de pesquisa, teses e dissertações, 1979. 118 p.

CERVO, Amado Luiz & BERVIAN, Pedro Alcino. Metodologia científica . 2 ed. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977. 160 p.

RUDIO, Franz Vitor. Introdução ao projeto de pesquisa científica. Petrópolis, Vozes, 1978. 124 p.

SALOMON, Dêlcio Vieira. Como fazer uma monografia. 5 ed. Belo Horizonte, Interlivros, 1977. 317 p. ilustr.

SALVADOR, Ângelo Domingos, frei. Metodos e técnicas de pesquisa bibliografica; elaboração e relatório de estudos científicos. 7 ed. rev. amp. Porto Alegre, Sulina, /1978/. 254 p.

SEVERINO, Antonio Joaquim. Metodologia do trabalho científico; diretrizes para o trabalho didático-científico na Universidade. 2 ed. São Paulo, Cortez & Moraes, 1976. 112 p.