



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**TIAGO BASTO CARDOSO**

**DO TEATRO VILA VELHA À UNIVERSIDADE LIVRE:  
UMA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, CORPO, CULTURA E  
LIBERDADE NO TEMPO PRESENTE**

Salvador  
2022

**TIAGO BASTO CARDOSO**

**DO TEATRO VILA VELHA À UNIVERSIDADE LIVRE:  
UMA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, CORPO, CULTURA E  
LIBERDADE NO TEMPO PRESENTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria Cecília de Paula Silva

**Linha de Pesquisa:** Educação e Cultura Corporal

**Grupo de Pesquisa:** HCEL – História da Cultura Corporal, Educação e Lazer

Salvador

2022

SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

Cardoso, Tiago Basto.

Do Teatro Vila Velha à Universidade Livre : uma história da educação, corpo, cultura e liberdade no tempo presente / Tiago Basto Cardoso. - 2022. 139 f. : il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cecília de Paula Silva.

Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2021.

1. Teatro Vila Velha. 2. Teatro - Aspectos sociais. 3. Educação. 4. Corpo. 5. Cultura. 6. Liberdade. 7. Educação não-formal. I. Silva, Maria Cecília de Paula. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. III. Título.

CDD 792.09 - 23. ed.

Folha de Aprovação

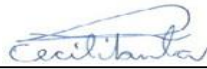
**TIAGO BASTO CARDOSO**

**DO TEATRO VILA VELHA À UNIVERSIDADE LIVRE: uma história da educação, corpo, cultura e liberdade no tempo presente**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, como requisito de Doutorado em Educação.

Aprovada em 11 de outubro de 2021

**BANCA EXAMINADORA**



---

Profa. Dra. Maria Cecília de Paula Silva (orientadora)

Universidade Federal da Bahia



---

Profa. Dra. Emília Amélia Pinto Costa Rodrigues

Universidade Federal da Bahia/ Universidade Federal de São Paulo



---

Prof. Dr. Noeli Turle da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Universidade Federal da Bahia



---

Profa. Dra. Tatiana de Amorim Badaró

International Cultic Studies Association - ICSA



---

Profa. Dra. Thais De Jesus Ferreira

Instituto Federal do Paraná / Universidade Federal da Bahia

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo identificar e analisar as possíveis relações entre as obras artísticas produzidas pelo Teatro Vila Velha no campo da linguagem do Teatro até o presente momento, em que abriga a Universidade Livre do Teatro Vila Velha considerando os elementos: Corpo, Cultura e Identidade e relacionando-os com a perspectiva da formação de cidadãos emancipados através de uma educação pautada na experiência construída a partir da cena teatral. Busca ainda identificar se há o desenvolvimento de um protagonismo do aluno/artista/cidadão, por meio de práxis pedagógicas, para que desenvolvam senso crítico, habilidades manuais e corporais, fomentando a tomada de atitudes práticas na perspectiva de uma mudança e da construção de questionamentos qualificados de paradigmas sociais e políticos que extrapolam a cena. Essas possíveis relações foram levantadas em entrevistas realizadas com atores e diretores que atuaram na produção artística e de formação do Teatro Vila Velha e que, por consequência, participaram da construção ideológica do espaço, além de professores, alunos e ex-alunos que atuam ou atuaram na Universidade Livre do Teatro Vila Velha, tendo por base a História Oral temática e algumas informações coletadas de documentos do próprio Teatro, que conta com matérias de jornais, vídeos, encartes, cartas, dentre outros, mas que sofre restrição nesse período de pandemia. A complexidade do universo de saberes que envolve o Teatro Vila Velha, não só como espaço artístico, mas também de formação, sem que isso necessariamente tivesse sido pensado de forma intencional, tem como pilar uma perspectiva histórica, que envolve os anseios dos fundadores na forma como enxergavam a arte e como queria apresentá-la, o ambiente político cultural dos últimos 55 anos, principalmente do momento de sua fundação, e a apropriação que foi realizada pelo público frequentador e usuário do espaço ao longo de sua existência, que é visto como um espaço com identidade própria, produção vanguardista e disruptiva.

**Palavras-chave:** Educação. Teatro. Corpo. Cultura. Liberdade. Tempo Presente. Educação não formal.

## **ABSTRACT**

This research aims to identify and analyze the possible relationships between the artistic works produced by Teatro Vila Velha in the field of Theater language from its inauguration to the present time, which now, host the Universidade Livre do Teatro Vila Velha, considering the elements: Body, Culture and Freedom relating to the perspective of educate emancipated citizens through an education based on the experience built from the theatrical scene. It also seeks to identify whether there is the development of a protagonism of the student/artist/citizen, through pedagogical praxis, so that they develop critical sense, manual and bodily skills, encouraging practical attitudes in the perspective of a change and the construction of questions qualified of social and political paradigms that move beyond the scene to develop emancipation, freedom. These possible relationships will be carried out in interviews with actors and directors who worked in the artistic production and formation field of Teatro Vila Velha and the Universidade Livre do Teatro Vila Velha and who, consequently, contributed to the ideological construction of the space, based on Oral History and some information collected from documents from the Theater. The complexity of the universe of knowledge that involves Teatro Vila Velha, not only as an artistic space, but also as an educational place, is something that involves the wishes of the founders in the way they understand art and how they would like to present it, the political and cultural environment of the last few 60 years, and, above all, the construction of its images, which is seen as a space with its own identity, avant-garde and disruptive production.

Keywords: Education. Theater. Body. Culture. Freedom. Present Time. Nonformal learning.

## RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo identificar y analizar las posibles relaciones entre las obras artísticas producidas por el Teatro Vila Velha en el campo del lenguaje teatral desde su inauguración hasta la actualidad, que ahora acoge la Universidade Livre de Teatro Vila Velha, considerando los elementos: Cuerpo, Cultura y Libertad en la perspectiva de educar ciudadanos emancipados a mediante de una educación basada en la experiencia construida desde la escena teatral. También busca identificar si existe el desarrollo de un protagonismo del estudiante / artista / ciudadano, a mediante de la praxis pedagógica, para que desarrolle el sentido crítico, las habilidades manuales y corporales, fomentando actitudes prácticas en la perspectiva de un cambio y la construcción de Cuestiones calificadas de paradigmas sociales y políticos que trascienden el escenario para desarrollar la emancipación, la libertad. Estas posibles relaciones se llevarán a cabo en entrevistas con actores y directores que trabajaron en el campo de la producción y formación artística del Teatro Vila Velha y la Universidade Livre de Teatro Vila Velha y que, en consecuencia, contribuyeron a la construcción ideológica del espacio, a partir de Historia Oral y alguna información recopilada de documentos del Teatro. La complejidad del universo del conocimiento que envuelve al Teatro Vila Velha, no solo como espacio artístico, sino también como lugar educativo, es algo que involucra los deseos de los fundadores en la forma en que entienden el arte y cómo les gustaría presentarlo, el entorno político y cultural de los últimos 60 años y, sobre todo, la construcción de sus imágenes, que se ve como un espacio con identidad propia, producción vanguardista y disruptiva.

Palabras clave: Educación, Teatro, Cuerpo, Libertad, Tiempo presente, Educación no formal

## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>3 CORPO E EDUCAÇÃO NO ÂMBITO DA CENA: MARCAS DA INDIFERENÇA NA EDUCAÇÃO DO TEMPO PRESENTE .....</b>	<b>20</b>
<b>4 DO TEATRO VILA VELHA (TVV) ATÉ A UNIVERSIDADE LIVRE DO TEATRO VILA VELHA (LIVRE): UM POUCO DA HISTÓRIA DE UM LUGAR DE RESISTÊNCIA .....</b>	<b>32</b>
<b>5 TEATRO COMO FERRAMENTA DE EMANCIPAÇÃO .....</b>	<b>49</b>
<b>6 O TEATRO NA PRÁTICA: AS EXPERIÊNCIAS CÊNICAS DO TEATRO VILA VELHA E DA UNIVERSIDADE LIVRE .....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>87</b>
<b>ANEXO A .....</b>	<b>91</b>
<b>ANEXO B .....</b>	<b>92</b>
<b>ANEXO C .....</b>	<b>93</b>
<b>ANEXO D - ENTREVISTA CLARA TORRES .....</b>	<b>94</b>
<b>ANEXO E - ENTREVISTA MÁRCIO MEIRELLES .....</b>	<b>104</b>
<b>ANEXO F - ENTREVISTA YAN BRITTO .....</b>	<b>120</b>
<b>ANEXO G - ENTREVISTA 2 MÁRCIO MEIRELLES .....</b>	<b>130</b>



## 1 APRESENTAÇÃO

O que me levou a esta investigação é o resultado de um percurso de constante aprendizado através de experiências educacionais vividas em diversos lugares do Brasil e do mundo. Desde a infância, tinha curiosidade por temas variados, que se realizavam por meio de documentários, programas, "gibis" e livros diversos, revistas e periódicos. Porém, foi quando dominei a leitura que passei a ter acesso a periódicos e livros acerca de temas relacionados à política, filosofia, história, cultura e economia.

Permeando minha construção identitária e mediando minha relação com estas leituras, as injustiças sociais de modo geral e, principalmente, a falta de oportunidades iguais e os conflitos armados sempre me chamaram atenção, em que pese viver uma vida confortável e de privilégios considerando a atual sociedade brasileira. Os estudos sempre foram garantidos, além da possibilidade de frequentar espaços de lazer e de cultura sem nenhuma (ou quase nenhuma) restrição, fosse ela física ou financeira. Ainda assim, a inquietação existia.

A partir desta visão de mundo e do meu lugar, busquei, onde estive presente, circular por grupos diversos estabelecendo pontes, entendendo em que discordavam e em que concordavam. Tal caminho acabou, ainda muito jovem, me levando a assumir posições de liderança no colégio como representante de classe e membro-diretor de grêmio estudantil por alguns anos e, já na faculdade, membro de diretório acadêmico. Trajetória que me levou à Câmara dos Deputados, em Brasília, para entregar um manifesto contra a transposição do Rio São Francisco em 2001 (como estava proposta), então com 16 anos de idade. Documento este que foi elaborado por um coletivo de alunos do colégio, o qual frequentava e representava.

Porém, ao me aproximar da grande questão que atinge ainda hoje boa parte dos jovens quando da proximidade da maioridade civil ou ao final da idade escolar, quando ouvimos: "vai fazer Enem para quê?", me vi em uma grande encruzilhada. Minha visão ampla e complexa da sociedade dificultava escolher um único caminho para enxergar o mundo. Tudo aquilo me parecia bem restritivo e, demasiadamente definitivo. Naquele momento, já que havia a necessidade de uma escolha, tive dúvidas entre História, Direito e Economia.

Em 2001, nas férias anteriores ao último ano do ensino médio, ao ler a autobiografia de Malcolm X contada pelo jornalista Alex Haley (1965), tive uma imensa curiosidade em aprofundar minha visão política, ideológica e jurídica acerca da atuação de Malcolm X, já que a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos era um dos elementos chave de sua existência e, de forma sistemática, construía não só seu discurso, mas suas ações diárias e seu propósito de vida. Mais ainda: ele conseguiu ter uma clareza da sua opressão e do seu opressor, além de demonstrar estratégias de gestão e política muito avançadas e que eu, envolvido com política estudantil à época, em uma cidade de população majoritariamente negra, no meu lugar de homem branco e com todos os privilégios inerentes a essa condição, até aquele momento ainda não tinha visto em lugar algum.

Apesar das grandes revoluções e insurreições ocorridas na Bahia por grupos oprimidos, restava carência de detalhes sobre esses movimentos (Guerra dos Aimorés, 1555; Levante dos Tupinambás, 1617; Revolta dos Alfaiates, 1798; Independência da Bahia, 1823; Revolta dos Malês, 1835; Sabinada, 1838 e a Guerra de Canudos, 1896), que sempre foram tratados de forma rasa no currículo básico das escolas baianas, inclusive naquelas em que estudei. Sobre esses temas, obtive informações mais detalhadas depois da graduação escolar e em meios não acadêmicos, o que fortaleceu ainda mais meu desejo de buscar uma formação extraescolar e complementar em busca de mais conhecimento.

Com esse primeiro contato mais qualificado com a opressão e seus sistemas, busquei entender como os processos ocorriam. Acompanhando essa visão e trazendo o pensamento para uma aplicação prática, vislumbrei possíveis áreas nas quais podia atuar a partir da minha graduação, já que se tratava de uma escolha necessária e exigida socialmente. Sim, uma espécie de opressão. Não era possível, na minha realidade, não escolher uma graduação em nível superior. Não existia o caminho de fazer um curso técnico e deixar a maturidade definir, por exemplo, tampouco, simplesmente, trabalhar sem uma formação superior para além da educação básica. A graduação, qualquer que fosse, era o único caminho.

Assim, optei por cursar Direito, pois teria capacidade técnica para operar as leis e, com esse conhecimento, propor e realizar mudanças sociais com um serviço concreto que é reconhecido e que poderia ser bem remunerado. Porém, ainda no primeiro semestre, me recordei de um elemento que já havia me atentado, mas que

somente no início do curso de Direito me saltou aos olhos: apesar das leis regulamentarem a sociedade e, por consequência, determinarem as regras da sociedade democrática, o que estabelece como tais regras irão funcionar é a ordem econômica. Essa que determina, de forma escusa, mas nada sutil, o que é legal e como deve ser regulado para a manutenção da ordem. Em última instância, o interesse das leis é a manutenção do *status quo* definido pela ordem econômica estabelecida.

Etimologicamente, economia se refere a junção do prefixo “eco”, vindo do grego oikos (οἶκος) que, em tradução literal, significa casa, lar, domicílio ou meio ambiente e “nomia”, também de origem grega, e trata-se de uma derivação de “Nomos” (νόμος), podendo ser traduzido, no grego contemporâneo, como lei, regra, regulamento ou administração. Portanto, colocando de maneira simplista, a economia semanticamente representa as regras da casa.

Nos primeiros anos de faculdade de Direito ficou claro qual era o papel do curso para mim: formar um operador do Direito, alguém que conhece bem sobre as leis e utiliza este conhecimento para atingir determinado interesse, seja ele qual for, desde que haja um modo de enquadrá-lo dentro do “ordenamento jurídico”. Não havia referência direta ou prática na formação sobre como promover justiça social ou direitos iguais, por exemplo, apesar destes temas serem tratados nos primeiros anos.

Com essa inquietação e enorme sentimento de vazio, resolvi estudar Ciências Econômicas na Universidade Federal da Bahia, sendo aprovado em 2003 para o primeiro semestre, quando consegui conciliar por algum tempo as duas formações. Entretanto, no decorrer do processo, uma das últimas grandes greves de professores da UFBA inviabilizou a minha estratégia de conciliação dos cursos e optei por me dedicar ao Direito, abdicando do estudo formal das ciências econômicas por questões práticas.

Nessa contínua busca, dentro da área do Direito, atuei na Defensoria Pública do Estado da Bahia, na 2ª Vara do Júri, bem como na Ouvidoria do Tribunal de Justiça do Estado da Bahia, quando tive a grande oportunidade não só de prestar um serviço aos menos privilegiados, mas de entender os problemas sistêmicos e

ideológicos do judiciário. Além disso, tive a oportunidade de atuar em escritórios privados e ter uma noção ampliada e aprofundada dos diferentes pontos de vista.

Como uma espécie de catarse, em paralelo à formação tradicional, desde 2002, então com 17 anos, comecei a participar de uma organização não governamental internacional chamada CHILDREN INTERNATIONAL SUMMER VILLAGES – CISV (posteriormente, passou a se chamar CISV – Building Global Friendship), que está presente em 65 países e tem como missão “educar e inspirar ações para um mundo mais justo e pacífico”. A fundação da organização se deu em concomitância com a criação da UNESCO, instituição vinculada às Nações Unidas voltada para desenvolvimento da Educação, da Ciência e da Cultura, que tem como objetivo garantir a paz por meio da cooperação intelectual entre as nações, acompanhando o desenvolvimento mundial, buscando soluções para problemas que desafiavam a sociedade naquela época de pós-guerra e que, em certo ponto, continuam até hoje.

Assim, com propósito semelhante, surgiu o CISV, como bem descreve um documento da organização:

Em 11 de agosto de 1946, a Dra. Doris Allen sentou-se em um banco de parque em Nova York, quando lia um artigo da New York Times Magazine escrito pelo Dr. Alexander Meiklejohn, "Para ensinar o mundo a ser livre". O artigo discutiu a formação da UNESCO e, especificamente, a proposta do Dr. Meiklejohn para a fundação de um instituto, aliada a ONU, para unir os políticos e filósofos. Ele escreveu, "...é neste campo de aprendizagem de adultos e ensino de adultos que a batalha pela organização mundial pacífica será ganha ou perdida". O conceito do Dr. Meiklejohn produziu uma forte reação no Dr. Allen, que, como psicóloga infantil, teve uma visão diametralmente oposta naquela, "temos que começar com as crianças" (CISV INTERNATIONAL, 1998, p. 1, tradução nossa).

A atuação da organização em Salvador, na Bahia, contava com diversas atividades educacionais. Além disso, era parte de uma rede existente no Brasil e no exterior com ações voltadas para educação multicultural, desenvolvimento de habilidades, conhecimentos e atitudes em liderança, proporcionando experiências multiculturais, que favoreciam a compreensão da diversidade como oportunidade de reduzir desigualdades e construir uma sociedade mais justa e pacífica. Contudo, a organização no Brasil, por questões financeiras (uma vez que o financiamento é todo realizado pelos participantes), acabava por beneficiar uma pequena parcela da população com essas experiências tão ricas e plurais.

Assim, me tornei voluntário na organização realizando diversos programas educacionais como educador, tendo atuado também na área de gestão da organização, passando pela direção do “braço” jovem da organização, entre os 15 e 25 anos, além de outras diversas funções administrativas e, com 29 anos, assumi a Coordenação Regional de Treinamento e Garantia de Qualidade do continente Americano, função que me fez ser responsável pela garantia de qualidade dos treinamentos e cursos realizados na organização nas Américas (Norte, Central e do Sul), participando, anualmente, de um Fórum de Qualificação Regional que envolvia todos os países membros da organização nas Américas, ministrando cursos de qualificação e formação de treinadores em metodologias ativas de ensino e formação de especialistas em educação para paz.

Portanto, minha visão sistêmica e experiência diversa implicadas na minha história de vida, me levaram a buscar a educação, mais precisamente uma educação que proponha relacionar conteúdos essenciais à promoção de um processo emancipatório, reflexivo e propositivo, com resultados práticos. Foi então que passei também a atuar com grupos vulneráveis, dando aulas em projetos sociais para agricultores, líderes comunitários e moradores de favelas de Salvador.

Corroborando com o pensamento de múltiplos lugares e modelos de ensino, cito Brandão (1981, p.7):

Não há uma forma única nem um único modelo de educação; a escola não é o único lugar onde ela acontece e talvez nem seja o melhor; o ensino escolar não é a sua única prática e o professor profissional não é o seu único praticante.

Assim trilhei meu caminho como educador, saindo do ambiente escolar tradicional. Nesse momento, em especial, nessa trajetória emancipatória, ao trabalhar no Teatro Vila Velha, já na área de gestão de organizações sociais, vi o palco do teatro como um espaço de aprendizagem e uma peça teatral como uma possibilidade de experiência de aprendizado. Um texto teatral podia ter um caráter emancipatório provocando uma nova forma de pensar e agir, pois são experiências construídas a partir de uma narrativa, trazendo ou criando uma realidade, que são colocados para serem experienciados nos corpos dos atores, atingindo estes em vários aspectos: emocionais, físicos, ideológicos, identitários, dentre outros.

Com a minha formação generalista e que gira em torno do desenvolvimento de um ser humano livre, cheguei novamente à Universidade Federal da Bahia, agora na

Faculdade de Educação, no Grupo de pesquisa História da Cultura Corporal, Educação e Lazer (HCEL) para investigar um ambiente de aprendizado que, através da utilização de elementos variados, pode formar cidadãos conscientes de si, do seu papel social e com capacidade de atuar em favor da construção do que acreditam, levando isso ao público.

## 2 INTRODUÇÃO

Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 1990, p. 13).

Com as palavras de Augusto Boal (1977) sobre o teatro sintetizo a visão de seu potencial que veio a mim em 2010, quando ingressei no corpo técnico do Teatro Vila Velha (TVV), momento no qual buscava sair de mais uma crise com a práxis advocatícia, quando ficou mais evidente que aquela atividade não era o que me movia, mas sim a educação, a arte, a cultura e o direito. Assim, a partir do meu histórico de gestão em Organizações Não Governamentais (ONGs), decidi que diminuiria a atividade advocatícia e iria me dedicar a gestão de projetos que promovessem impacto social e desenvolvimento de pessoas. Iria continuar o meu processo autônomo de educação em busca do que Dubet afirmava que existia na escola, mas que na prática, nunca observei. Falava-se em globalização, valores universais, multiculturalidade, mas não se apresentava na prática, nas experiências, por exemplo.

Na escola ainda domina uma determinada concepção de aluno gestada na sociedade moderna. Nesse momento, havia uma clara separação da escola com a sociedade, com a primeira sendo considerada espaço central de socialização das novas gerações, responsável pela inculcação de valores universais e normas que deviam conformar o indivíduo e, ao mesmo tempo, torná-lo autônomo e livre (DUBET, 1994, p. 4).

Ingressei no TVV como coordenador administrativo-financeiro, passando por secretário-executivo e assistente do diretor artístico, tendo vivido três anos trabalhando diretamente na instituição, quando tive a oportunidade de ver que tipo de discurso era construído naquele lugar, o que os textos produzidos buscavam tratar através da cena e além dela, bem como de todo o repertório de práticas teatrais e políticas existentes ao longo de quase 60 anos de existência daquele espaço. Pude ver ainda o modelo de gestão pautado não só na sustentabilidade financeira, mas no propósito existencial da instituição, ou seja, ser um teatro que

também ultrapassava o lugar comum de um espaço cultural quando propunha não apenas a locação de pauta, mas que definia qual pauta se alinhava com a causa de existir do teatro.

Aquele Teatro que não aceitava qualquer pedido de pauta, buscava ter posicionamento político, abrigava grupos residentes que construía discursos alinhados com a questão identitária e subversiva existente na instituição, que refletia questões sociais. Dentre esses grupos, vale destacar o Bando de Teatro Olodum, que tem um discurso próprio sobre as questões de raça e o Teatro dos Novos, a primeira companhia profissional de teatro da Bahia. O TVV foi sede da anistia internacional, além de ter recebido apresentações de artistas considerados subversivos durante a ditadura.

Mesmo tendo sido inaugurado quatro meses depois do fechamento do regime e instauração da Ditadura Militar no Brasil, foi um espaço que resistiu ao processo difícil da política. Tudo isso o torna um lugar especial e único que, mais recentemente, em 2013, fundou a Universidade Livre do Teatro Vila Velha (ULTVV), cujo objetivo principal é formar artistas com senso crítico, capazes de, através da arte, realizar críticas sociais e se colocarem como potenciais agentes de mudança, cidadãos, no sentido mais amplo da palavra, que conhecem seus direitos e deveres, os colocando por meio da arte.

A Universidade Livre do TVV, aqui tratada, não está amparada num conceito formal de Universidade. Portanto, não há uma filiação ao Ministério da Educação ou com qualquer outra instituição dentro do sistema educacional oficial brasileiro. É um espaço de formação que constrói situações de aprendizagem (BRANDÃO, 1998), colocando através de um modelo predeterminado, quais serão os pontos trazidos nas experiências que deverão ser aprendidas e apreendidas. Nesse sentido, o autor supracitado aponta que “[...] o espaço educacional não é escolar. Ele é o lugar da vida e do trabalho: a casa, o templo, a oficina, o barco, o mato, o quintal. Espaço que apenas reúne pessoas e tipos de atividade e onde viver o fazer faz o saber” e, é justamente nesse contexto que ULTVV surge, com uma ideia do que deve ser produzido, aulas que promovem uma visualização concreta e complexa da formação de um pensar e agir sobre o mundo, sobre a sociedade, através da cena, nesse caso, dos experimentos (apresentações teatrais, que ocorrem ao final de cada ciclo e são abertas ao público).



Augusto Boal (1996, p.30) afirma que o teatro se resume a um tablado, aos seres humanos e a uma paixão:

[...] um combate apaixonado dos seres humanos em um tablado. Dos seres, e não só um, porque o teatro estuda as múltiplas relações existentes entre os homens e as mulheres que vivem na sociedade e não se limita a contemplação do indivíduo, visto de forma separada. O teatro é um diálogo de palavras e ações, é conflito, contradição, enfrentamento. A ação dramática é o movimento de confrontação dessas forças.

Assim, trabalhar as vontades e as paixões de cada indivíduo é extremamente necessário para a construção de uma visão emancipatória. Ainda utilizando a voz de Boal (1996, p.30), considero que:

[...] a paixão é necessária: o teatro, como a arte, não se preocupa com o trivial e nem o banal, pelo contrário, as ações no que as pessoas implicam e levam para sua vida, são escolhas morais e políticas: suas paixões. Uma paixão é uma pessoa, uma ideia ou um princípio que, para nós, vale mais do que nossa própria vida.

Portanto, essa “arte marcial” que é o teatro tem a força suficiente para construir uma visão e atitude emancipatória e a Universidade Livre de Teatro Vila Velha é concebida com uma proposta semelhante. A troca de saberes que ocorre através dos jogos de teatrais e das oficinas. Podemos afirmar, nos dizeres de Le Breton (2007, p.7), que “antes de qualquer coisa a existência é corporal” e, a partir disso, todos os processos emergem, inclusive as emoções e razões para serem trabalhadas na cena.

O antropólogo francês afirma ainda que é do corpo que emergem significações que fundamentam a existência coletiva e individual, denotando um eixo de relação com o mundo (LE BRETON, 2007, p. 7). Os espaços não formais de educação permitem processos interativos de acompanhamento das trajetórias de vida de indivíduos e grupos, concretizando espaços de formação com a aprendizagem de saberes para a vida em coletivo (GOHN, 2009).

O conviver em grupo, promovendo uma aprendizagem coletiva não-formal, “capacita os indivíduos a se tornarem cidadãos do mundo, no mundo. Sua finalidade é abrir janelas de conhecimento sobre o mundo que circunda os indivíduos e suas relações sociais (GOHN, 2006, p. 29).

Ainda sobre a educação não formal, afirma Valsiner (2003, p. 5):

Podemos afirmar categoricamente que a educação formal é um ato de violência – contra a atual existência sociocultural da vida (*apud* Harber, 2002). A educação formal foi introduzida na história humano como uma ferramenta de distanciamento entre os aprendizes de suas bases de conhecimento, para fazê-los aceitar e exortar o conjunto de conhecimentos e valores que transcendiam sua comunidade. Assim, a educação formal difere tal qual uma antípoda de sua contraparte informata – a última traz as novidades de determinada sociedade hierarquicamente como iguais ao sistema sociocultural já estabelecido (tradução nossa)<sup>1</sup>.

Considerando o tempo reduzido para realização de uma pesquisa de mestrado, além do atual contexto da pandemia da Covid-19, que ocorreu durante o processo de trabalho, realizei adaptações à ideia inicial que tinha como escopo a realização da observação de um experimento da ULTVV, com duração de, aproximadamente, três meses, quando seriam realizadas entrevistas com alguns ex-alunos, alunos e professores da ULTVV durante o processo, aplicando questionários no início, meio e fim. Em paralelo, devido à complexidade que a move, consideramos a pesquisa de abordagem qualitativa em uma perspectiva histórica, multirreferencial, com influências de referenciais críticos freirianos, boaleanos, históricos e de epistemologias de emancipação.

Além disso, é importante destacar que temos como referências não hierárquicas tanto os teóricos consultados em referências relacionadas, bem como artistas fundadores do TVV, que ainda estão vivos e atuando. Isso também aponta para a questão da metodologia, que foi construída no caminhar, conforme os olhares, surpresas e informações.

Em relação às entrevistas, foram colhidas também de pessoas consideradas essenciais na formação da Universidade Livre e do Teatro Vila Velha, que se confundem com a história do Teatro baiano e nacional, a exemplo da atriz Sonia Robatto e do Diretor Márcio Meirelles, que são arquivos vivos da história e dos “porquês” do Teatro Vila Velha se manter fiel a uma ideologia até hoje.

A oralidade também se constitui como um elemento importante nesta pesquisa, tendo a memória como elemento guia da construção da narrativa emancipatória que

---

<sup>1</sup>No original: it can be claimed that formal education is an act of violence – against currently existing socio-cultural states of affairs (e.g., review by Harber, 2002). Formal education was introduced in human history as a means to distance the learners from their immediate knowledge bases, and to make them accept and cherish the corpus of knowledge and values that transcended their local community. As such, formal education differs cardinally from its informal counterpart—the latter brings the young of the given society in line with the existing socio-cultural system. (VALSINER, 2003).

o TVV desenvolve a partir de suporte encontrado na metodologia da História Oral. As fontes orais são as responsáveis por consolidar a memória, em que pese o Teatro Vila Velha ter diversos materiais de arquivo, esses não conduzem a narrativa na forma como existe, sendo tal papel construído de forma mais fidedigna pelas pessoas que ainda ocupam o espaço que conduziram as narrativas que serviram como meio para versões e interpretações sobre a história (DELGADO, 2006).

Dentre os referenciais teóricos acerca da História Oral, adotei as etapas metodológicas enunciadas por Delgado (2006): estabelecimento de critérios para a escolha dos entrevistados; preparação de um roteiro para as entrevistas que contivesse a síntese das questões que embasam a problemática; aplicação de entrevistas temáticas semiestruturadas; transcrição literal das mesmas, análise e socialização.

Aliado à história oral, considerando a contemporaneidade do TVV e a constante evolução marcante em curto espaço de tempo, se considerarmos a história da humanidade, foi utilizada a metodologia do tempo presente, uma vez que há testemunhas vivas da história que questionaram documentos e realizaram inferências ao espaço, seu uso e seu propósito ao longo dos últimos 57 anos.

Tendo em vista que o TVV ainda vive e pulsa, ao mesmo tempo que sua história já é relevante, se faz necessário considerar um aprofundamento, pois segundo Ferreira (2013, p. 23), citando Hobsbawn (1993; 1998).

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

Desse modo, a história do TVV como teatro, como espaço formador de cidadãos e formador de Artistas foi construída ao longo da pesquisa, uma vez que alguns mitos tidos como verdade se mostraram como a conjuração de eventos aleatórios e que, em um contexto, em uma narrativa construída, se tornaram uma verdade, a qual foi questionada ou até mesmo lapidada, confirmando o que Ferreira afirma: “a memória como a história do tempo presente são construções presentificadas e, portanto, passíveis de atualizações e revisões”, o que foi observado logo em um primeiro contato com o objeto de pesquisa em duas entrevistas realizadas.

O texto foi organizado em artigos, no formato multipaper, tendo a seguinte organização:

No primeiro artigo incide sobre as tratativas acerca do corpo, utilizando a cena como um espaço que promove emancipação. Nas palavras de Le Breton (2004, p. 76), “o corpo é um manifesto”. Os aprendizados realizados através do corpo, em suas diversas formas, e como esses conhecimentos e práticas puderam promover emancipação. Para conseguir tratar desses temas, foram abordados os conceitos que guiaram a pesquisa: o teatro, mais especificamente a cena, o corpo e a cultura, que dialogarão com estudos de Paulo Freire, Augusto Boal, Carlos Rodrigues Brandão, Boaventura de Sousa Santos, David Le Breton, David A. Kolb, John Dewey, Maria Cecília de Paula Silva dentre outras/outros, realizando articulações conceituais que nos auxiliam no pensar/fazer uma educação emancipatória a partir da experiência da construção cênica.

O artigo seguinte, foi abordada a história do Teatro Vila Velha, como espaço artístico e político e toda a sua trajetória, mostrando como atuou ao longo de seus 57 anos dentro dos recortes de ser um espaço que propõe e realiza um discurso de resistência para a sociedade baiana e brasileira passando por crises (financeiras ou ideológicas) em sua história até o presente momento, quando estabelece a Universidade Livre de Teatro Vila Velha. Nesse âmbito, é trazido o seu papel no contexto histórico e atual desse espaço que promove questionamentos sociais, seja aos cidadãos ou aos governantes.

No terceiro artigo, a partir de entrevistas realizadas com ex-alunos e o fundador, que também é professor, busca-se entender como se dá processo de aprendizado por meio da cena e identificar quais os resultados percebidos por eles após a finalização do ciclo ou de um semestre ou, ainda, de um experimento. Para melhor elucidação, foi escolhido e analisado um experimento realizado.

Como conclusão, foram apontadas algumas possibilidades visualizadas ao longo do processo de investigação que podem acontecer, com possibilidades para o aprofundamento teórico e consolidação da pesquisa.

### **3 CORPO E EDUCAÇÃO NO ÂMBITO DA CENA: MARCAS DA INDIFERENÇA NA EDUCAÇÃO DO TEMPO PRESENTE**

#### **RESUMO**

Este artigo tem por objetivo refletir sobre o corpo-cena no âmbito da educação e as marcas que essa prática deixa em suas identidades possíveis. Para tanto, destacamos o corpo tanto como um aparelho/discurso político quanto como um conjunto de relações materializadas, portanto, cena. Bem como consideramos as conexões entre o corpo-cena e a educação, tratando principalmente das tensões envolvendo padrões comportamentais, identidades e (in)diferenças. Uma pesquisa nas principais bases de trabalhos acadêmicos revelou que, apesar de haver estudos sobre o corpo na área da Educação, a maioria se refere a duas categorias, a primeira trata do corpo biológico, e a segunda incide nos estudos sobre psicomotricidade. Como metodologia, utilizamos uma abordagem qualitativa através da análise dos dados obtidos na pesquisa bibliográfica. Os trabalhos selecionados foram localizados após a utilização de duas buscas com marcadores associados, a primeira identificando os trabalhos que trouxessem a temática da educação e do corpo, e a segunda trazendo corpo e identidade. Essa técnica foi necessária, porquanto a busca dos três marcadores entre as pesquisas científicas na área de educação não retornou resultados.

**Palavras-chave:** Corpo. Identidade e diferença. Opressão. Educação.

#### **INTRODUÇÃO**

Paulo Freire, o mais importante – e mais lido – autor brasileiro da educação, problematiza condições históricas de opressão e desigualdade social que, segundo ele (2002), são o amargo fruto das relações colonialistas que têm sua gênese confundida com a própria construção do Brasil, portanto, para Freire (2002) a hierarquia opressiva e organização desigual da sociedade são marcas identitárias do país. Um processo de opressão que, desde antes do nascimento é marcado por indiferenças estruturais e opressões hierárquicas que, em última instância, negam as condições para o sujeito reconhecer-se como cena e roteirista de sua própria

existência. Essa lógica configura, conforme indica Valsiner (2003), uma manifestação de educação violenta.

Mas quem é o agressor quando a violência já se tornou orgânica? Um ente vivo da própria cultura? Para Freire (2002), tal violência parte da elite social, ou seja, os opressores, como se refere ao longo de sua obra. Essa elite opressora impede a humanização dos oprimidos, impede que esses se reconheçam como agentes sociais, afinal essa percepção significa o fim da subserviência. Entretanto, neste diálogo cênico, opressores se desumanizam tanto quanto aqueles a quem oprimem, isto porque, para seguir um roteiro pré-estabelecido, tornam-se sujeitos inconclusos, como uma peça sem final, deixando em aberto o próprio ser.

A capacidade de dimensionar o tempo, recordar o passado, compreender o presente e planejar o futuro são atributos que o ser humano, inconcluso, foi desenvolvendo. A condição de roteiro aberto lhe é peculiarmente necessária, porque assim se reconhece humano, “demasiadamente humano”, como diria Nietzsche. E é preciso considerar que a própria realidade concreta é inacabada, está constantemente em movimento, portanto, também o palco-vida é uma construção em andamento e sem fim. Como processo histórico-sociológico-cultural, a dialética é inevitável. Em consequência, a realidade muda quando o sujeito altera o corpo em cena, que é também roteiro, modificando a si numa teia complexa e imbricada (BADARÓ, 2021). Assim, para roteirizar seu corpo-cena, o sujeito necessita de uma construção identitária, ainda que temporalizada e mutante; nesse sentido a educação se revela fundamental.

Na compreensão da história como possibilidade, o amanhã é problemático. Para que ele venha é preciso que o construamos mediante a transformação do hoje. Há possibilidades para diferentes amanhãs. A luta já não se reduz a retardar o que virá ou a assegurar sua chegada; é preciso reinventar o mundo. A educação é indispensável nessa reinvenção. Assumirmo-nos como sujeitos e objetos da história nos torna seres da decisão, da ruptura. Seres éticos (FREIRE, 2000, p. 40).

Quem dita essas regras? Seria essa uma experiência generalizável? Em que sentido? E, mais ainda, experiências como esta estariam, de uma forma ou de outra, representadas na produção acadêmica recente na área de Educação? Tais indagações deverão guiar a diversidade de reflexões que permeia a escrita deste artigo.

O padrão de corpo e movimento considerado adequado pela sociedade reflete uma estética cultural perpassada por constrangimentos, que exerce e reproduz seu poder através de determinadas instituições – como a escola – e que privilegia determinadas práticas e técnicas corporais<sup>2</sup> em detrimento de todas as demais alternativas. Compreendemos que tal estética cultural pode ser encarada como uma série de dispositivos, que se pretendem hegemônicos, e como uma maneira nada sutil – e amplamente discutida pelos pesquisadores da sociologia como Paulo Freire e Michel Foucault – de manter a ordem socialmente estabelecida. Afinal, para vislumbrar a possibilidade de conseguir espaço em grupos associados a um *status* mais elevado, é preciso aprender os seus costumes, é preciso ser mais um deles e menos um dos “outros” (BOURDIEU, 2006).

O corpo, assim como a família ou a educação, é também um aparelho sociopolítico. Ele materializa, afinal, a própria experiência de uma *pessoa*, suas percepções e os pensamentos em relação com outros sujeitos, grupos e instituições. O corpo é a mente em movimento constante e vice-versa. Por onde ele caminha, caminha igualmente o conjunto de vínculos e organizações que chamamos de *sociedade*. Por esse motivo decidimos explorar a temática da corporalidade neste artigo. Para tanto, buscamos, nas principais bases de dados científicas,<sup>3</sup> trabalhos que tratem da questão do corpo na produção acadêmica recente da área da Educação. A partir dos resultados selecionamos aqueles que mais se aproximavam do nosso interesse, a saber, aqueles que trouxessem os marcadores *corpo*, *identidade* e *educação*.<sup>4</sup>

Consideramos que esta temática, ainda pouco explorada na pesquisa em Educação, deve ser trabalhada e aprofundada. Como Foucault ressalta em diversas de suas obras, o corpo carrega em si marcas de gênero e geração, de ambiente e subjetividade. Além disso, como um dispositivo, que produz e reflete variados processos de *subjetivação* (FOUCAULT; AGAMBEN), o corpo também está, por um

---

<sup>2</sup>As noções de *corpo*, com suas técnicas e disposições, e de *pessoa* ou sujeito utilizadas neste artigo são devedoras das ideias do antropólogo Marcel Mauss e devem ser entendidas, em sua plasticidade, portanto, como fatos morais e/ou categorias do pensamento e não apenas (ou não necessariamente) como elementos biológicos. Cf. a respeito, Mauss, 2003.

<sup>3</sup>A saber, Scielo, Pepsic e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações.

<sup>4</sup>Entretanto, é importante fazer uma ressalva. Não obtivemos resultados em nossa primeira busca que compreendia esses três termos. Portanto, fez-se necessário realizar tal pesquisa em duas etapas, uma com os marcadores *corpo* e *educação*, e outra com os marcadores *identidade* e *educação*.

lado, sujeito a táticas e práticas que vão do controle *biopolítico* à exceção e ao aniquilamento *necropolítico* (MBEMBE) e, por outro, sempre é capaz de oferecer, em sua densidade, uma resistência a tais processos (WEHELYIE). Deste modo, compreender um determinado contexto de símbolos e de ações, disposto sobre um dado horizonte temporal, uma conjuntura histórica, é compreender um emaranhado de redes e relações corporificadas. Pensar o sujeito é pensar o corpo, portanto, pensar a educação também é pensar o corpo. Assim, desenvolveremos um artigo de cunho reflexivo-discursivo sobre essa temática, utilizando um levantamento bibliográfico on-line como fonte de dados.

Nesta discussão trazemos a relação entre o corpo e a educação, tratando principalmente das tensões envolvendo padrões comportamentais, construções e (re)construções identitárias, com o objetivo primordial de refletir sobre o silenciamento do corpo-sujeito pela educação e as marcas que esta prática pode deixar em algumas experiências de desenvolvimento pessoal e subjetivação. A fim de realizar esta tarefa, partiremos das ideias de *corpo* presentes na obra de Pierre Bourdieu e, numa formulação anterior, do já citado Marcel Mauss (BOURDIEU, 1998, 2006; MAUSS, 2013). Como inspiração definidora, incluímos neste diálogo as construções de Foucault no que se refere ao corpo-sujeito e à educação-modulação, as propostas de *educação popular* de Carlos Rodrigues Brandão e, subsidiariamente, algumas contribuições provenientes dos estudos críticos pós-coloniais.

Bourdieu (1998) destaca a relevância de se buscar compreender as raízes constitutivas dos hábitos/padrões. Para este autor, as concepções de um determinado tempo precisam ser estudadas para que possamos perceber quais os seus fundamentos e refletir sobre sua existência. Corroborando com esta perspectiva, Piovezani (2009, p. 40-41) afirma que é necessário

[...] tentar apreender uma transformação fundamental do olhar contemporâneo sobre o corpo, considerando a extração da diferença corporal do conjunto daqueles que eram antes concebidos como exceções monstruosas e sua inclusão no universo dos corpos comuns. Compreender essa metamorfose do olhar é essencial para aqueles que buscam conhecer as formas de constituição da individualidade moderna e contemporânea pelo viés da relação entre corpo e identidade. Para tanto, a história dos “monstros” – conforme a designação da tradição até a contemporaneidade – incide sobre a exposição dos corpos e sobre o olhar que os espreita.



Em consonância com essa ideia sobre a constituição indissociável do sujeito moderno e contemporâneo, do olhar e dos corpos enquanto portadores de identidades e diferenças – antes exibíveis como aberrações e depois incorporáveis em discursos sobre inclusão, identidade, regulação, controle e direitos – buscamos refletir sobre as imposições de padrões no âmbito educacional, bem como o possível papel que a educação pode desempenhar no rompimento dos ciclos de silenciamento e marginalização de certos sujeitos subalternizados, e de suas memórias e identidades incorporadas (BALANDIER, 1969; SHAW, 2002). Levamos em consideração, sobretudo, os processos educativos para além do ambiente escolar, aqueles que se dão no dia a dia da vida, na prática cotidiana da cultura, com suas conexões imprevistas e seus possíveis discursos contra-hegemônicos, seus *roteiros ocultos* (*hiddentranscripts*) (SCOTT, 1990).

## **QUEM DITA AS REGRAS DA CENA?**

Os estudos sobre o corpo foram iniciados com a anatomia, tendo as pesquisas sido realizadas principalmente em corpos de criminosos, porquanto a igreja recriminava a prática, considerando-a como difamação do sagrado (RUPP, 1993), portanto, para que a investigação fosse permitida era necessário ter acesso ao corpo de um indivíduo considerado impuro aos olhos da igreja. Isto acontecia porque, sob o domínio social do pensamento e moral cristã, o corpo é objeto da divindade só devendo ser tocado para fins igualmente divinos, assim como porque a ideia de prazer, comumente associada ao corpo, é associada ao pecado, intensificando o caráter mítico e proibitivo do corpo.

Ainda atrelado ao início dos estudos está o caráter biologizado e *biologizante* das discussões sobre a temática ao longo das histórias de diversos povos, sobretudo ocidentais, tendo reflexos ainda na atualidade, tanto no imaginário popular do corpo como algo a ser guardado, escondido e mantido “asséptico/higienizado”, como dele como máquina que serve à vida humana, sendo negada a ele a condição de indissociação do ser vivente. Essa concepção médica soma-se à egrégora de mistério e tabus envolvendo a corporalidade – herança do domínio católico –,

permeando o desenvolvimento histórico dos estudos envolvendo o corpo e acompanha, também, a constituição da dinâmica educacional.

A busca do canônico, herança do domínio católico sobre a sociedade, representa um ponto a ser transposto socialmente a fim de diminuir o distanciamento entre a educação e o corpo, tanto nos aspectos teóricos quanto práticos. Visto que a tentativa da sacralidade corporal sob a égide da cristianização vislumbra a ideia do corpo-pecado, no qual qualquer intimidade ou pensamento sobre o mesmo é uma ofensa à pureza divina e remonta ao pecado original.

O discurso e as estruturas estavam comprometidos com o poder, enquanto o corpo estava do lado das categorias oprimidas e marginalizadas da sociedade: as minorias de raça, classe ou gênero pensavam ter somente seu corpo para se oporem ao discurso do poder e à linguagem, como instrumento de silenciamento do corpo. (COURTINE *apud* PIOVEZANI, 2009, p.36).

Enquanto a classe dominante investia na cultura erudita e formação de “reis filósofos”, dentre os quais a mente era dissociada do corpo, sendo esse último visto como animalesco, primitivo e pouco valorizado. Assim, a dicotomia mente e corpo adicionava credibilidade às categorias de poder, sendo associada ao desenvolvimento intelectual (RUPP, 1993; PIOVEZANI, 2009).

[...] a sociedade torna-se depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam em suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações de seu meio social existente. [...] Como história individual e grupal sedimentada no corpo, estrutura social tornada estrutura mental, o *habitus* pode ser pensado em analogia com a “gramática generativa” de Noam Chomsky, que permite aos falantes proficientes de uma dada língua produzir impensadamente atos de discurso corretos de acordo com regras partilhadas de um modo inventivo mas, não obstante, previsível. (WACQUANT, 2007, p. 66)

Mas qual a cena legítima? Pensar em uma única forma de viver o corpo é limitar as inúmeras possibilidades de educações e identidades às quais o indivíduo é exposto ao longo de sua vida. Mais do que isso,

[...] se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e

representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, p. 13 *apud* OLIVEIRA *et al.*, 2006, p.131-132).

Culturas diferentes mapeiam o desenvolvimento de seus membros de diversas maneiras. Os sujeitos, ao narrarem sua própria história de vida, usam marcadores que identificam pontos de viragem em suas trajetórias de vida, os quais podem ser mais ou menos precisos, indicam normalmente momentos de tensão, contradição ou crise, e, além disso, evidenciam diferentes modos de viver em relação àquilo que é oferecido como possibilidade no mundo cultural: temas, recursos, procedimentos, argumentos, modelos, normas, valores, etc. Os marcadores são idiossincráticos, mas, ao mesmo tempo, dialogam com os pontos de viragem culturalmente estabelecidos e com os significados compartilhados sobre a passagem pelos distintos ciclos da vida. (OLIVEIRA *et al.*, 2006, p.121)

É preciso apontar que Paulo Freire não discute diretamente o assunto dos Direitos Humanos a partir de documentos oficiais, entretanto, ao abordar a educação e a indiferença, o autor disserta que “uma das primordiais tarefas da pedagogia crítica radical libertadora é trabalhar a legitimidade do sonho ético-político da superação da realidade injusta” (2000, p. 43). Freire, portanto, é um exímio defensor dos direitos humanos, princípio que pode ser considerado como base para o roteiro de um corpo-cena livre, justamente por estabelecer-se na “negação do direito de ‘ser mais’ inscrito na natureza dos seres humanos” (*ibidem*, p. 79). Ainda sobre este importante teórico, sua proposta destaca a relevância de lutar contra a impunidade e qualquer tipo de violência para que se finde a indiferença. Diz Freire:

[...] a briga em favor dos direitos humanos, onde quer que ela se trave. Do direito de ir e vir, do direito de comer, de vestir, de dizer a palavra, de amar, de escolher, de estudar, de trabalhar. Do direito de crer e de não crer, do direito à segurança e à paz (FREIRE, 2000, p.130).

A trajetória de vida de um sujeito é contada também, e principalmente, no seu corpo, nele se encontram as marcas das tensões, das vitórias, do crescimento, seja numa ruga ou cicatriz, no *piercing* ou na maquiagem, ou ainda de maneira sutil através da postura, da entonação da fala ou do andar; o corpo fala e relata sua história. Constata-se, então, que o corpo não é somente um instrumento do sujeito,

ele é o próprio indivíduo e, como tal, traz em si as expectativas e marcas do grupo social que o cerca.

Para Foucault o corpo é um “locus de poder”, o que varia de cultura para cultura é a sua configuração, mas não o fato em si. Logo, ele está sujeito a constantes coerções e domínios, assim como às mais diversas experiências de resistência e combate. Assim, não é possível limitá-lo às fronteiras biológicas (FERREIRA; MAGALHÃES, 2006). O corpo é um combatente, ele traz na sua constituição toda carga subjetiva e sociocultural a que o indivíduo foi exposto, dando significados e sentidos diversos àquilo que vivenciou, criando, dessa forma, um ser único que é num só tempo produto e produtor do que o cerca e constrói.

Sobre as construções de sentido e significado, ou ainda no que tange à (re)construção identitária no tempo presente, vale ressaltar o papel crucial da mídia. Ainda que somente citando este ponto an passant, não podemos deixar de explicitar que os meios de comunicação, em especial as redes sociais exercem grande influência no desenvolvimento dos corpos, porquanto a sociedade se espelha e é espelhada neste grande palco a que todos olham e aplaudem. Sobre isso trazemos a reflexão de Brandão para nos auxiliar.

É mais fácil ser persuadido por um belo e sonoro engodo do que escavar em busca de uma verdade nunca evidente, sobretudo em uma sociedade dominada por meios de comunicação sempre prontos a decorar o falseamento da realidade com as vestes de que se reveste a aparência de feliz ou inevitável normalidade da vida cotidiana e da história humana. (BRANDÃO, 2009, p. 8)

Ainda Brandão (2009) indica que a cultura é transmitida prioritariamente pela comunicação, o autor ressalta que cultura e educação se confundem (silêncio também pelo que não é dito, o que é deixado de fora?).

## **CENA LIVRE: CORPO EM CONSTRUÇÃO**

François Dubet (1996; 1998) discorre sobre o papel central da experiência na ordenação dos contextos socioculturais. Segundo o autor, o modo de produção dos sujeitos indica que a desinstitucionalização da sociedade vem acontecendo a passos

largos. Em tempos passados, o panorama encontrado era de formação de valores e padrões a partir das ideias de instituições centrais, tal qual a Igreja. Atualmente, vivenciamos uma necessária “crise progressiva” do comportamento institucionalizado. À medida que a constituição social se altera é necessário repensar conceitos, aprimorá-los para o que melhor se adequa à liberdade identitária do ser. A identidade pessoal, então, aparece antes do papel a ser representado, o Eu antecede o grupo, ainda que numa relação simbiótica e retroalimentada.

É na Idade Moderna que a educação pode se fundamentar e planejar suas práticas educativas com o propósito da realização humana em nome de uma racionalidade libertadora, fazendo-nos concluir que as práticas pedagógicas tiveram e têm uma importância essencial na fabricação ativa dos sujeitos que estavam e estão inseridos nos aparatos pedagógicos de subjetivação, que se tornaram dispositivos visuais de esquadramento e poder. “[...] o desenvolvimento das práticas pedagógicas é um exemplo claro da produtividade e da positividade do poder quando em suas técnicas, procura aprimorar, adestrar e controlar o corpo do aluno”. (JARDIM, 2006, p. 104).

Segundo Freire (2002), a alienação resulta da dominação, fazendo do oprimido um ser dual que deseja, não raro, transformar-se em opressor. A alienação representa uma característica histórica da sociedade brasileira, refletindo-se na autodiminuição face às outras pessoas, culturas ou sociedades. O indivíduo alienado vive como um “ser-para-outro” e não como um “ser-para-si”. Geralmente, considera a cultura estrangeira melhor, também a moda, a eficiência, mesmo que isso ocorra somente em seu pensamento. Daí que o melhor seja, para os alienados, imitar os valores dos opressores, assumindo-os: quando o ser humano pretende imitar outrem, já não é ele mesmo. Assim também a imitação servil de outras culturas produz uma sociedade alienada ou sociedade-objeto. Quanto mais alguém quer ser outro, tanto menos ele é ele mesmo (FREIRE, 2002).

A educação enquanto cultura, enquanto vida social, encerra em si um saber pedagógico diverso da formalidade, porém igualmente importante para a vida prática. Essa modalidade figura, no plano de fundo, como coadjuvante da formalidade estabelecida, a qual controla os discursos de “verdade”, nos quais perpetuam-se privilégios e disseminam-se o conformismo. O meio formal é também onde circula o saber e o status que oferece ascensão ao poder, sendo, portanto, o

meio comunicado como ideal, almejado por todos e de acesso de poucos: é exclusivo e exclusivista, mantendo-se a partir de uma lógica de vigilância, hierarquia, disciplina e controle (JARDIM, 2006).

Felizmente a educação é espaço vivo, ocorre, inclusive, nas relações sociais. É, portanto, um campo aberto e se dá nos mais diferentes espaços; relacionar-se é ser educado e educar. Assim como Foucault descreve a necessidade de reinventar o sujeito desejável nos séculos XVIII e XIX (*apud* JARDIM, 2006), ainda hoje as práticas disciplinadoras e punitivas que vêem o corpo como força produtiva são empregadas tanto por escolas quanto por famílias. Contudo, hoje vivemos, conforme indica Jardim (2006), a “idade do corpo”, na qual o colocamos na centralidade das superexposições características de nossa era.

O cenário das sociedades tribais, para Brandão (2009), é obviamente diferente de uma sociedade complexa como a nossa. Seja como for, o autor destaca uma característica marcante em nosso modo de vida que é a desigualdade. Existimos dentro de um mundo social onde senhores do poder, por meio do Estado, decidem e definem para os “outros” (para nós) o que querem que seja a relação entre eles e os “outros” (nós). Vivemos em uma sociedade onde um Estado de democracia restrita não é o lugar coletivo do poder consensual de criar direitos, de criar por consenso as normas da vida coletiva, mas é, apenas, o lugar de obedecer a eles.

A educação, contudo, deve funcionar como espaço de visibilidade, de experimentação de posições do eu. Em suma, a educação que nos importa nesta discussão é a que leva ao corpo livre, é a que promove as constantes (re)construções identitárias. A tensão máxima dos jovens atuais e, portanto, o grande desafio da educação, expressa-se no fato “de os sujeitos terem de ordenar, por si mesmos, o sentido e o valor de seu itinerário pessoal, antes hipotecados aos lugares e papéis ofertados pelas diferentes instituições sociais clássicas. Daí a noção de ‘experiência individual’ como reguladora dos processos de subjetivação na contemporaneidade” (OLIVEIRA *et al.*, 2006, p.133).

É preciso educar para respeitar o outro e a si mesmo. Brandão (2009) destaca que aprender é um ato coletivo, afinal aprendemos com os outros e não simplesmente somos ensinados por um ser detentor do saber. Aprender é ato vivo e

vivencial, o que pode ser explicado a partir do ponto de vista do autor supracitado ao indicar que existem diversas educações, e é importante compreender que falar de educação significa falar de um processo dialético em que o ensinar e o aprender acontecem de maneira multilateral e concomitante.

Ainda na perspectiva de Brandão (2017), a racionalidade instrumental é apenas uma pequena parte da educação e representa uma prática pedagógica incompleta. Assim, lança mão da genialidade de Paulo Freire (*apud* Brandão, 2017, p. 22) ao observar que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção”.

Ao contrário da lentidão rotineira e da armadura sistêmica e burocratizante em que se move o comboio pesado e confuso da educação escolar seriada, cuja principal característica é existir como uma complexa instituição hierárquica e, portanto, centralizada, os três exemplos de trabalho pedagógico para/com/das classes populares que vimos até aqui, pelo menos em seus momentos pioneiros de existência, tomaram a forma e a dinâmica de movimentos. (BRANDÃO, 2009, p. 21)

A existência da educação é tão inerente ao ser quanto ele próprio, afinal não é possível existir sem cultura, e, como dito, cultura é educação e educação é cultura, cabe repetir. Pensar a educação como instrumentação de força produtora é apoucá-la demasiadamente, porquanto seria reduzi-la a mera transferência de conhecimentos quando, em verdade, o ser humano é produtor de saberes. Brandão (2009) aponta que educar é o gesto de formar pessoas “na inteireza do seu ser”, é desenvolvê-las para construírem a si e compartilhar tal construção e resultado – inacabado – com os outros; o ser é, para este autor, livre construtor de seu próprio mundo social. Isto posto, reitera que a educação está mais relacionada à criação de conectividades do que com a construção de habilidades, e a instrumentalização é apenas sua base mais rudimentar. A educação é a responsável pela criação dos sentidos e significados.

Em primeiro lugar, é necessário realizar a complexa desmontagem do senso comum quando se pensa a própria sociedade. Em segundo lugar, é preciso desvelar e denunciar uma ilusória – mas quase sempre bastante convincente – aparência de coerência entre a realidade da vida e a verdade dos fatos, que constitui, em todos os seus planos, a ideia de que “o que está aí” é normal, desejável, ainda que

transitoriamente imperfeito, necessário e inevitável. Essa suposta coerência oficial que torna aceitável a barbárie cotidiana, fundamenta o discurso do poder da ordem, ou da ordem do poder estabelecido sobre princípios de desigualdade, restrição da liberdade, exclusão social, discriminação de pessoas e de grupos humanos e inculcamento de saberes e valores entre culturas. (BRANDÃO, 2009, p. 8)

Novamente servindo-nos dos escritos de Brandão (2017), apontamos que o sujeito precisa ser visto como protagonista da história e criador da cultura, ao mesmo tempo em que é influenciado por ela, afinal enquanto esta compreensão não for interiorizada nos meandros educacionais não será possível reconhecer o processo dialético concomitantemente individual e genérico da humanização. Voltando às tensões já mencionadas, o mesmo autor (2009) sugere que necessidade e liberdade criam espaço para que a cultura/educação aconteça, e é nesse espaço que se faz a história humana, “a própria trajetória de humanização” (BRANDÃO, 2009, p. 56).

Mas ela, a cultura, tem hoje um valor muito grande mesmo ou principalmente nos movimentos populares. Se o que está em jogo não são apenas as faces “materiais” dos direitos humanos, mas todas as dimensões dos direitos à identidade, à realização da vida individual e coletiva segundo padrões próprios e ritmos peculiares de existência, então a maneira como tudo isso se combina e transforma é uma questão interna a cada grupo cultural, em cada tipo de experiência comunitária ou de movimentos sociais (BRANDÃO, 2009, p. 79).

Assim, conclui-se que educação envolve mais do que o aprendizado de uma cultura, ela também é a criação, recriação e transformação desta. Brandão (2009) afirma que devemos ser “criadores de espíritos”. Trata-se de criarmos condições para estarmos pondo fraternalmente à prova a nossa própria capacidade de criar e de ousar “fertilizando o inusitado” (BRANDÃO, 2009). Assim podemos contribuir para a reflexão de práticas pedagógicas de saúde que promovam valores como: partilha, emancipação e autonomia.

Expressões como “formação para a cidadania” e “prática educativa progressista” parecem querer atualizar palavras antigas extremamente sonoras e sugestivas, como “conscientização” e “pedagogia do oprimido” (BRANDÃO, 2009).



#### **4 DO TEATRO VILA VELHA (TVV) ATÉ A UNIVERSIDADE LIVRE DO TEATRO VILA VELHA (LIVRE): UM POUCO DA HISTÓRIA DE UM LUGAR DE RESISTÊNCIA**

##### **RESUMO**

Este artigo tem por objetivo contextualizar a fundação do Teatro Vila Velha (TVV) pela primeira companhia de teatro profissional da Bahia, a Companhia de Teatro dos Novos, ocorrida a partir de um rompimento dos alunos, que formariam a companhia, com a Escola de Teatro da UFBA (primeira escola de teatro do Brasil a integrar uma Universidade) restando apenas três meses para finalização do curso, juntamente com um professor, para realizarem suas próprias criações e proporem uma forma diferente de se fazer teatro em um novo espaço. Para tanto, destacamos a forma como o TVV foi construído não somente como espaço cênico, mas como espaço de formação de atores e cidadãos por meio do trabalho realizado ao longo dos anos pelos diretores/educadores que estiveram em seu comando buscando não só educar os que estavam em cena, mas também o público durante o período de fechamento do regime político como um lugar de resistência que negociava constantemente sua existência com o discurso que se propunha a fazer. Por fim, é trazido o processo de construção e idealização do espaço como um lugar orgânico que culmina na Universidade Livre do Teatro Vila Velha (ULTVV), que tem por objetivo formar artista, através de metodologias ativas e pautadas em experiências e práticas sociais, representadas no palco, através dos “experimentos”, buscando promover a autonomia desses na capacidade de se desenvolverem profissionalmente no palco e fora dele.

**Palavras-chave:** Teatro. Teatro Vila Velha. Metodologias Ativas. Emancipação. Educação não formal.

## A FUNDAÇÃO DO TEATRO E DO PRIMEIRO GRUPO PROFISSIONAL DE TEATRO DA BAHIA – COMPANHIA TEATRO DOS NOVOS

O Teatro Vila Velha foi inaugurado em 1964, quatro meses depois dos militares instaurarem a ditadura (em 1 de abril daquele ano) que perdurou durante 20 anos, período esse no qual o Teatro Vila Velha (TVV) passou por diversas transformações. Porém, o seu “nascimento” e sua proposta, naquela época são emblemáticos por um conjunto de fatores, que só podem ser analisados de forma sistemática após a sua ocorrência.

Em 1959, seis alunos da primeira turma da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (primeira escola de teatro do Brasil a integrar uma Universidade), que, aparentemente, não estavam muito satisfeitos com a metodologia utilizada pelo Diretor à época, Eros Martins Gonçalves, o método Stanislavski<sup>5</sup>, resolveram se desligar da escola, faltando apenas três meses para conclusão do curso, o que mostra, desde essa simples atitude, o caráter questionador do grupo.

Eram estes: Carlos Petrovich, Sônia Robatto, Tereza Sá, Carmen Bittencourt, Ecchio Reis e Othon Bastos, além do professor João Augusto de Azevedo, que juntos formaram o primeiro grupo de teatro profissional da Bahia, a Companhia Teatro dos Novos.

Segundo Márcio Meirelles, atual Diretor Artístico do Teatro Vila Velha e idealizador da Universidade Livre:

Existe um mito em torno da saída deles da Escola de Teatro. Foi construída a ideia de que eles saíram por discordarem do método adotado pela Escola de Teatro da UFBA, porém, eles utilizavam o mesmo método, só que fora da Universidade. O que se sabe é que o grupo discordava de Martins Gonçalves em algum nível, talvez pessoal somente.

[...]

Então, o Teatro Vila Velha é fruto de um momento político social da Bahia evidente, e também de um processo formativo. O que seria, o que viria a ser a Sociedade de Teatros Novos foi uma coisa tramada, organizada por alunos do curso de Teatro, da primeira turma a se formar em 1959. (informação verbal)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>**Sistema Stanislavski:** consiste numa série de procedimentos de interpretação do ator e da atriz desenvolvido na arte dramática pelo teatrólogo, diretor e ator russo, Constantin Stanislavski, no final do século XIX e começo do XX. O *Sistema*, como é chamado, é uma das principais sistematizações para o desenvolvimento da interpretação do ator e é muito utilizado no cinema.

<sup>6</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em agosto de 2019.

Assim, tendo saído da Universidade, entre os anos de 1959 e 1964, a Companhia encenava em praças públicas e auditórios de escolas em Salvador. Porém, dentre os lugares que se apresentavam um deles se destacou: o passeio público, espaço localizado atrás do Palácio da Aclamação, edificação que foi, durante 55 anos, Residência dos Governadores da Bahia. Em uma dessas passagens Sônia Robatto disse: “nosso teatro vai ser aqui!”.

À época, naquele local existia um antigo zoológico, o que obrigou o grupo a ir ao governador do Estado à época, Juracy Magalhães, para solicitar uma possível cessão daquele espaço. E assim foi feito. “Fomos ao governador e ele cedeu o espaço para nós” (informação verbal)<sup>7</sup>, nas palavras de Sônia Robatto. O projeto arquitetônico do primeiro Teatro Vila Velha foi do irmão de Sônia, Silvio Robatto, que transformou em realidade o sonho da Companhia.

[...] e a gente andando por ali, uma certa altura, eu me lembro, a gente olhou, tinha um terreno enorme para baixo do Passeio Público. E a gente disse: olha, a gente não podia ter um teatro aqui? Aí veio uma notícia na cabeça de que podia, que podia, que podia. E nós nos preparamos todos para visitar o governador, as moças todas enfeitadinhas, rapazes e tudo, e pedimos uma audiência para ele. Lá fomos nós. Chegamos lá, ele conhecia as famílias ali, eu não, mas as meninas as famílias se davam com o Juracy. Aí ele disse que tinha, ia fazer um galpão, imenso, mas que, depois mudou de ideia, mas que o galpão já estava pronto. Isso é bom, né? [Perguntou] Se a gente não queria o galpão. Não teve dúvida, a gente nem conhecia o galpão, nem sabia como era o galpão, e a gente aceitou o galpão. E saímos assim maravilhados com o galpão. (informação verbal)<sup>8</sup>

Durante os momentos que envolveram a cessão do terreno e a inauguração do espaço, os membros da Companhia fizeram campanhas de arrecadação entre amigos e personalidades públicas, conseguindo desde doação de roupas até material de construção, inclusive oriundos de sobras de obras públicas. Assim, em 31 de julho de 1964, o Teatro Vila Velha foi inaugurado com discurso do então governador Juracy Magalhães.

Sônia conta que havia muita criatividade no grupo, não só dentro do palco, mas também fora dele, o que acabava sendo direcionado para a construção do TVV

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida por Sônia Robatto ao autor, em Salvador, em outubro de 2020.

<sup>8</sup> Entrevista concedida por Sônia Robatto ao autor, em Salvador, em outubro de 2020.

naquele momento. Chegaram a criar uma campanha: “Os novos aceitam tudo velho”.

E aí começaram a surgir ideias na cabeça, surgia uma campanha: “Os Novos aceitam tudo velho”. E aí o povo começou a conhecer a gente, e mandar coisa para a gente fazer, roupa para representar, recebemos, aliás, nova, do interior, umas cortinas de uma fábrica de tecido do senhor José Collie. Começamos a fazer coisas para ver se a gente tinha dinheiro primeiro para montar as peças, depois para montar o teatro, para construir o teatro. Aí a gente ficava no Passeio Público e depois dessa casa caída construíram... Daí a pouco construíram, a gente mudou para outra casa caída, que a outra não dava. Era, sabe, a sensação de participação de todo mundo que nos conhecia, sabe, não precisava a gente pedir. Por exemplo, clubes, nos deram quadro para a gente fazer o Carlos Bastos, gente importante, deu *O Pintor* para a gente fazer um leilão, para a gente ter dinheiro para montar as peças. E nós, no fim... Odorico Tavares nos deu uma casinha, nos deu não, nos emprestou uma casinha que era da Rádio Sociedade. (informação verbal)<sup>9</sup>

A maneira como o TVV nasceu e produziu espetáculos artísticos ao longo dos anos oferece um panorama da sua visão acerca do papel da arte e do artista como elementos disruptivos e de questionamento da ordem social imposta, desde a sua fundação até os dias de hoje. Um espaço que estimula ações de resistência e questionamento ao *status quo*.

## A PRODUÇÃO ARTÍSTICA COM CARÁTER DISRUPTIVO E FORMATIVO

O caráter disruptivo de sua existência e, por consequência, produção, pode ser comprovado logo no primeiro espetáculo encenado no palco do Vila, *Eles não usam Black-tie*, premiado texto de Gianfrancesco Guarnieri. A história da peça se passa em meio a uma greve de operários e traz ideias sociopolíticas, o que mostra, um pouco, o processo de criação e escolhas dos espetáculos.

A ideia da gente, quer dizer, vamos escolher essa peça, que essa peça fala, por exemplo, da exploração, por exemplo, *Eles não usam Black-tie*, é explorar o trabalhador pelo patrão, é dizer, é essa a coisa da peça. Então, nós tínhamos muito uma visão, não era uma visão assim bobinha do mundo não, nós sabíamos exatamente o que dizer. E nos expúnhamos, nós nos expúnhamos. (informação verbal)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Entrevista concedida por Sílvia Robatto ao autor, em Salvador, em outubro de 2020.

<sup>10</sup> Entrevista concedida por Sílvia Robatto ao autor, em Salvador, em outubro de 2020

Os espetáculos da STN tinham uma construção cênica complexa, que envolvia o ator em diversos aspectos necessários, desde a construção do texto, a sua interpretação, a fala e preparação corporal, passando pelo cenário, figurino, iluminação e tudo mais que envolvia a cena.

Como bem traduz Le Breton, podemos traçar um paralelo entre o corpo e a apresentação cênica, a qual envolve expor seu corpo para um público, em um lugar definido, dizendo algo, ou seja, faz do corpo elemento essencial.

A marcação social e cultural do corpo pode se completar pela escrita direta do coletivo na pele do ator. Pode ser feita em forma de remoção, de deformação ou de acréscimo. Essa modelagem simbólica é relativamente freqüente [sic] nas sociedades humanas: ablação ritual de um fragmento do corpo (prepúcio, clitóris, dentes, dedos, tonsura, etc.) marcação na epiderme (escarificação, incisão, cicatriz aparente, infibulação, modelagem dos dentes, etc.); inscrições tegumentares na forma de tatuagens definitivas ou provisórias, maquiagem, etc.; modificações da forma do corpo (alongamento do crânio ou do pescoço pelo procedimento de contenção, deformação dos pés, constrição do ventre por bandagem apertada, “engorda” ou emagrecimento, alongamento do lóbulo das orelhas, etc.); uso de jóias ou de objetos rituais que deformam o corpo: anéis de junco e pérolas que provocam, com o crescimento do indivíduo, um alongamento do pescoço, inserção de discos nos lábios superiores ou inferiores (LE BRETON, 2007, p. 59).

Além do aspecto corporal presente na atuação, na cena, João Augusto entendia que o ator, o corpo, além do que já foi dito, era um pedagogo e que tinha a missão de educar e formar o elenco e o público com essa ferramenta que detinha. Conforme Márcio Meirelles,

João Augusto entendia que o encenador, o diretor é um pedagogo também, que ele tem essa missão de educar e de formar tanto o elenco quanto o público, e eles trabalhavam num processo quase de oficina continuada, uma oficina constante. Eles pesquisavam os autores, eles debatiam sobre os autores, levantavam dados, faziam figurino baseado, enfim, em informações que eles iam colhendo. Eles tinham um trabalho de preparação, um trabalho de voz, um trabalho de corpo.(informação verbal)<sup>11</sup>

Definitivamente, o TVV era um espaço artístico diversificado. Logo depois da estreia do espetáculo com o Teatro Dos Novos, o Vila Velha levou à cena um show marcante com os baianos Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa (ainda chamada de Maria da Graça), em 22 de agosto de 1964, chamado: “Nós, Por Exemplo”. Segundo Márcio Meirelles, “todos eles saíram daqui ainda

<sup>11</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em agosto de 2019.

Bossa Nova”, falando de cantores que seriam destaque na música popular brasileira, principalmente no movimento Tropicalista, podendo citar ainda Tom Zé e o grupo Novos Baianos, que realizou seu primeiro espetáculo musical, em setembro de 1969, chamado “Desembarque dos Bichos Depois do Dilúvio Universal”.

Seguindo o caminho de formação não só dos atores, mas do público, como afirmou Sonia “Aí é que está, talvez o que ele queria era educar o povo e não os atores”. Possivelmente, em 1963, João Augusto publicou o documento chamado Plano de Trabalho nº 3, para a Sociedade Teatro dos Novos, em que o diretor introduz algumas ideias e propõe ações para atuação do TVV na sociedade e, de início, classifica o teatro como serviço público, e, portanto, como uma instituição pertencente à cidade.

O teatro (arte coletiva) é, ao mesmo tempo, forma e reflexo das sociedades que ele exprime e que ele anima. Ligado mais intimamente que qualquer outra manifestação artística a vida social, é um testemunho certo e seguro da vitalidade e da qualidade que uma sociedade possa ter.

Por essência, o teatro ultrapassa os compartimentos sociais e ideológicos. Se ele for senão expressão de uma classe ou de uma convicção, ele se limita. O teatro tende a uma participação mais vasta possível. O teatro pertence ao povo.

Se por cidade compreende-se o conjunto de instituições que assegura a coexistência dos homens, sua colaboração e sua convergência, O TEATRO É UMA INSTITUIÇÃO DA CIDADE.

Não existem problemas do teatro que possam ser focalizados sem referências a sociedade, ao futuro de uma sociedade ou de um regime.

O maquinismo e a racionalização do trabalho frustram o homem moderno das satisfações humanas de um trabalho criador, através do qual o homem produzindo se realiza por si mesmo. O teatro compensa-o da despersonalização mecânica. [...]

O teatro, por suas virtudes próprias (irradiação direta, interação das presenças humanas, liberdade ao espectador, participação espiritual, etc.). TEM UM LUGAR PRIVILEGIADO NUMA SOCIEDADE DE TRABALHO.

O despertar geral das massas, que acompanham a extensão do trabalho técnico, coloca numa cadeira inteiramente nova os problemas da diversão e da cultura. O teatro participa de um e de outro, deve ser um estado de resposta a um apelo, a uma necessidade.

Nossa civilização não encontrará sua unidade, como maioria das civilizações do passado, num princípio religioso. É uma civilização leiga e profana. A comunhão ideal e indispensável para essa civilização é o teatro, que pode contribuir para melhorá-la, para

elevá-la, NÃO MAIS AO NÍVEL DOS MÍSTICOS, MAS DOS DENOMINADORES COMUNS DO HOMEM. (AUGUSTO FILHO, 1963, p. 3)

No mesmo documento, João Augusto convoca o que chama de PODERES, que são os responsáveis por “fazer funcionar” o teatro nesse contexto de serviço público, uma vez que o “simples regime comercial” e as “iniciativas privadas”, naquele momento não eram capazes de garantir o funcionamento do Teatro. Seriam esses: a imprensa, a Televisão, o Rádio, as Universidades, Agremiações, Clubes, Partidos Políticos e Sindicatos.

Pelas palavras de João Augusto e pelo trabalho realizado, fica evidente que a construção da obra do TVV detinha uma visão não só artística, mas educacional, social e política, o que era refletido em seus espetáculos. Em verdade, para João Augusto, a arte se aproxima do que pensa Augusto Boal: “De um lado se afirma que a arte é pura contemplação e de outro que, pelo contrário, a arte apresenta sempre uma visão de mundo em transformação e, portanto, é inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação, ou de demora-la.” (BOAL, 1977, p. 5). Portanto, João Augusto enxerga o papel social e político da arte e traz isso para os espetáculos e, conseqüentemente, para os artistas, que tinham que preparar seus corpos para levar isso ao público.

Ainda nesse documento João Augusto explicita ações conjuntas que devem ser realizadas pelos poderes acima citados, que considera estratégicas para que o teatro cumpra sua função na cidade e inclui, especialmente, a prefeitura como protagonista para realizar essas ações nos seguintes espaços: escolas, praças e outros pontos turísticos.

Para as escolas propõe a arte dentro de um pensamento integrado às atividades escolares, uma vez que, em sua percepção de uma atividade já realizada no passado, não houve essa integração.

Espectáculos nas escolas públicas da Municipalidade, não alienados do programa educativo. No ano passado fizemos tal experiência, que interessou apenas financeiramente ao grupo pois, culturalmente, sentimos a insatisfação desse trabalho, efetuado à parte da atividade escolar. Tais espetáculos devem ser integrados num plano de ação, numa série de atividades educativas que incluíssem a atividade teatral como uma das partes. (AUGUSTO FILHO, 1963, p. 3)

Continuando, demonstra exemplos de atividades que considera poder fazer parte desse processo, exemplificado as:

As professoras, como atividade extraescolar, recreativa, suplementar, exigiriam dos alunos nas datas nacionais, ou nas festas comerciais (gênero dia das mães) ou dentro do próprio programa de ensino, uma participação maior do aluno:

- a) Exposição de trabalhos manuais
- b) Exposição de desenhos
- c) Composição escrita sobre os temas dados
- d) Teatralização, com os alunos, dessas composições
- e) Um espetáculo teatral, oportunidade de contato não só do espetáculo, mas, sobretudo, dos componentes do espetáculo com as crianças, manifestado em palestras, esclarecimento, quando seriam aferidos valores, penetração do espetáculo, inquérito aproveitamento, diretriz futura dos próximos espetáculos, etc.

Festa de confraternização com participação das famílias dos alunos, que teriam oportunidade, nessa reunião social, de estabelecer ligação com os professores e outras famílias. (AUGUSTO FILHO, 1963, p. 3)

No mesmo documento, para as praças sugere teatro de bonecos nos coretos existentes à época e para o turismo a ocupação de uma série de espaços, com a integração entre atores e “instrutores do Dept. de turismo”, apresentações, declamações de poemas, crônicas e pequenas cenas em sítios turísticos, iluminação especial em prédios históricos e etc.

Fica evidente, considerado a atual realidade do Teatro e, contextualizado com os depoimentos coletados e documentos analisados, o histórico formativo e disruptivo do TVV na sociedade baiana e brasileira.

Importante ressaltar que o Plano de Trabalho foi enviado ao Governador, que se quedou inerte a proposta, quando naquele mesmo ano, possivelmente 1963, diante da ausência de resposta, João Augusto enviou uma Carta Aberta ao mesmo, provavelmente Antônio Lomanto Junior, que havia iniciado seu mandato em 7 de abril de 1963, reiterando, de forma ampla, os pontos levantados no Plano de Trabalho, como também as relações explícitas entre o papel do teatro na educação e na solução dos problemas sociais enfrentados pela população baiana:

Sabemos, Excia [*sic*], que há um milhão de crianças sem escola na Bahia (vosso discurso de posse), mas também acreditamos no que o teatro pode significar para educação dessas crianças e na educação



dos pais dessas crianças. Sabemos, Excia [sic], que há apenas oito mil leitos de hospitalares para seis milhões de habitantes (vosso discurso de posse) mas também acreditamos no que o teatro pode dar a esses seis milhões de habitantes. Conhecemos as condições sub-humanas de habitação nos Alagados: já estivemos lá fazendo Teatro, Excia. [sic] Não somos indiferentes a esses problemas maiores. Os problemas de V. Excia. [sic] [Como governador] nos dizem respeito, tanto quanto diz respeito a V.Excia. [sic] Não seríamos nós portanto que iríamos lesar a solução desses problemas. Pelo contrário acreditamos que podemos colaborar com a solução deles. É por isso, Excia. [sic], por causa disso que assino essa Carta.

Ao longo de sua história, o TVV sempre marcou sua posição política e social, não só nos palcos, mas também de outras formas que entendesse necessário, pois entendiam o papel do Teatro na construção de uma sociedade mais justa e desenvolvida.

Márcio Meirelles afirma que, ao longo dos primeiros anos, o TVV viveu “negociando sua existência”:

O Teatro foi inaugurado quatro meses depois do Golpe Militar, e aí viveu esses primeiros quatro anos do golpe e da ditadura negociando a existência, negociando as atividades aqui dentro do Passeio Público que é o quintal do Palácio da Aclamação, que é o jardim em que fica encrustado no fundo da Polícia Militar, do 18º Batalhão. Então, mas também nesse momento enquanto o Teatro dos Novos, o repertório não era muito ameaçador para a ordem pública naquele estado de coisas que a gente vivia, era... Eram peças, enfim, políticas, eles tinham engajamento político, mas não, enfim, não... Até eles fazerem o “Stopem, Stopem”, que tinha um caráter mais realmente revolucionário, tanto esteticamente quanto o conteúdo. (informação verbal)<sup>12</sup>

E traz ainda a habilidade de João Augusto em negociar essa existência junto ao órgão de censura existente na Bahia. Márcio afirma que, em conversa informal com a pessoa responsável pela censura na Bahia, esta confirmava a capacidade de adaptar o discurso ao que era necessário.

E ela me disse que João era muito, era muito diplomático, que ele conseguia negociar bem, ele era muito cavalheiro, muito educado, e ele ia conduzindo... que ele conseguia de alguma forma driblar a dureza da censura com o jeito dele, de dar, ele tirava uma senha, botava outra: mas se fizer assim, se fizer assado, enfim, ele não era também, pessoalmente como gestor ele sabia lidar com isso. Não estou dizendo com isso que ele aderiu ao que ele fizesse concessões. Não, ao contrário, ele era muito firme na posição de

---

<sup>12</sup> Entrevista concedida por Marcio Meirelles ao autor, em Salvador, em agosto de 2019.

esquerda dele. Mas ele conseguia burlar, vamos dizer assim, a dureza do Estado naquele momento.(informação verbal)<sup>13</sup>

Essa habilidade é reconhecida durante todo o período em que João Augusto esteve à frente do TVV, mas principalmente na década de 70.

O trabalho de João Augusto, ao longo dos anos na direção do TVV, se deu com outros grupos além do Teatro dos Novos, que após seis anos da inauguração, por conta de motivos pessoais, seus membros foram se afastando e, por volta de 1971, em função do desabamento do teto do foyer, que obrigou a realização de uma obra emergencial e uma paralização nas atividades artísticas, não mais voltaram a se apresentar.

Foi quando o Teatro Livre da Bahia (TLB), que era liderado por Sonia dos Humildes e contava com Benvindo Siqueira, ingressou no TVV e, juntamente com João Augusto, começaram a trabalhar a partir de oficinas de teatro, fazendo teatro de rua, com muita influência de cordel, algo que João Augusto havia iniciado na década de 60, mas que não tinha dado continuidade efetiva com a STN, a exemplo de Estórias de Gil Vicente (1966), Teatro de Cordel (1966), Cordel 2 (1972/1973), dentre outros. Assim, de alguma forma, o Teatro Vila Velha acabou se expandindo, chegando, inclusive, com grande influência, em Sergipe. Pode-se dizer que o TLB conseguiu cumprir, em parte, o que João Augusto anos antes havia previsto em seu plano de ação, inclusive sendo “ostensivamente político, ostensivamente combativo ao sistema”, como afirma Márcio Meirelles.

A década de 70 teve, no que se refere ao cenário político, algo marcante que foi o início da abertura do regime militar e além dessa crise política, ainda enfrentava uma crise econômica oriunda do esgotamento do “milagre econômico”, realizado anos antes. Tratava-se de uma época, por si só antagônica, pois ao mesmo momento em que o Presidente Ernesto Geisel iniciava o processo de redemocratização, afirmando que seria “lenta, gradual e segura”, o que, na prática, significava concessões relativas e, portanto, nada que fosse muito progressista ou subversivo seria aceito.

Dentre os paradoxos podia se destacar o sancionamento da Lei nº 6339/76, conhecida como lei Falcão, que tinha como objetivo restringir as propagandas

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em agosto de 2019.

eleitorais transmitidas por televisão e rádio no território brasileiro, com um intuito de garantir um controle maior sobre esse processo; tal lei foi seguida da revogação, em 1978, do AI-5 (Ato Institucional nº 5), o mais restritivo de todos os atos do regime militar. Ou seja, realmente se tratava de um processo de reabertura, mas devidamente controlada.

Nessa mesma década, no campo da cultura pode-se destacar a criação da Funarte, em 1975 e o Plano Nacional de Cultura, no mesmo ano. Como bem citou Denise Pereira da Silva, “Essa ação representou o ponto culminante de um processo que permeou a primeira metade da década de 1970, que consistiu na ‘busca de um equacionamento da cultura adequado ao regime político que se procurava consolidar’” (MICELLI *apud* SILVA, 2011, p. 5). Como aponta Roberto Schwarz (2009, p. 8), mesmo numa “ditadura da direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país”, por isso o governo militar tentava assumir o controle do processo cultural. Ainda nessa perspectiva, continua Silva, “Outro indicativo da estratégia de aproximar o governo dos setores progressistas da sociedade, sem, contudo, perder o controle do processo, foi o engajamento de figuras importantes da esquerda nos quadros das instituições culturais do MEC (SILVA, 2001:112). A decisão de permitir que artistas do cinema e do teatro fizessem a indicação dos seus representantes para os cargos de direção de alguns órgãos oficiais criou um clima de otimismo na área cultural (MICELLI *apud* SILVA, 2011, p. 5).”

Tal movimento se expandiu para os estados. Na Bahia, em 1975, foi criado o Instituto do Patrimônio Artístico Cultural (Ipac) e, em 1978, a Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Na época, o ainda existente Serviço Nacional do Teatro (SNT), fundado em 21 de dezembro de 1937, no período conhecido como Estado Novo da era Getúlio Vargas<sup>14</sup>, estava retomando a força no processo de redemocratização, inclusive com representação na Bahia, tendo João Augusto como um dos principais representantes, o que lhe colocava como conselheiro da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia. Além disso, ainda era colunista do *A Tarde*, jornal de grande circulação na capital baiana e nesse papel, segundo Denise Silva, ao entrevistar Benvindo Siqueira,

---

<sup>14</sup>Em 1981 foi transformado em Inacen (Instituto Nacional de Artes Cênicas), em 1987 em Fundacen (Fundação Nacional de Artes Cênicas), extinto em 1990, no governo Collor, tendo sido criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC e que, desde 1994, acabou sendo absorvido novamente pela FUNARTE (O Serviço Nacional de Teatro – SNT – Vozes da Funarte SP).

[...] era de sua alçada como funcionário do referido órgão ser conselheiro da Secretaria de Educação e Cultura da Bahia. Mas parece-me que as duas funções eram independentes, pois, para fazer parte do Conselho Estadual de Cultura, bastava ser membro da sociedade civil, com atividades reconhecidas na área cultural. De qualquer forma ele fez parte do Conselho no ano de 1979. Como foi dito anteriormente, os artistas que exerceram cargos nos diversos órgãos do MEC entendiam que poderiam evitar que a arte se tornasse mera mercadoria através do financiamento do Estado. (SILVA, 2011, p. 8).

Nesse sentido, importante trazer um trecho da coluna escrita por ele para o *Jornal A Tarde*

Na área estadual, o Governador nomeou novo diretor para a Fundação Cultural. E o Secretário da Educação empossou o poeta Cid Seixas na direção do TCA – o que pode ser conseqüente, desde que lhe dêem condições de trabalho. Praticamente apenas mudanças, mas, ao que parece, salutares. Perdeu-se muito tempo, pois tais mudanças demoraram, vieram com bastante atraso: um ano perdido. No setor cultural o que se fez totalmente inexpressivo. O ano começa agora, e a partir de agora podemos esperar definições. Esperar e cobrar. (SILVA, 2011, p. 8)

Nesse trecho não resta dúvida do papel irredimido de João Augusto ao cobrar do governador, à época Roberto Santos, indicado pelo Governo Militar, um cuidado maior com a cultura e a arte. Algo que, de certa forma, já tinha feito em 1963, ao escrever o documento já citado: “Carta ao Governador.” Ao mesmo tempo, defendia o governo, uma vez que integrava a SNT, pois ajudava a classe artística com auxílio para produções e montagens, em que pese fortalecer também o Ministério da Educação e Cultura (MEC), que ainda era de um governo militar a se expandir. Porém, essa negociação era essencial para a existência de uma classe artística naquele momento.

Vale citar um trecho de um depoimento, extraído por Denise Silva, atribuído a João Augusto que explicita o modo como ele entendia o teatro como uma forma de educar, de adquirir conhecimento: “Tomando como um veículo de educação coletiva, acho que importante é um teatro que procura identificar nossa sociedade, que possua uma consciência coletiva, que obrigue (ou procure obrigar) o público a tomar conhecimento dos nossos problemas.” (SILVA, 2011, p. 11)

Nos palcos também trouxe o seu posicionamento, não só realizando espetáculos, mas promovendo as reuniões dos movimentos pela Anistia e estudantis

em busca da redemocratização. Algo semelhante aconteceu em 2013, quando Márcio Meirelles acolheu estudantes dos movimentos estudantis para se reunirem.

Voltando à cena, foi com o TLB que João Augusto fez um teatro com um caráter disruptivo e popular “[...] queremos fazer basicamente é teatro popular, é o único que nos interessa [...]” (FRANCO, 1994, p. 220). Na já citada entrevista realizada por Denise Silva, Benvindo Siqueira afirma: “O Teatro Livre [da Bahia] estava inserido numa luta muito maior que a luta contra a Censura, era comprometido com partidos clandestinos, com movimentos sociais, com o socialismo e a luta armada até mesmo, como no caso do Araguaia, onde o Grupo serviu de disfarce para levar à Europa denúncias da Guerrilha do Araguaia e do massacre etc.” (SILVA, 2011, p. 12)

Portanto, por trás de João Augusto, existiam elementos com os quais ele dialogava, sustentando a linha tênue entre a arte popular e libertadora, com um regime que tentava conter qualquer tipo de progressismo exagerado. Por vezes o fazia até com ironia, mas entendendo até aonde poderia seguir sem prejudicar o seu objetivo, como, por exemplo, quando questionou, em 1978, a proibição realizada pela Polícia Militar de estacionar no Passeio Público (local que abriga o TVV), localizado em frente ao 6º Batalhão, como bem elucidou Denise.

FERO-CIDADE: Na entrada existe uma placa comemorativa onde se lê: SENDO DO POVO este Passeio, ao gozo público foi restituído pelo Governo do Estado. Hoje, o PASSEIO PÚBLICO é do 6º Batalhão da Polícia Militar. Sem essa de povo. Fazem é o que querem. Agora, em represália pelo roubo de um carro roubado, estão proibindo estacionamento para quem vai ao Restaurante Perez ou ao Teatro Vila Velha. Quando acabará o arbítrio? (SILVA, 2011, p. 13)

Em resumo, ele entendia e “respeitava”, a tríade: “lenta, gradual e segura”, mas sem nunca perder o foco em garantir a arte para o povo, uma arte provocadora e política.

**É UM ARTISTA PORQUE É UM SER HUMANO: UM MOMENTO DE TRANSIÇÃO ATÉ OS GRUPOS RESIDENTES E A UNIVERSIDADE LIVRE DE TEATRO VILA VELHA**

Os anos se passaram e o TVV, em 1979, com a morte de João Augusto, começou a passar por diversas dificuldades financeiras e de produção artística, tendo um grande declínio. Nesse momento, o Teatro dos Novos retomou a gestão do teatro, porém era outro momento e aquele modelo aplicado anteriormente não servia mais, como afirma Márcio Meirelles.

E aí começou uma nova era, Echio tentou o caminho do Teatro dos Novos mesmo com um repertório também, como eu imagino... Processos e métodos de trabalho, mas não deu muito certo. Não deu muito, porque era um outro momento, necessitava um outro projeto político, uma outra micropolítica aqui dentro implantada para que... E era o momento também de transição, 79, 80 já se anunciava uma abertura, já se... Enfim, já não era aquele momento de dureza que foram os governos anteriores e o momento anterior do país. (informação verbal)<sup>15</sup>

Neste período, houve muita dificuldade de manter o funcionamento do Teatro, tendo destaque a necessidade aluguel de pautas com pouco critério estético, o que, por óbvio, contrariava a essência de seu nascimento e idealização, ou seja, ser um centro de promoção da arte, de experimentação, de formação, de resistência e celebração da cultura baiana e brasileira.

Mas acontece que a Fundação Cultural começou a atrasar e não pagar o aluguel, e dois anos depois eles... Um ano depois, em 97, eles cancelaram o contrato com a Fundação Cultural por inadimplência. Foi um momento também de mudança de governo, o Waldir entrou para o governo do Estado. Waldir Pires, e a Fundação Cultural mudou e trouxe a Secretaria de Cultura, que era Capinan, o Capinan fez um acordo com eles, ele devolveu a posse, a gestão do Teatro para os Novos, pagou parceladamente a dívida e eles conseguiram se organizar. Foi num momento que também o Petrô trabalhava muito com um grupo que fazia teatro para criança a partir de oficinas. Então, voltamos a um projeto formativo que Echio também tocou de alguma forma criando grupos de jovens atores em formação para fazer os espetáculos com ele. E aí isso levou perto de 87, sei lá, ou antes disso, por aí, quando ele retomou, 87, 88, até 94, foi conduzindo da maneira que pôde e manteve o teatro bem, íntegro, sendo um lugar de teatro e com esses processos formativos associados a um grupo, a outro grupo, a uma instituição. Em 94 nós entramos, eu, o Bando, enfim, Chica, Ângela, Cereus, o CRIA, depois veio Cristina Castro com o Vila Dança, a outra companhia que foi a última, mas os Novos Novos. O Teatro dos Novos foi restaurado vamos dizer assim, reconstruído como teatro em 98, reestreeou nos palcos com Dom Quixote, que estava Sônia e o Petrô. (informação verbal)<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em abril de 2019.

<sup>16</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em abril de 2019.

Em 1990 surgia, com um movimento de eclosão da cultura baiana que viria a ser o Axé Music, um dos mais famosos grupos de teatro da Bahia, o Bando de Teatro Olodum. A criação de Márcio Meirelles e Chica Carelli nasceu como uma forma de manter uma identidade negra no Teatro, vindo como uma dissidência do Olodum, tinha como objetivo reforçar essa identidade na capital mais negra do país.

Com novo fôlego inserido pela chegada de Márcio Meirelles e Chica Carelli, o Vila passou a ter destaque novamente e com Companhia Teatro dos Novos, foi iniciada uma reforma, concluída em 1998. Sônia lembra que Caetano e Bethânia fizeram shows sem cobrança de cachê, com a bilheteria totalmente revertida para o teatro. “Bethânia disse que só fazia o show se nós (atores) recitássemos, durante o espetáculo, poemas de Fernando Pessoa, escolhidos por ela. Depois mandou uma carta agradecendo a oportunidade”, relembra Sônia, emocionada: “Para mim, foi uma honra”.

Nesse momento, adquiriu novos equipamentos cênicos, além de ter suas instalações reformadas e ampliadas. Com isso, o Teatro Vila Velha ficou com dois palcos para apresentações artísticas: o Palco Principal e o Cabaré dos Novos, sendo o primeiro com capacidade de receber até 350 pessoas, com a possibilidade de deixar livre a encenação, já que a distribuição da plateia pode assumir diversas configurações: palco central, frontal, italiano, de arena, elisabetano e outras que surjam no processo criativo; o segundo palco, por sua vez, é menor, no formato cabaré, com mesas e cadeiras, além de um bar para atender até 90 pessoas. O TVV conta ainda com duas salas de ensaio; foyer; aparelhagem técnica de iluminação cênica e som, que servem à versatilidade do espaço; por fim, ainda possui um estúdio de audiovisual, com equipamentos digitais de som e vídeo para dar suporte às criações e montagens, além da prestação de serviços nessas áreas.

Depois da reforma, que preservou somente duas paredes do projeto original, o Teatro Vila Velha iniciou uma luta para retomar o público. Assim, surgiu a campanha “Vá ao Vila, velho!”, que teve como destaques Tom Zé e Lázaro Ramos, este último lançado pelo Bando de Teatro Olodum.

Como política, o Teatro Vila Velha reafirma a importância que tem o público. Para Márcio Meirelles, o Teatro precisa se sustentar com o dinheiro que arrecada de

bilheteria, já que nem sempre é possível tocar projetos com apoio ou patrocinadores, relatando que “O Bando só conseguiu patrocínio depois do filme”.

Nesse sentido, para Márcio, “o teatro precisa viver de teatro”, e não da dependência do poder público, seja através de patrocínio direto ou seleções públicas.

E aí ele seguiu fazendo coisas, fez *Fausto*, fez *Sonho de Verão* junto com O Bando, depois fez uma série de coisas até agora. Em 2003 que a gente deu uma parada para estruturar a Universidade Livre, que era uma forma da gente, vamos dizer assim, recrutar novos atores, novas atrizes com a outra dinâmica, com uma outra percepção, perspectiva e compromisso com o teatro, com o teatro físico e o teatro e linguagem.(informação verbal)<sup>17</sup>

Assim, para combater a crise de criação por que passa a linguagem do teatro atualmente, além de ir ao encontro de um modelo que não sustenta financeiramente a economia do teatro, uma solução proposta pelo corpo dirigente foi criar a Universidade Livre de Teatro Vila Velha. Nesse modelo de formação, as pessoas interessadas em teatro têm aulas e oficinas durante três anos. “Os três anos são suficientes para que o ator saia do curso com um DRT<sup>18</sup>e possa trabalhar no mercado. A Academia pode não nos reconhecer, mas não queremos o reconhecimento dela”, comenta Márcio Meirelles.

Podemos dizer que a formação oferecida pela ULTVV é pautada em práticas sociais, representadas no palco através dos experimentos, que aparentemente promovem ressignificações sociais nos agentes participantes do processo, fazendo mudanças em sua forma de enxergar e atuar no mundo.

As práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter. (GIDDENS, 1990, p.37-38)

O curso de formação de atores baseia-se na educação experiencial. Os alunos/atores têm um papel ativo no processo de aprendizagem, passando por diversos setores do Teatro durante a formação, fazendo com que tenham carga horária de 20 horas semanais. Nessa prática de experimentação, vão também para

<sup>17</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em abril de 2019.

<sup>18</sup> Delegacia Regional do Trabalho (DRT) – No meio artístico é chamado dessa forma, mas representa o registro profissional que é realizado pelo artista na Delegacia Regional do Trabalho, através do Sindicato dos Artistas e Técnicos (Sated) de cada estado, nos termos da Lei nº 6533/1978.



o palco, sendo esses chamados de experimentos, que os colocam em um ambiente extremamente plural de aprendizado, com estímulos a diversos aspectos sensoriais.

Ensina-me Becker (1985, p. 75), *apud* Le Breton (2007), que o modo de saborear o mundo é também uma aquisição das percepções sensoriais dos outros, sendo fruto, portanto, dos processos de suscetibilidade e condicionamento social. Assim, Percepções de cores, gostos, sons, grau de afinamento do toque, limite da dor, etc. A percepção dos inúmeros estímulos que o corpo consegue recolher a cada instante é função do pertencimento social do ator e de seu modo particular de inserção no sistema cultural (LE BRETON, 2007, p. 56).

Nessa perspectiva, durante os experimentos são trabalhados textos clássicos e modernos, sempre trazendo questões sociais, de uma forma que provoque o público a questionar ou, ao menos, refletir sobre questões sociais que afligem o mundo e o Brasil. O processo não só envolve o público, mas também os atores que no momento que tentam interpretar aquele texto para a plateia acabam se envolvendo invariavelmente no processo, de formas múltiplas através de seus corpos, o que acaba provocando nesses uma emergência identitária, pois descobrir o seu lugar de fala é extremamente necessário para que a comunicação seja bem recebida. Entender as diferenças, principalmente as suas, é o início de um processo de individualização e empoderamento.

Reivindicar (e explicitar publicamente) que ‘eu estou aqui’, ‘eu não posso ser reduzido a uma massa informe’, eu sou negro, sou lésbica, sou gordo, sou descendente de índio – parece ter-se tornado um forte enunciado de nossa época e certamente está relacionado às inúmeras conquistas dos movimentos sociais de todo tipo, no Brasil e, claro, em muitos outros lugares deste planeta. (SCHWERTNER; FISCHER, 2012, p.12)

Nesse contexto, o TVV atua como um espaço cultural que educa, não só o público e os atores, bem como todos os envolvidos no processo, uma vez que esses participantes mantêm um alinhamento com a proposta do espaço, o que gera um engajamento amplo e fortalece a existência do espaço na forma com que foi se consolidando ao longo dos anos, mesmo que isso implique em momentos de grande escassez de recursos. Trata-se de um espaço que resiste e que promove resistência.

## 5 TEATRO COMO FERRAMENTA DE EMANCIPAÇÃO

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar o processo histórico do fazer teatral passando por alguns autores que inspiraram Augusto Boal na concepção do Teatro do Oprimido, ressaltando os pontos que o tornam único e sua relação com um processo educacional que promove a liberdade. Para isso, são pontuados os principais autores e estéticas poéticas utilizadas por Boal como referência para criação do Teatro do Oprimido, analisando onde se aproximam e se afastam, contextualizando com exemplos reais e experiências vividas pelo autor que culminaram nas técnicas utilizadas em TO que buscam educar o espectador para assumir papel ativo e protagonista para mudanças que entendam ser necessárias, eliminando as opressões físicas, sociais e até mesmo psicológicas que possam existir promovendo a liberdade através de um fazer teatral.

**Palavras-chave:** Teatro. Liberdade. Teatro do Oprimido. Augusto Boal. Bertold Brecht.

### INTRODUÇÃO

Nos dizeres de Augusto Boal, “O teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver – ver-se em situação” (BOAL, 2002). Mesmo com essa afirmação, Boal também afirma que o teatro foi subvertido pelas classes dominantes para manter a dominação social e política estabelecida e tal fato ocorreu ao longo da história da humanidade:

[...] teatro era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar “canto ditirâmico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: Algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas,

passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo (BOAL, 1991),

Tal tipo de teatro foi resumido no “Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles”.

O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles consiste em utilizar a tragédia, uma forma de drama que busca imitar as ações humanas, como algo que simplesmente promove a catarse dos espectadores, que por sua vez, se identificam com o personagem, com as circunstâncias vivenciadas por ele, com os problemas enfrentados, sejam esses ultrapassados ou não durante a encenação. Porém, essa relação se esgota no próprio palco, ou seja, com a realidade mostrada naquele espaço, com o fim do espetáculo. Tal sistema sofre algumas mudanças e adaptações com a ascensão da burguesia ao poder, porém sem mudanças significativas até a chegada de Bertold Brecht.

Quando a burguesia assume o poder, transforma os protagonistas escolhidos em outro tipo de protagonistas, outros tipos de escolhidos. Dessa vez, deixam de ser objetos de valores morais e passam a ser multidimensionais. Ainda segundo Boal, “A burguesia cedo deu-se conta desse fato e, na medida em que assumiu o poder político iniciou a tarefa de desarmar o teatro das armas que ela própria lhe dera, em seu benefício” (BOAL, 1991, p. 94). Nesse sentido, Maquiavel defendia a libertação do homem (como ser humano) dos valores morais, pois esses eram os maiores patrimônios da aristocracia.

Conforme resta evidente, o teatro foi utilizado de diversas formas ao longo da história da humanidade como ferramenta de dominação, de manutenção do *Status quo*, aproveitando-se da catarse promovida por essa linguagem artística aos seres humanos, que por vezes, condicionavam esse sentimento a uma simples observação da representação, sem que houvesse qualquer ação do observador que não fosse observar. Inclusive, o conceito de liberdade passou a sofrer restrição, por mais paradoxal que possa parecer, pois segundo Hegel, um dos maiores representantes desse teatro burguês, citado por Boal, afirmava que o personagem era livre, isto é, “os movimentos interiores da sua alma devem sempre poder ser exteriorizados, sem peias nem freios” (BOAL, 1991, p. 94). Porém, ser livre não significa que o personagem pudesse ser caprichoso e fazer o que lhe desse na veneta: “liberdade é a consciência da necessidade ética”.

Portanto, é claro o direcionamento do conceito de liberdade, uma vez que ser livre significava ter consciência do seu papel social dentro de uma sociedade, sem questionar os valores que esta, no caso, a sociedade burguesa, se pautava.

Boal exemplifica ainda como a burguesia, buscando aumentar lucros, se utilizou de outras linguagens cênicas, a exemplo do cinema. No filme *Aconteceu naquela noite*, o ator Clark Gable, em determinada cena, tira a camisa revelando não usar camiseta por baixo (um hábito americano); tal cena acabou por incidir na dificuldade financeira de fábricas americanas de camisetas, pois os fãs no ímpeto de imitar o ídolo passaram a não usar mais aquela peça. Boal ainda cita exemplos de espetáculos cujo apelo à iniciativa capitalista são evidentes e construídos nessa narrativa, as chamadas peças “exemplares”.

No momento de reação ao teatro doutrinador pautado nos valores capitalistas, surge Bertold Brecht, que defende que o teatro deve invocar a ação para o concreto, para o real. Hegel pauta a liberdade com amarras sociais burguesas. A liberdade do personagem é algo interno e somente ele é o responsável por se fazer livre; a ação para a liberdade vem da vontade interior e das características do personagem. Segundo Boal (1991, p. 110), para que isso pudesse ocorrer era necessário que os personagens fossem livres, que “os movimentos interiores da sua alma se possam exteriorizar livremente, sem freio e sem qualquer tipo de limitação”, um sujeito absoluto de suas ações.

Boal afirma ainda que, segundo Hegel, “para que o personagem seja realmente livre é necessário que sua ação não seja limitada a não ser pela vontade de outro personagem, igualmente livre” (BOAL, 1991, p. 110), sugerindo que a liberdade só pode ser exercida quando há paridade. Dentre outras situações, Boal cita uma trazida por Hegel que se refere a um animal, o qual não considera livre uma vez que está condicionado as leis da natureza, do ambiente em que vive e internos, a exemplo de ações relacionadas à extinção. Cita ainda o exemplo de uma sociedade extremamente civilizada cujas regras são tão rígidas e estabelecidas, que não há liberdade propriamente dita.

Portanto, a poética de Hegel enxerga que as ações exteriores advêm desse personagem que tem um espírito livre. Em contrapartida, a poética de Brecht não se contrapõe a de Hegel de maneira formal, mas sim de forma essencial, ao afirmar

que o personagem não é um sujeito absoluto e sim objeto de elementos externos, como forças econômicas e sociais, com as quais interage e reage, conforme afirmado por Boal (1991). Nesse sentido o autor resume bem: “Se, por um lado, para a poética idealista, o pensamento condiciona o ser social, por outro lado, para a poética marxista, o ser social condiciona o pensamento social” (BOAL, 1991, p.113-114). Para Hegel, o espírito cria a ação dramática; para Brecht, por sua vez, a relação social do personagem cria a ação dramática.

Outra relação importante está na esfera do pensamento. Diferente do que escreveu René Descartes (2019) em seu livro *Discurso sobre o Método: Eu penso logo êxito*, a existência quando se trata das poéticas dramáticas é mais complexa. Para os idealistas, dentre eles Hegel, Aristóteles e outros, o personagem já é concebido com as faculdades e tendências emocionais. Enquanto para Brecht, não existe qualquer tipo de “natureza humana” e, portanto, não existe um determinismo natural. Considerando a complexidade dos seres humanos, Brecht entende pela necessidade de buscar as causas que fazem com que cada indivíduo seja único. Boal (1991) elenca certos exemplos de obrigações sociais que determinam alguns personagens como o Papa que dialoga com Galileu Galilei enquanto é vestido por seus auxiliares mostrando, pessoalmente, simpatia às ideias de trazidas por Galileu, mas, ao terminar de se vestir, como Papa informa àquele, deve recuar quanto ao seu posicionamento, uma vez que aquelas ideias são contrárias a Inquisição. “O Papa, enquanto Papa, atua como Papa” (BOAL, 1991, p. 104). Tratam-se de ações de pessoas em seu papel social, que, não necessariamente, refletem o desejo pessoal, mas, ainda assim o fazem para a manutenção do *status quo*, de um equilíbrio, do cumprimento de seu papel social.

Na contramão da manutenção desse “equilíbrio”, Brecht propõe um teatro que revela verdades, expõe contradições e, mais importante, propõe transformações. Porém, essas mudanças se esgotam no convite a ação, o que não necessariamente provoca a ação. Então, é nesse lugar que surge o Teatro do Oprimido, de modo a levar à cena o espectador para participar da transformação proposta, para virar um espect-ator, responsável e atuante na mudança desejada.

## **O TEATRO COMO REPRESENTAÇÃO**

“Ao tumulto de paixões e ações humanas, que constituem a obra dramática, sucede o repouso” (BOAL, 1991, p. 110). Era assim que Hegel pensava o teatro, o que era bem próximo ao que Aristóteles propunha: “um sistema de vontades, que representam concretamente, individualmente, os valores éticos justificáveis, entram em colisão, porque um dos personagens possui uma falha trágica, ou comete um erro trágico. Depois da catástrofe, quando a falha é purgada, necessariamente volta a serenidade, é restabelecido o equilíbrio” (BOAL, 1991, p. 110). Portanto, os dois entendiam, assim como outros clássicos, que o tumulto social demonstrado durante uma peça teatral realizava o papel de catarse social e uma vez encerrada, a sociedade retornava à sua estabilidade.

Porém, para Brecht a peça teatral não deveria se esgotar no repouso, em um suposto equilíbrio de uma sociedade que ainda continuava desequilibrada na realidade, sendo, portanto, necessário “mostrar por que caminhos se desequilibram a sociedade, para onde caminha, e como apressar a sua transição.” (BOAL, 1991, p. 110). Por se tratar de uma artista Marxista, Brecht entende que deve propor um movimento em direção de uma libertação das classes oprimidas pelo capitalismo. Portanto, um teatro que “pretende transformar aos transformadores da sociedade não pode terminar no repouso, não pode estabelecer o equilíbrio” (BOAL, 1991, P. 111). Ainda seguindo Boal (1991, p. 116), “o que Brecht não quer é que os espectadores continuem pendurando o cérebro junto com o chapéu, antes de entrarem no teatro, como o fazer os espectadores burgueses.”.

Para isso, Brecht esclarece conceitos, expõe verdades e contradições sociais propondo ações para mudanças em suas peças. Boal resume bem a ideia e proposta de Brecht no seguinte trecho:

Nós, filhos de uma época científica, temos que assumir uma posição crítica diante do mundo. Diante de um rio, nossa atitude crítica consiste no seu aproveitamento; diante de uma árvore frutífera, em enxertá-la; diante do movimento, nossa atitude crítica consiste em construir veículos e aviões; diante da sociedade, em fazer a revolução. Nossas representações da vida social devem estar destinadas aos técnicos fluviais, aos cuidadores das árvores, aos construtores de veículos e aos revolucionários. Nós os convidamos para que venham aos nossos teatros e lhes pedimos que não se esqueçam de suas ocupações (alegres ocupações), para que nos seja possível entregar o mundo e nossa visão do mundo às suas mentes e aos seus corações, para que eles modifiquem o mundo ao seu critério. (BOAL *apud* BRECHT, 1991)

O teatro como espaço de representação da sociedade não é estanque, mas sim maleável e está diretamente vinculado a quem o faz e a quem ele serve, a classe dominante que propõe o que é teatro. Portanto, é importante definir o sujeito que atua, o artista, a quem ele está servindo e quem ele representa para compreender exatamente o que está sendo representado.

Boal ainda expõe uma interessante perspectiva sobre a empatia, algo que tem sido bastante difundido atualmente no campo educacional de forma geral, tendo sido inclusive prevista como Competência Geral da educação Básica na Base Nacional Comum Curricular (BNCC)<sup>19</sup> com a ideia de uma habilidade capaz de resolver conflitos, buscando um maior acolhimento e valorização da diversidade de pessoas e grupos sociais. Para Boal, no campo do Teatro, pode se ver a empatia como uma grande armadilha, em verdade, uma arma: “A empatia tem que ser entendida como a arma terrível que realmente é. A empatia é a arma mais perigosa de todo o arsenal do teatro de artes afins (cinema e TV)”. (BOAL, 1991, p. 117).

Assim, a imitação que ocorre em uma peça teatral ou programa de TV pode construir uma empatia, um vínculo, uma “*osmosis estética*” (BOAL, 1991, p. 129), por vezes a uma situação fictícia, irreal, construída para aquele espetáculo ou programa de televisão. Não é incomum que programas de televisão ditem a moda, tendência de consumo e de comportamento. Por vezes, somente pelo fato do espectador se identificar com o personagem, desejar “ser” ele, acaba por seguir seus padrões de comportamento e, por consequência, de consumo, que por sua vez, podem estar sendo ditados por uma indústria que deseja vender. “[...] Para a burguesia, tudo é mercadoria; o homem é uma mercadoria” (BOAL, 1991, p. 114).

A “*osmosis estética*” pode ser constatada em diversas situações cotidianas, Boal exemplifica com o universo do Tio Patinhas, que é extremamente rico, em um mundo fictício em que a desigualdade não é um problema, mas sim os irmãos Metralha e outros ladrões que tentam roubar sua fortuna:

O universo do Tio Patinhas está cheio de dinheiro, de problemas causados pelo Dinheiro, de ânsia de ter e de guardar dinheiro, etc. O Tio Patinhas é um personagem muito simpático e por isso cria

---

<sup>19</sup> A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) - Documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos do Brasil devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica nos termos da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, Lei nº 9.394/1996)

empatia com seus leitores, ou com os espectadores dos filmes em que aparece. Por essa empatia, pelo fenômeno da justaposição de dois universos, os espectadores passam a viver como reais, como suas, essas ânsias de lucro, essa capacidade de tudo sacrificar por dinheiro. O público adota as regras do jogo, como ao jogar qualquer jogo. (BOAL, 1991, p. 130)

No filme *Obrigado por Fumar* (2005), baseado no livro homônimo lançado em 1996, de Christopher Buckley, descreve a história fictícia de Nick Naylor, um lobista da indústria do tabaco que busca, por meio da palavra, da argumentação científica, simpatia, empatia e filantropia, mostrar o “lado bom” do tabaco. A construção da dramaturgia, que gira em torno da história do lobista, faz com que em determinados momentos o espectador concorde com ele e sinta pena dele, uma vez que passa por tragédias pessoais que estão diretamente relacionadas ao seu trabalho. Então há uma construção, nesse contexto, proposital de empatia com o responsável por defender a indústria do cigarro nos Estados Unidos, mostrando que a despeito de ser uma indústria responsável por deixar pessoas doentes, nela há pessoas boas, que só estão fazendo seu trabalho.

Ainda no filme citado, uma das estratégias para vender cigarros consiste exatamente na introdução do cigarro no cinema, sem falar diretamente ao espectador a mensagem de venda, mas tão somente, introduzir, de forma “despretensiosa”, após uma cena de sexo, entre atores famosos, ou em uma nave espacial, no futuro, um cigarro, sem explicitamente citar nada.

Portanto, o que esse filme mostra, assim como tantos outros produtos cinematográficos e teatrais, é como as emoções podem ser manipuladas em uma dramaturgia de acordo com quem paga pelo produto. Nesse caso específico, ainda há uma sátira dentro do próprio filme que mostra como a indústria do cinema pode trabalhar com outras indústrias, naquele caso, do tabaco, para aferir lucro, sem que o espectador perceba a venda implícita.

Retomando os autores citados, os clássicos e Brecht, ambos reconhecem a importância da emoção, da construção empática entre o personagem e público, porém se diferenciam ao tratar como *orgias emocionais* (Aristóteles e Hegel) e como *dianoia* (Brecht), cuja principal diferença é que os primeiros buscam somente falar sobre as emoções e não resolver o problema causado por elas, enquanto o segundo busca através das emoções, compreender de onde surgiram os problemas e, a partir desse ponto, buscar mudança.



No filme citado, a partir de um olhar brechtiano, podemos observar criticamente a função do lobista e entender que pouco importa a sua vida pessoal; uma vez que no trabalho ele defende algo nocivo à saúde da sociedade e que os seus problemas pessoais estão diretamente ligados à sua atividade nociva, ao final do filme depreende-se que todos deveriam lutar contra o tabaco. Por outro lado, pelo viés interpretativo clássico, o espectador simplesmente sofreria com os problemas pessoais do lobista, olharia os problemas causado pela indústria do cigarro, mas ao final do filme, nada seria feito, uma vez que apesar de ser uma visão da realidade, não se deve fazer nada. Teoricamente, o simples fato de ter sido mostrado um problema de saúde já seria o suficiente para que fosse percebido pela sociedade e, quem sabe, mudado, pois não é a responsabilidade da obra promover uma mudança na realidade, mas simplesmente mostrar.

Portanto, esse fenômeno que é percebido na dramaturgia em geral, obviamente ocorre no teatro, sendo necessário um olhar crítico de quem produz a cena e para quem se produz a cena. Sem essa compreensão, não se consegue sequer ter a perspectiva de uma visão sobre liberdade e emancipação, pois não é possível identificar claramente em que pontos há opressão, mas tão somente a senti-la no corpo.

## **O TEATRO DO FUTURO E O TEATRO DO OPRIMIDO: A CENA COMO LIBERTAÇÃO**

Bertold Brecht chamou o seu teatro de épico. Porém, em nada se confunde com a poesia épica dos clássicos, já trazidas acima, que, em resumo, se restringe a tratar de alguém, um herói ideal, do passado, que realiza uma ação grandiosa e isso é levado ao palco como forma de entreter a plateia. Boal define bem o ocorrido no que se refere à terminologia ao afirmar que:

[...] a maior dificuldade para compreender as extraordinárias transformações que sofre o teatro com as contribuições marxistas, consiste na deficiente utilização de certos termos. Justamente porque essas gigantescas transformações não foram imediatamente percebidas, as novas teorias foram explicadas com o velho vocabulário: Para designar novas realidades se utilizaram velhas palavras, tentou-se utilizar novas conotações para palavras já cansadas e exaustas por suas velhas denotações. (1991, p. 93).

Portanto, para Brecht, a palavra épico também tem relação com amplitude, com o exterior, com a sociedade, com o heroico, mas convida à ação e não à contemplação, tendo como elementos também a poesia lírica, épica e dramática, assim como os clássicos.

Ainda como parte do Teatro de Brecht, existem as peças didáticas, que foram vistas por um longo período como uma transição em sua carreira, uma vez que eram consideradas “à margem ou esteticamente desqualificadas do ponto de vista artístico e/ou político” (KOUDELA, 2010, p. 2), sendo, por consequência, deixadas de lado quando da perspectiva dramatúrgica. Porém, Ingrid Koudela revela que em um encontro internacional realizado na Alemanha em 1968, houve uma ressignificação sobre a visão que se tinha das peças didáticas: “verificou-se aí um intenso interesse pela teoria da peça didática de Brecht, tornando necessário repensar teses abandonadas e recoloca-las no contexto histórico atual” (KOUDELA, 2010, p. 2).

Essas descobertas colocaram as peças didáticas em outro patamar estético, como também ressaltaram ainda mais o seu caráter pedagógico, ou seja, de um teatro voltado para a libertação, que no contexto de Brecht se pautava na luta da classe trabalhadora contra o capital opressor. Brecht entendia que o fato das mídias, meios de produção da arte, estarem nas mãos de poucos, significava que a obra de arte detinha um caráter mercadológico (KOUDELA, 2010). Assim, “seu valor passava a ser determinado por sua utilidade, sua adequação. Com isso, a liberdade do trabalho artístico e a liberdade da própria criação estavam ameaçadas. A realização do ponto de vista do produtor de arte tinha como premissa a apropriação social dos aparatos (mídias)” (KOUDELA, 2010). Tal fato, por consequência, oprimia aqueles que realizavam a arte e os impedia de promover o que quisessem ou julgassem necessário para aquela sociedade.

Assim, o que se pensava ser o “teatro do futuro” brechtiano, pautado na dramaturgia proposta por Brecht (o teatro épico), ressaltada por Boal ao longo da obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, principalmente no capítulo 3, em verdade se tratava da peça didática, pois era ela que realmente conduzia a um modelo de ensino e aprendizagem que aponta para uma educação do público expectador e não só do ator, já que esses tinham seus meios de produção usurpados.

Desse modo, buscar conscientizar o espectador era uma saída para propor uma perspectiva mais ampla acerca do rompimento das forças sociais que mantinham o *status quo*. Ingrid Koudela afirma que a peça dialética foi concebida por Brecht com o objetivo de interferir na organização social do trabalho (infraestrutura). Em um Estado que se dissolve enquanto organização fundamentada na diferença de classes, essa pedagogia deixava de ser uma utopia.

No texto *Para uma teoria da peça didática*, escrito em 1937, Brecht explicita sua teoria:

A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo falas.

[...]

Não é necessário absolutamente que se trate apenas de reprodução de ações e posturas valorizadas socialmente como positivas; da reprodução de ações e posturas associadas também pode-se esperar o efeito educacional. (BRECHT *apud* KOUDELA, 2010. p. 16)

Em outro texto sobre Brecht, *A Teoria da Pedagogia*, Koudela apresenta uma conclusão realizada por Brecht que entende que

[...] assim como os espectadores e/ou ouvintes devem ser transformados de passivos em ativos, através da “mudança de função” do teatro, também na relação ensinar/aprender reencontramos o princípio ativo. “O prazer de observar apenas é nocivo ao Estado, assim como o é o prazer da atuação apenas”, e “educar os jovens através do jogo teatral” significa “fazer com que sejam ao mesmo tempo atuantes e observadores”.

Portanto, existe uma proposta real na peça didática de promover um “efeito educacional” no atuar, na interpretação do personagem, na imitação, no vínculo que o atuante estabelece com a sua realidade, com seu corpo.

“A peça didática de Brecht propõe o exercício de uma ‘didática não depositária’, pela qual o aluno aprende por si próprio e verifica até onde caminhou com o conteúdo, em lugar de se ver confrontado de início com uma determinação dos objetivos da aprendizagem.” (KOUDELA, 2010, p. 100). Portanto, a peça didática de Brecht convida também o espectador a assumir o papel de protagonista no seu processo de aprendizado para lutar contra os fatores sociais que o determinam, o

convidando para fazer parte da peça teatral, sem necessariamente atuar, mas para refletir sobre seus problemas e agir sobre eles a partir de determinado conteúdo e provocação.

O Teatro do Oprimido (TO) parte do princípio de que todos podem fazer teatro, inclusive atores e atrizes (OLIVEIRA, 2017, p. 203). Augusto Boal, ao desenvolver o TO, propõe que todos os oprimidos participem não só do espetáculo teatral como também da sua construção, trazendo as questões de opressão vivenciadas e utilizando o corpo para mostrá-las. “[...] O TO evidencia as qualidades do ser humano como teatrais, esboçando a desestabilização da desigualdade social, especificamente no trabalho teatral” (OLIVEIRA, 2017, p. 203). No TO, o corpo é o meio de produção.

Boal a partir de uma experiência no Peru, em 1973, quando foi convidado para fazer parte do Programa de Alfabetização Integral (Alfin) para, a partir da linguagem do Teatro, preparar alfabetizadores que iriam alfabetizar o povo peruano, consolidou o TO. Tratava-se de um programa inovador baseado na pedagogia do oprimido de Paulo Freire, concebido pelo filósofo Augusto Salazar Bondy, que havia constatado que naquele país existiam 41 dialetos das principais línguas indígenas. Somente em uma província, Loreto, ao norte do país, constatou-se 45 línguas distintas, não dialetos e essa era uma das províncias menos povoadas do país naquela época. Nesse contexto, percebeu-se que os analfabetos não eram “pessoas que não se expressam”, mas simplesmente incapazes de se expressarem em uma linguagem determinada, que era o idioma castelhano, naquele caso (BOAL, 1991, p. 125).

Os pontos essenciais do Programa eram: 1) alfabetizar na língua nativa e em castelhano, sem forçar o abandono daquela em benefício dessa; e 2) alfabetizar em várias linguagens artísticas, dentre elas teatro, fotografia e cinema. Assim, o teatro, tendo Boal como referência, foi utilizado para preparar os alfabetizadores na perspectiva ampla de alfabetização:

O domínio de uma nova linguagem oferece, à pessoa que a domina, uma nova forma de conhecer a realidade, e de transmitir aos demais o conhecimento. Cada linguagem é absolutamente insubstituível. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real. (BOAL, 1991, p. 125)

Nesse cenário de muitas linguagens artísticas, a fotografia foi a que mais chamou a atenção de Boal. A metodologia consistia, de forma resumida, em

entregar uma câmera fotográfica ao aluno, realizar uma pergunta, cuja resposta viria por meio de uma fotografia (foto-resposta) a qual era discutida por um grupo de modo a interpretar aquela “leitura” feita. Como já afirmava Paulo Freire, a “leitura do mundo precede a leitura da palavra” (FREIRE, 1989, p. 9), sendo naquele caso específico o meio de produção para demonstrar a leitura do mundo era a máquina fotográfica.

Para Boal, os meios de produção do teatro eram as próprias pessoas, tendo o corpo um papel fundamental: “Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principalmente fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais expressivo.” (BOAL, 1991, p. 131). Somente com o domínio desse meio de produção é que a pessoa trocaria o papel de espectador para se tornar sujeito do seu processo de emancipação.

Para isso, Boal definiu quatro etapas: Conhecimento do corpo; Tornar o corpo expressivo; O Teatro como Linguagem; e Teatro como Discurso. A primeira consiste no domínio do corpo através de exercícios para conhecer a si próprio, sabendo os limites e possibilidades; a segunda consiste em tornar esse corpo expressivo, fazendo-o expressar algo diferente do que está habituado a realizar; a terceira é a prática do teatro, porém, diferentemente do que foi visto muito nos clássicos, como algo do presente, que ainda está em processo de construção e não uma representação ou releitura do passado; por fim, o teatro como discurso, que se resume no espectador que se transforma em ator ao realizar um espetáculo sobre suas necessidades e demandas. Todas essas etapas são realizadas de forma bem dinâmica e utilizado jogos teatrais no processo de construção.

Boal (2002, p. 29) assim definiu o Teatro do Oprimido:

O Teatro do Oprimido é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais.

O TO tem como modalidades base o Teatro Imagem (TIm) e o Teatro Fórum (TF). “Essas dão suporte para a construção e a multiplicação da técnica como

linguagem de libertação e questionamento” (OLIVEIRA, 2017, p. 203). A primeira explora a imagem do corpo retirando a palavra como meio de comunicação, forçando o corpo a se comunicar. Já o TF é considerado o mais democrático de todos pelo próprio Boal (1982, p. 19), pois ao se mostrar uma cena de opressão, o espectador daquela se torna ator para propor soluções para a situação de opressão. Trata-se de uma ação iniciada de forma individual, por um dos oprimidos ou oprimidas, que convoca outra pessoa para lhe ajuda-lo a encerrar a opressão, sendo a cena inspirada em fatos reais ou não.

Esse processo faz com que o ator e os espectadores participem, através dos seus corpos, do processo de percepção, compreensão da situação de opressão, acolhimento e solução. “Ao longo de um processo que engloba jogos e exercícios sistematizados para o TO, a percepção social dos participantes é aprimorada e, por vezes, reconstruída” (OLIVEIRA, 2017, p. 205). O grupo que está participando da dinâmica, durante a prática, se reúne, percebe uma opressão partilhada por um dos indivíduos e, coletivamente, se une para tratar uma opressão específica. Uma das propostas do TO é ser um teatro a serviço de quem sofre uma opressão e quer trazer suas questões para o palco, buscando soluções, sempre utilizando corpo, a palavra e a imagem.

Além das opressões sociais e emergentes, Boal percebeu que existem as opressões interiorizadas, as quais devem ser tratadas com as técnicas do Arco Íris do Desejo. Tal necessidade foi observada ao longo da sua pesquisa, quando percebeu outros tipos de opressão, fazendo com que o TO fosse obrigado a desenvolver uma nova vertente, além da social e educativa: a terapêutica. Assim, além de lutar contra opressões externas, de opressores sociais, a técnica adquiriu uma vertente para trabalhar os opressores internos, psicológicos.

Todo o sistema do Teatro do Oprimido é representado uma árvore: A árvore do Teatro do Oprimido, cujas técnicas são enraizadas na ética, política, história e filosofia, tendo a solidariedade e multiplicação como elementos essenciais da expansão do sistema. Palavra, som e imagem constituem a base do caule. No tronco estão os jogos, TIm e TF e nos galhos os outros tipos de técnicas: Teatro Invisível, Arco Íris do Desejo e Teatro Legislativo, além de outras ações sociais concretas derivadas do sistema que promove a libertação dos oprimidos e oprimidas.

Portanto, Boal conseguiu criar um sistema que promove a liberdade através do Teatro, ressaltando o ser teatral de todo o ser humano .Nas suas palavras, (2002, p.28): “O teatro é uma atividade vocacional de todo o ser humano”. Nessa perspectiva, traz, através da cena, aquele que muitas vezes se encontra em uma situação de opressão para observar e se observar nesse lugar e, identificar formas de sair não só a partir da sua subjetividade, mas de outros espectadores que se colocam como atores para contribuir no processo de libertação.

É nesse momento que ocorre a mudança brusca entre Boal, Brecht e os clássicos, pois o primeiro propõe uma Poética (do oprimido), que tem como objetivo “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática”. (BOAL, 1991, p. 126.). Em Aristóteles, e demais clássicos, por outro lado, a poética propõe espectadores que delegam o poder a um personagem para que atue como se eles fossem, uma catarse de seus anseios. Já em Brecht, a delegação é relativa, pois em que pese ela existir, não é absoluta, pode existir até um questionamento acerca do personagem. “No primeiro caso, produz-se uma ‘catarse’, no segundo, uma ‘conscientização’. O que a poética do oprimido propõe é a própria ação” (Boal, 1991, p. 126.), que ocorre no presente e com quem sofre a opressão, sendo essa pessoa convocada a se tornar um ser livre por meio da cena.

## 6 O TEATRO NA PRÁTICA: AS EXPERIÊNCIAS CÊNICAS DO TEATRO VILA VELHA E DA UNIVERSIDADE LIVRE

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a implementação da Universidade Livre do Teatro Vila Velha (ULTVV) no contexto do espaço cultural Teatro Vila Velha, que tem uma história peculiar de formação de atores. Através de entrevistas com ex-alunos, o fundador e uma atriz que fez parte do Teatro e ajudou a fundá-lo expõe os processos educacionais não só do fazer teatral, mas de elementos considerados essenciais para a formação de cidadãos livres que reconhecem seus talentos, desenvolvem habilidades e atitudes a partir da cena para que possam representar nos palcos, mas também atuar nos “palcos da vida”, como cidadãos ativos e participativos, através da sua arte. Por fim, é feita uma relação do que é trabalhado na ULTVV com o Teatro do Oprimido (TO), buscando congruências metodológicas e ideológicas entre a formação do Teatro Vila Velha e o método e modelo do TO.

**Palavras-chave:** Teatro. Teatro Vila Velha. Metodologias Ativas. Liberdade. Márcio Meirelles. Augusto Boal. Teatro do Oprimido. Universidade Livre do Teatro Vila Velha.

### INTRODUÇÃO

O TVV, conforme trazido anteriormente, tem como uma de suas características construídas e sedimentadas ao longo de sua existência, a formação de atores. Trata-se de um espaço cultural fundado por atores para que tivessem um espaço de produção. Porém, ao longo de sua história, compreendeu a necessidade não só de formar atores, mas de educar o público, consolidando, de maneira ampla, uma visão de teatro instaurada ao longo de sua trajetória, que culminou na Universidade Livre do Teatro Vila Velha.

No presente artigo busca-se, a partir das entrevistas com atual diretor artístico do TVV, Márcio Meirelles e de dois ex-alunos da ULTVV, demonstrar como essa jornada de educação ocorreu ao longo dos anos, desde a fundação do Teatro até o tempo presente, com a criação ULTVV. Busca-se também identificar as perspectivas



futuras. As entrevistas foram realizadas no formato de narrativa pedindo para que contassem, a partir de suas experiências, como perceberam o processo educacional implantado no TVV nos últimos anos. Para os alunos, a narrativa se deu a partir do ingresso e dos experimentos que participaram desde o ingresso na ULTVV. Na perspectiva de Márcio Meirelles, buscou-se saber o que motivou a criação da ULTVV a partir das demandas sociais, políticas e pessoais existentes no momento da sua concepção.

Apesar do TVV ter um enorme acervo de documentos, esse se encontra com problemas relacionados a preservação, precisando de tratamento adequado. Alguns materiais ainda são utilizados pela própria instituição para produção de conteúdo, porém com muito cuidado, uma vez que a manipulação pode prejudicar de forma irreparável o material. A pandemia, que inviabilizou atividades presenciais, inclusive manutenção do acervo, fragilizou ainda mais as condições do arquivo, pois o que já precisava de ações de preservação, ficou ainda mais prejudicado.

Assim, considerando que “a entrevista narrativa é uma técnica para gerar histórias” (JOVCHELOVICH; BAUER, 2002, p.105) e tendo em vista a grande relevância histórica e artística de Márcio Meirelles, diretor artístico nos últimos 28 anos e que ainda hoje atua no espaço<sup>20</sup>, optou-se por ser ele o guia desta narrativa. Além disso, os ex-alunos, Clara Torres e Yan Brito, relataram suas experiências na cena e fora dela trazendo o que é “real” para eles a partir do que experienciaram.

Foi realizado um recorte também para o espetáculo chamado “Espelho para Cegos”, baseado do livro de Matei Visniec, dramaturgo romeno, Teatro Decomposto ou Homem Lixo, que foi encenado em 2013 e em 2017, sendo feita uma análise da repercussão desses espetáculos na ULTVV e na vida pessoal e profissional dos ex-alunos.

Sobre os sujeitos da pesquisa se faz necessário contextualizar quem são: o primeiro, Márcio Meirelles, é diretor teatral, cenógrafo e figurinista, que chegou a cursar Arquitetura e Belas Artes, sem ter concluído nenhuma dessas graduações, tendo passado a atuar exclusivamente na área do teatro desde 1972. Foi fundador

---

<sup>20</sup> Márcio Meirelles iniciou sua jornada no TVV em 1993. Recentemente Mario Uzel e Paulo Henrique Alcantara organizaram um livro com as suas poéticas.

do grupo de teatro Avelãz y Avestruz (1976-1989) e criador/diretor do espaço cultural A Fábrica (1982).

Durante os anos de 1985 e 1986, assumiu a chefia dos núcleos de cenografia e figurino e de direção e elenco da TV Educativa da Bahia (Atual TVE). Paralelamente, criou o Projeto Teatro para a Fundação Gregório de Mattos (1986) e foi diretor do Teatro Castro Alves, em Salvador, no período de 1987 a 1991.

Em 1990 criou, juntamente com Chica Carelli, o Bando de Teatro Olodum (BTO), que dirigiu até 2013 e para o qual criou espetáculos como os da Trilogia do Pelô (1991/94), que em 2007 foi transformado no filme “Ó paí, ó! e, posteriormente, na série televisiva de mesmo nome. Ambos baseados na Trilogia do Pelô e tendo como elenco o próprio Bando, que encenou ainda outros espetáculos os quais lhe deram grande visibilidade, “Cabaré da Rrrraça” (1997) e “Bença” (2010).

Em 1994, Meirelles coordenou o projeto de reforma e revitalização do Teatro Vila Velha, sendo o seu diretor artístico daquela data até 2006. Nesse mesmo ano foi convidado para assumir a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, cargo que ocupou até 2010.

Em julho de 2011, voltou à direção artística do Teatro Vila Velha, quando, em 2013, criou a Universidade Livre de Teatro Vila Velha para a formação de artistas alinhados com a estética, os processos e a política construídos e praticados ali. Nessa linha, vários espetáculos foram montados com os participantes que se envolvem não só na encenação, mas na produção, divulgação, gestão, técnica, e atendimento ao público. Entre esses, se destaca, a estreia nacional do texto de Matéi Visniec “Por que Hécuba” e a montagem de “Jango – uma tragedia”, de Glauber Rocha, celebrando os 50 anos do Teatro Vila Velha.

Em 2018, retomou as atividades artísticas do grupo Teatro dos Novos e ampliou as atividades da Universidade Livre em quatro “laboratórios”, nos quais acontecem os experimentos: Atuação na Cena, Escrita da Cena, Arquitetura da Cena e Audiovisual em Cena. Nesse mesmo ano, recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e a Comenda 2 de Julho, pela Assembleia Legislativa do Estado da Bahia.

A segunda entrevistada é Clara Guimaraes Torres, conhecida como Clara Torres, que é graduada em Administração pela Universidade Federal da Bahia

(UFBA), tendo iniciado sua carreira como atriz e produtora de forma simultânea. Fez parte do XXXI Curso Livre de Teatro da UFBA, do Curso Livre de Teatro com Manoel Lopes Pontes e da Universidade Livre do Teatro Vila Velha. Atualmente é uma das integrantes da Companhia de Teatro dos Novos, onde atua como atriz e produtora da companhia. Trabalhou também na programação de Pauta do Teatro Vila Velha.

Seus principais trabalhos como atriz foram: “A Casa de Bernarda Alba”, “Antonio Meu Santo” e “Os Mistérios do Sexo”, em 2016, com direção de Manoel Lopes Pontes; “Minha vó contou” e “Macbeth - Animal”, com direção de Gabriel Nascimento; e “A Tempestade” com direção de Márcio Meirelles. Como produtora, atuou em projetos de audiovisual e marketing na agência California, na equipe de produção dos espetáculos “Os Mistérios do Sexo”, “A tempestade” e “Sonho de uma noite de verão na Bahia”, este último uma produção do Coletivo 4, dirigido por João Falcão, com quem também estagiou na assistência de direção.

O terceiro entrevistado é Yan Silva de Britto Cunha, conhecido como Yan Britto, cursou arquitetura e urbanismo na UFBA sem ter concluído. Oriundo de uma família que não tinha histórico de artistas, iniciou sua carreira de ator a partir das oficinas de teatro de verão que ocorriam no TVV (2013), também cursou outras oficinas ainda no TVV, quando ingressou na primeira turma da ULTVV, tendo passado 8 anos entre a Universidade Livre e o Teatro.

Atuou em diversos espetáculos: “Espelho para Cegos, Jango – uma tragedia”, “Hamlet”, “Troilus” e “Cressida”, “Macbet”, “Hécuba”, “Sete Contra Tebas”, “Frankenstein”, “Notícias de Godot”, “Storni-Quiroga” e “A Tempestade”. Ainda no TVV, assumiu a coordenação técnica, sendo responsável pela luz, som e pela cenotecnia do espaço. Operou a luz de alguns espetáculos enquanto também atuava como Ator, o que acabou direcionando o curso de arquitetura para o universo teatral, na perspectiva de se aperfeiçoar em cenários e iluminação. “Enxergo um direcionamento das habilidades de arquiteto com o fazer teatral e acredito, diante da nossa realidade de mercado e de profissão, que não é possível viver no Brasil

apenas como ator de palco, mas sim como artista com múltiplas habilidades.” (informação verbal).<sup>21</sup>

Todas essas pessoas trazem, a partir da entrevista narrativa, uma visão do tempo presente do TVV e da ULTVV.

## **A UNIVERSIDADE LIVRE COMO ESPAÇO DE FORMAÇÃO EXPERIENCIAL E EMANCIPATÓRIA A PARTIR DA CENA**

A concepção da Universidade Livre surgiu a partir de uma série de perguntas, o que culminou em uma verdadeira demanda de investigação dos reais motivos do esvaziamento do Teatro pelo público. Diante das questões levantadas, Meirelles entendeu que caberia uma pesquisa e que isso é papel de uma Universidade. Assim, surgiu a ULTVV:

[...] veio assim a necessidade de uma investigação sobre isso, coisa que uma universidade deve fazer, né? As questões ligadas àquela atividade, não só o desenvolvimento da atividade em si, vamos dizer assim, conceitualmente, tecnicamente, etc. e tal, mas também em termos de sobrevivência, de quem faz aquela atividade, de quem mantém aquela atividade viva e atuante na sociedade. Então essas questões... Eu sentia que nos programas de formação, de uma maneira geral, não estão incluídos. Nem na Universidade Federal, nem, enfim, outras universidades naquela época. (informação verbal).<sup>22</sup>

Tal pesquisa, segundo Meirelles, não só buscava respostas, mas também queria experimentar, propor alguma solução que atendesse ao Teatro, ao público, à sociedade e, conseqüentemente, ao mercado.

Essa questão não é levantada, não só no teatro, em dança, em música, em artes visuais é... Essa questão do público, da sustentabilidade, da economia da atividade não é, não faz parte da preocupação, das questões e das respostas a serem buscadas. Então essa foi... É... Era uma das questões. E daí, isso leva também a outro lugar que é o seguinte: como formar e verificar? Somente constatando ou discutindo ou lamentando ou etc. e tal. Vamos propor, vamos ver uma formação que essa seja uma das questões e que prepare as pessoas pra isso. (informação verbal)<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida por Yan Britto ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

<sup>22</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

<sup>23</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

Como já exposto, o TVV é oriundo de uma Universidade, é fruto da ação de alunos e de um professor dissidentes da Escola de Teatro da UFBA (da primeira turma) que, por algum motivo (não se sabe ao certo), discordaram do que estava sendo proposto e foram construir um teatro que atendesse as suas demandas, as quais, posteriormente, se mostraram, através do palco, alinhadas a questões sociais e políticas. Tal contexto acabou sendo uma inspiração fundamental para a criação da ULTVV.

[...] ficou sendo meio assim, uma continuidade, uma extensão da formação da Universidade Federal. Eles saíram de lá e eles continuaram em formação pra outros caminhos, pra outras vias e individualmente também, mas sempre tinha isso. Você pode ver pelo repertório, inclusive, que eles não alteram muito no início o repertório inicial do teatro que tem a ver com o repertório do Tablado, de onde vem João e Martim. É um repertório diversificado, mas tem uma linha. Depois essa linha vai se transformando, João vai experimentando mais, arriscando mais, entrando em uma área mais política, mais explicitamente política, né? Mais explicitamente revolucionária e experimental com StopemStopem. E aí é um parêntese, vamos dizer assim, das atividades da Companhia dos Novos. Em 68 eles meio que param de produzir conteúdos, continuam gerindo o Teatro à distância e só retornam em 98 com a Companhia dos Novos, com Dom Quixote, mas um pouco antes com a nossa chegada no Teatro Vila Velha. Então, desde 95, de qualquer forma, tem uma semente do que seria a Universidade Livre e da nova Companhia dos Novos, com oficinas, com os experimentos com 3 & pronto. (informação verbal) <sup>24</sup>

Importante ressaltar que a Universidade Livre é direcionada para atores, como bem deixa claro Márcio Meirelles: “Então a Universidade Livre começou com essas missões de formação de um ator consciente e preocupado com o público, preocupado com a sustentabilidade, capaz de desenvolver outras atividades para construção de um espetáculo, não só da sua própria atuação e ‘performance’” (informação verbal)<sup>25</sup>. A proposta, porém, não é só formar um ator para o palco, mas completo, atento a si e a sociedade, com o desenvolvimento de conhecimentos que permitam ser autônomo, seja pessoalmente e profissionalmente, capaz de promover sua própria carreira compreendendo e tendo experiência em tudo que se faz necessário para estar em cena, possibilitando sobreviver dessa atividade,

---

<sup>24</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

<sup>25</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

desenvolvendo características emancipatórias com capacidade analítica social e política, tendo a noção das potencialidades das artes na sociedade, principalmente o teatro que, como bem disse Boal (1977, p.1)“[...] pode igualmente ser uma arma de libertação”.

Atuação também aí é uma palavra dúbia, porque é atuar também na técnica, é atuar também na gestão, não só a “performance”, não só estar no palco e dizer bem um texto e se mover ou fazer um discurso em cena, mas também criar esse discurso da cena a partir do entorno da cena. Levantado todos os alicerces e todas as bases pra essa cena acontecer. Porque nessa construção é que tá a formação do discurso do ator e da companhia e dos espetáculos que são produzidos por essa companhia, por esse grupo, coletivo ou esse ator. Como ele conhece o todo, não só destrinchar o texto, mas assim, escolher o texto faz parte de tudo isso. Porque que vai fazer esse texto nesse momento? Esse texto é capaz de trazer algum retorno e esse retorno não é unicamente financeiro, contado em moeda corrente, tem muitas moedas, tem muitos ganhos com cada coisa. Então, às vezes, a gente faz um espetáculo que sabe que não vai ter um sucesso de bilheteria estrondoso, mas é necessário pra aquele momento, e às vezes calha de a gente achar que não vai ser essa Coca-Cola e nos surpreender. (informação verbal)<sup>26</sup>

Essa formação tem um viés emancipatório do indivíduo/cidadão artista, mas também conclama o trabalho em grupo, o coletivo, uma vez que toda a produção teatral do Teatro Vila Velha é realizada, principalmente, a partir da construção realizada por grupos. Márcio identifica esse elemento como coro.

[...] porque esse também é um processo de formação da Universidade Livre, esse teatro coral entender o coro como uma peça fundamental das cenas, do espetáculo, não os protagonistas. É o coro que sustenta o espetáculo, né? Os protagonistas conduzem, mas se não tiver o que ser conduzido é difícil. E o coro, às vezes, tá invisível, mas tá lá. Às vezes não tem essa configuração de coro, mas são coros, né? Os coros em Shakespeare, por exemplo, não são explícitos como os coros das tragédias gregas ou das comédias, ou seja, lá o que for, são aparentemente personagens, mas que tem essa função coral. E esse trabalho do teatro coral é muito importante pra formação do ator, porque mesmo quando ele é protagonista, ele eventualmente assume o papel de coro na reação enfim. (informação verbal)<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

<sup>27</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

Esse coro, na proposta de Meirelles, é essencial para que o protagonista cumpra seu papel na cena, consiga ter elementos suficientes para se comunicar com o público, mostrando a relevância do trabalho em grupo no percurso do TVV e, conseqüentemente, na ULTVV.

A formação básica na ULTVV é de três anos, mas durante o período de 2013 a 2018, algumas pessoas foram ficando mais tempo e Meirelles passou a pensar em um processo de profissionalização, como um adicional não pensado inicialmente, mas que durante a formação acabou culminando em uma tentativa de formação de um coletivo profissional que, acabou se tornando uma renovação do grupo fundador do TVV, o Teatro dos Novos (CTN).

Então tem gente que ficou quatro, cinco, seis anos. Mas ficou mais tempo do que três. Foi ficando, foi ficando, continuou ali e outros, a partir de 2018, ou seja, de 13 a 18, eu fui entendendo que já tava na época, no momento de fazer o “plus” que seria esse ingresso e esse salto da Universidade Livre de um programa de formação pra um coletivo profissional, ou seja, de um processo profissionalizante pra um coletivo profissional. Então fui e vou convidando aqueles que eu acho que tão preparados ou tão quase prontos pra assumir um processo profissional, né? Eu não gosto dessa palavra em arte, mas é num processo que busca sustentabilidade, que entende que é essa preparação toda feita. Então a partir de 2018, entre 2018, entre oficinas e experimentos e projetos de montagem, dentro da linha de condução da Livre e como projeto de extensão, foi se formando o novo corpo da Companhia de Teatros Novos. (informação verbal)<sup>28</sup>

Yan Brito foi um desses alunos que ficou por 8 anos na ULTVV e sentiu isso.

Porque essa dinâmica da Livre, por mais que ela tivesse uma certa estrutura, ela tivesse um DNA, digamos assim, que é o DNA do Vila, é o DNA de fazer teatral de Márcio, enfim, é o fazer fazendo, um palco, construindo junto e propondo. Embora tivesse, houvesse essa espinha dorsal, esse DNA impresso, não havia uma estrutura exatamente muito clara. E, essa estrutura que não era muito clara, ela sempre foi muito fluida e muito dinâmica e foi mudando ao longo dos anos. (informação verbal).<sup>29</sup>

Clara Torres foi uma dessas alunas que ingressou na Universidade Livre e, posteriormente, se tornou membro da CTN, tendo passado pela formação inicial da ULTVV. Ela relata que se tratou de uma experiência enriquecedora, pois queria

---

<sup>28</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021

<sup>29</sup> Entrevista concedida por Yan Brito ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

retornar a linguagem do teatro, mas não se identificava com o trabalho a Faculdade tradicional: “eu já tinha alguma experiência com teatro, e uma amiga me indicou porque eu queria voltar a estudar teatro, assim, mas... de uma forma de estudo, mesmo, de experimento, e não queria entrar para a faculdade, porque não é muito meu perfil” (informação verbal)<sup>30</sup>. Ela percebeu que a ULTVV oferecia uma formação ampla, pautada na mescla entre prática e teoria.

Na Livre, a gente passava — passa, né? — por diversas formas diferentes, diversos profissionais diferentes, vivências diferentes, e existem algumas áreas que são trabalhadas lá, mais diretamente, assim, na área de dramaturgia, na área de atuação no teatro... A gente passava em várias oficinas que perpassam vários tipos, por exemplo, fez oficina com Martin Adamec, depois fiz teatro de rua com o Miguel, e aí a gente também entra em uma experiência de montagem com o Márcio e na própria experiência de montagem, a gente vai aprendendo na prática a atuar, que eu acho que é muito importante a parte teórica também. Sempre bom você estar estudando e tal, mas, para mim, funciona muito esse aprendizado da prática. Que a gente não deixava também de ver teoria, a gente lia... A gente leu o texto, discutiu sobre o texto, tudo isso também. Era uma parte importante, principalmente. Márcio trouxe — na época, eu participei da montagem da *Tempestade* — ele trouxe o O’Shea que é uma referência na tradução de Shakespeare, e passei por diversos... A gente passou também por um trabalho corporal bem pesado com o Carlos Sampaio, que é um profissional de dança contemporânea que hoje, há muitos anos, já trabalha na Alemanha. Então, a gente tem a oportunidade de trabalhar com uma gama muito grande de profissionais e de áreas diferentes do teatro, né? O Miguel trouxe o teatro de rua, a gente também trabalhou com o Liko Turli, que trabalhou diretamente com o Augusto Boal e que trabalha muito o teatro de rua, trabalha agora, um grupo de teatro negro. Então, a gente trabalhou muitas vertentes dentro da Universidade Livre, vivenciando essas vertentes — isso dentro da dramaturgia, né? (informação verbal)<sup>31</sup>

Tal percepção sobre esse fazer teatral também é sentida por Yan Britto, que foi integrante da primeira turma da ULTVV e depois passou a fazer parte também do corpo técnico do TVV, tendo que se dividir entre a atividade profissional e a formação da ULTVV.

E, bom, enfim e aí a gente tinha ensaios todos os dias, na verdade, não eram somente ensaios, eram treinamentos. Teatro, voz, corpo e

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida por Clara Torres ao autor, em Salvador, em maio de 2021.

<sup>31</sup> Entrevista concedida por Clara Torres ao autor, em Salvador, em maio de 2021.



até é... Me fugiu o termo agora, mas enfim, a gente trabalhava essas linguagens, né? É de acordo também com a demanda, com necessidade do grupo, das pessoas e das peças, do material que a gente estava trabalhando. (informação verbal)<sup>32</sup>

Como forma de fortalecer o caráter profissional da formação, o ULTVV criou uma moeda social, que circulava dentro da própria Universidade e do Teatro, chamada de “Tempo”. Então, os alunos além de pagar a mensalidade com moeda corrente (Real), realizavam operações com “tempos”, tendo uma conta na qual administravam o seu saldo e a cada atividade registravam o custo e a receita. Assim, os alunos acabavam desenvolvendo um senso comercial no processo de formação e entendiam a necessidade de atuarem em diversas frentes, não só para aprender os elementos da cena, mas também para poder “gastar” seus “Tempos”, sendo tudo isso parte da formação, como bem explicita Yan.

Essa direção, não só artística, [...] e enfim, então a gente treinava, ensaiava diariamente, de acordo com a necessidade. Ao longo do processo, né? Esse meio que... ainda fazendo parte da estrutura haveria a ideia que a gente foi desenvolvendo e que determinado momento amadureceu. Tinha uma certa estrutura depois virou meio que um conceito de troca, mas faria parte também da Universidade Livre. Não só o pagamento e a mensalidade em dinheiro, mas a ideia era que a gente estabelecesse na Livre. [...] Uma economia solidária. Haveria uma moeda solidária chamada de Tempos. Então, a estrutura era meio que essa. A gente ensaiaria pela manhã, trocava com o teatro em experiência, em trabalho no turno oposto em determinada quantidade de horas, através dessa economia solidária. E com isso, a gente não só aprenderia o teatro, a atuação, mas a arte, a arte teatral e a máquina teatral como um todo. A gente perpassaria por todos os setores que compõe o funcionamento do teatro. Seria técnica, comunicação, a gestão e que mais, meu Deus? Tem mais um... estúdio, enfim, então a gente ensaiaria pela manhã, à tarde, é... A gente trocava com o teatro nesses setores através dessa economia solidária e a formação se daria pelo fazer mesmo, não só teatral, palco atuando, mas o fazer teatral entendendo o funcionamento de toda a máquina, de toda a cadeia produtiva na prática porque a gente tinha essa troca não num ambiente fechado hipotético

[...]

O Yan que entrou lá que não sabia sequer atuar, o que era teatro, como aquilo funcionava, o Yan do final eu já era... Era o produtor de

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida por Yan Britto ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

programação do Vila. Eu saí do Vila, quando eu saí do Vila, em 2020, eu era o produtor de programação de lá. Então, é assim, e tudo o que eu aprendi foi lá. Vivendo mesmo, experienciando. (informação verbal)<sup>33</sup>

Clara Torres também ressalta a importância da moeda solidária para o processo de formação na ULTVV, porém com outro repertório crítico, dada a sua formação em administração. Como um dos pontos relevantes, traz a possibilidade de se pensar na acessibilidade de pessoas que não têm condição de custear sua formação artística e que podem, de alguma forma, compensar pagando com “Tempos” e entende isso como parte da formação de um ator ou atriz.

Eu, formada em administração, estudei justamente a área de gestão social e economia solidária. Hoje, também, para mim, foi muito interessante tratar a questão da moeda de troca, que era uma moeda dos tempos, então, uma parte, também, do curso, a gente pagava com Tempos. O que eram Tempos? Além de você estar exercitando outras áreas como o núcleo de comunicação, o núcleo de gestão, o núcleo da técnica, você também doava horas de mão de obra como forma de pagamento da sua mensalidade, né? Então, você passava três meses em cada um desses núcleos, então, você não só... Você entende todo o funcionamento do teatro, você não sai de lá só com uma formação de ator, né?

[...]

É muito complicado, hoje, no mundo que a gente vive, na realidade que a gente vive, você ser só ator. Tem gente que consegue, mas às vezes a realidade da grande maioria é difícil, né? Então, quando você sabe a parte gerencial também, você sabe outras coisas, você consegue, às vezes, trabalhar numa iluminação, você consegue trabalhar em outras áreas do teatro para conseguir também se manter, dar um suporte na sua manutenção de vida, não só atuando, até, né? Principalmente os atores que estão iniciando, que a maioria das pessoas que estão ali, estão iniciando. Então, eu acho que é uma oportunidade também de você ter uma formação mais completa, de você ter uma formação, mesmo que mais básica, assim, da área técnica. (informação verbal)<sup>34</sup>

Portanto, a formação realizada no TVV, através da ULTVV, busca promover a liberdade do artista em um sentido amplo, ao expor essa pessoa a todo o processo da cadeia de produção de um espetáculo; considerando também aqueles que estão

---

<sup>33</sup> Entrevista concedida por Yan Britto ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

<sup>34</sup> Entrevista concedida por Clara Torres ao autor, em Salvador, em maio de 2021.

fora do palco, mas são fundamentais. Apresentando, assim, uma noção completa do todo e preparando o aluno para ser pleno no que se propõe a fazer: a cena.

Mas eu acho que o Vila me proporcionou, e uma das coisas que eu sempre... Que me fez querer ficar na Universidade Livre, desde a minha primeira experiência, é que eu me sentia muito à vontade para experimentar, e acho que isso foi muito importante, porque você experimenta... Você encontra com várias possibilidades, né? Como eu falei, no teatro de rua, diferentes abordagens de teatro, e você pode experimentar o que que você vai se encaixando. Então, eu fui me encontrando em certas coisas e fui experimentando outras que já não era muito o meu... A minha vibe. E eu... A gente teve a oportunidade... Aí, também veio ainda essa nova experiência que está sendo a web teatro, que é uma coisa completamente nova, diferente, que a gente está... Todo mundo tentando entender, e que está sendo uma experiência absurda, e os Novos, nós já fizemos cinco espetáculos durante a pandemia, né? Então, tudo isso é aprendizado, né? É você ir... Então, para mim, o maior ponto de crescimento foram esses dois, assim: a possibilidade de experimentar, experimentação, principalmente na Universidade Livre. É um lugar que você realmente está ali... Para você experimentar mesmo, aberto, não tem as caixinhas de... Você não tem que entregar um trabalho no final do semestre. (informação verbal)<sup>35</sup>

Ainda como parte desse processo, a ULTVV acaba por promover o autoconhecimento corporal, que tem como objetivo primordial a cena, mas que, coloca o futuro ator ou atriz para ir ao encontro dos seus dons e de suas fraquezas, contribuindo para que haja um maior domínio do meio de produção teatral para torná-lo expressivo, como bem definido por BOAL (1991). Nesse sentido, Clara revela sua percepção.

Ah, eu acho que, principalmente, encontrar... Me encontrar como artista. Entender. Assim... Eu tive uma maturidade artística nesse processo. Acho que muito por causa desse grande dilema com a produção, mas eu tive uma maturidade artística. Eu experimentei algumas coisas que eu falei: – "Não, isso aqui...né?". Então, assim, eu entendo as minhas limitações, né? Eu não sou uma grande artista corporalmente, eu tenho limitações corporais, mas eu sou boa com a fala, eu sou boa no meu texto, na minha dicção, na minha colocação de voz. Então, me autoanalisar dentro dessas possibilidades, né? Por fim, também ter uma... Você fazer parte de um grupo é diferente de você atuar um certo momento com um diretor, né? Eu já tinha passado por Manoel Lopes Pontes, já tinha passado por um diretor

---

<sup>35</sup> Entrevista concedida por Clara Torres ao autor, em Salvador, em maio de 2021.

novo, Gabriel Nascimento, então, quando a gente está... Quando eu estou com o Márcio, que tem muita experiência e tal, mas a gente está num grupo, a gente passa por várias experiências, né? (informação verbal)<sup>36</sup>

Continuando, sobre a perspectiva desse corpo, do meio de produção teatral, Yan Britto revela a forma que, segundo o mesmo, sofreu “bum exponencial de crescimento e maturação” em sua vida diante da sua experiência na ULTVV.

Não é exatamente complicado, mas eu restringi a minha relação só a... Não era exatamente só a relação com o Yan da Livre, embora eu fui o Yan do teatro por conta dessa proposta da Livre. A proposta da Livre era que nós fossemos o corpo atuante do teatro. Esse corpo vivo, corpo que trabalhava atuando no palco, mas fazendo aquela máquina funcionar. E eu consegui não. Mas eu fui talvez um caso, um dos casos que conseguiu viver essa proposta integralmente. É. Por que eu estou falando isso? Porque restringir a vivência da Livre... Seria talvez restringir a minha vivência no Vila. Mas foi a partir da proposta da Livre... Mas, enfim, a vivência que eu tive enquanto eu estive lá no Vila, ela me transformou. Talvez não exatamente tenha somente ali transformado, mas me formado enquanto homem, enquanto ser cidadão, enquanto ser político, ser pensante, consciente do meu... do meu papel social.

[...]

Lá no Vila, na Livre, essa experiência enquanto ser, ser vivente, teatral, eu entendi o que era política, eu entendi que a política não é exatamente partido ou voto, que a política ela vai muito além disso. Qual era o meu papel, qual era o meu papel enquanto cidadão, qual era o meu papel enquanto ser social, o meu papel na sociedade, de amadurecer assim, pessoalmente mesmo, enquanto poderia dizer assim: “ah entrou menino lá e de fato me formei um homem”. Não só pelas responsabilidades que eu assumi lá também. Enfim. E, enquanto ser humano tipo é um tanto que imensurável às vezes quando eu mesmo paro para poder fazer algum tipo de reflexão, eu só consigo pensar: “Caralho quem seria eu, se eu não tivesse passado por essa experiência?”. Porque foi absolutamente assim, transformador, catalisador. Talvez tudo isso tivesse aqui dentro guardado e lá só fez dar vazão. Né? Mas diversos conceitos, inclusive, sociais e preconceitos e discussões que eu tinha lá e que eu não fazia ideia que existiam. Discussões sociais e de gênero, raça, de enfim... Então, a minha experiência na Universidade Livre, a minha experiência no Teatro Vila Velha, ela foi assim um tanto fulcral

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida por Clara Torres ao autor, em Salvador, em maio de 2021.

se eu não tiver usando o termo errado, mas ela foi um ponto de mudança total na minha vida, na construção enquanto ser humano.

[...]

Além das próprias experiências, né? Aí já mais voltadas para questão mesmo, digamos assim, teatral dos estímulos que eu tive de corpo, de voz e de arte mesmo, em suas diversas linguagens desde do teatro, canto, música, performance, artes visuais. Enfim, isso me enriqueceu enquanto ser humano de uma forma que certamente, eu não... Dificilmente eu teria em um outro lugar. E me nutriu de sensibilidade e diversas coisas de uma riqueza, assim, sem tamanho. Então, é meio complicado falar, mas, certamente, eu não seria o Yan [...] se eu não tivesse vivido o que eu vivi lá na Livre e lá no Vila e sou muito grato por isso. Mas, eu seria uma outra pessoa. (informação verbal)<sup>37</sup>

Portanto, a ULTVV é um espaço de formação de atores e atrizes, com conhecimento e experiência multidisciplinar voltados para a cena, mas que também ensina conhecimentos e habilidades acessórias que promovem a liberdade política-ideológica e, ao mesmo tempo, financeira do educando, fazendo com que consiga desenvolver a capacidade de sobreviver e viver do seu produto, a arte.

### **ESPELHO PARA CEGOS: UM EXPERIMENTO DA UNIVERSIDADE LIVRE DO TEATRO VILA VELHA**

O espetáculo “Espelho para Cegos” é baseado no livro do autor Matei Visniec, *O Teatro Decomposto ou O Homem Lixo*. O autor revela que os textos reunidos no livro tratam-se de módulos para a composição teatral e que nenhuma ordem é estabelecida ou deve ser seguida.

São como pedaços de um espelho quebrado. Houve uma vez o objeto em perfeito estado. Ele refletia o céu, o mundo e a alma humana. E houve, não se sabe quanto nem por quê, a explosão. Os pedaços de que dispomos hoje fazem parte sem dúvida do material original. E é nesse material original que reside sua unidade, seu perfume, sua identidade de atmosfera. (VISNIEC, 2012, p. 9).

O autor afirma ainda que os monólogos convidam o diretor a construir um conjunto, tendo como “única restrição: a liberdade absoluta”.

---

<sup>37</sup> Entrevista concedida por Yan Britto ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

Assim, em 2013, com Matei iniciou-se, de alguma forma, a ULTVV, como revela Márcio Meirelles.

Na verdade é o seguinte: eu tava trabalhando com a Universidade Livre, o livro caiu na minha mão. Eu entrei em uma livraria, vi aqueles títulos, aquele ator, autor, tal, acabei comprando três e o primeiro que eu li que era o Teatro Decomposto, a primeira página, eu falei: "Eu tenho que montar esse negócio agora". O momento é esse. E aí propus é... Como a Companhia de Teatro dos Novos não tinha ainda um corpo capaz de dar conta daquele espetáculo que estava na minha cabeça a partir do texto, eu joguei como proposta de extensão da Universidade Livre. Inclusive era um outro horário, não era no mesmo horário de trabalho cotidiano, era de noite, era quem podia, quem queria. Não era um processo... Era um processo exatamente de extensão. Era uma extensão das atividades do dia a dia. E aí veio quem podia, quem quis ir até o fim. Teve muita gente que entrou e saiu no meio, não... não quis ir até o fim ou não pode"

Meirelles revela ainda o que atraiu sua atenção e porque o autor em questão se adequava a história de formação do TVV, da CTN e, naquele momento, da recém iniciada ULTVV.

Então, é isso! Cada autor tem uma peculiaridade que a gente precisa entender. Ele tem uma essência da poética dele. Tem muitas coisas, tem milhares de coisas em cada um, não se resume a uma única coisa, mas uma coisa que é importante manter e que tem em outros autores também, no próprio Shakespeare que é o seguinte: é importante que você... Não que o ator ou o encenador não tome partido e explique exatamente o que está acontecendo, porque tem um nível de camadas que ele coloca que pode ser muitas coisas. Manter essa possibilidade de uma única ação ser muitas coisas, que tem a ver com a arte, que tem a ver com a poesia. É difícil de manter e é preciso desenvolver uma poética de atuação em cena que mantenha esse enigma. Porque a tendência do ator e dos diretores é definir: eles estão mortos ou estão vivos? Estão mortos, "ok". Então vamos... aí você começa... mas em [Mattei] isso não é assim. Eles podem estar mortos ou não, não importa se eles estão mortos ou vivos, o que o texto diz não é sobre isso, é sobre outra coisa. Então essa coisa que tá além de você tomar partido é... Em determinados momentos, em determinadas ações dos atores ou dos personagens, ou das situações é que formam a grandeza de [Mattei]. Então, o cara que acorda e não tem mais ninguém na cidade. O que que aconteceu? Não importa. Ele não vai saber, ninguém vai saber, nem o próprio [Mattei] sabe o que aconteceu na cidade pra que a cidade de repente se esvaziasse e tenha um cara só. Era preciso que a cidade estivesse vazia pra ele desenvolver o discurso dele, que é esse aprendizado daquele personagem metódico, cumpridor de ordem que chega cedo no trabalho, etc., etc., etc. e vai... Ele vai... É o crescimento dele, o processo de aprendizado desse cara. E por aí

vai, entendeu? Então é muito bom trabalhar com [Mattei] na formação de atores, como é bom trabalhar com Shakespeare na formação de atores, como é bom [Brecht]. (informação verbal)<sup>38</sup>

A liberdade oferecida na poética de Matei possibilitou que Meirelles pudesse, a partir de um texto, compreender e dissecar os possíveis significados trazidos e realizar isso com os próprios alunos, fazendo com que estes “descobrissem” o texto no processo, a partir de quebras de definições muitas vezes utilizadas na construção da cena, na busca de um sentido lógico e racional de fazer o público entender, mesmo que o texto não revelasse isso. Trazer o que está no texto, por vezes, pode significar ativar a curiosidade do público em ter referências usuais e dificultar a interpretação do Ator ou da Atriz, mas, ao mesmo tempo, os obriga a buscar novos meios de falar o que está no texto sem complementar ou contextualizar o lugar da fala, por exemplo. Portanto, o foco do texto acaba por ser um desafio ao ator e atriz para que busque aperfeiçoar sua capacidade interpretativa para suprir a ausência de elementos de referência comuns na cena.

A partir da análise do espetáculo “Espelho para Cegos”, bem como todo o processo formativo, resta evidente a proximidade da ULTVV com o teatro de Brecht. A proposta da ULTVV é de formação de atores e atrizes, para que a partir da cena, do seu processo de construção da cena a partir de suas vivências e história, do seu lugar de fala, possa falar ao público, provocar reflexão acerca dos temas sociais propostos pela ULTVV, por meio dos textos propostos que, por sua vez, tem como referência ideologia, que envolve a consciência política, social, mercadológica e emancipatória. Realizando um paralelo com Brecht, podemos citar Koudela (2010, p.98): “A utilização do teatro como meio educacional, neste caso, busca a investigação e assimilação das vivências pessoais e também históricas, e quase manifestam presentes no corpo e na ação dos participantes.”.

Eduardo Coutinho, em artigo publicado em 2021, no livro *Poéticas de Márcio Meirelles*, com organização de Marcos Uzel e Paulo Henrique Alcântara, já identifica uma aproximação de Meirelles com Brecht:

Mas é em territórios com o Avelãz\* (\*Avelãz Y Avestruz - O grupo de teatro fundado em 1976 sob a direção de Márcio Meirelles, sendo considerado um sopro de inovação para cena teatral na Bahia. Além da experimentação estética, o grupo trazia para seus espetáculos

---

<sup>38</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021

*questões referentes à política, comportamento, entre outras temáticas utilizadas para refletir a realidade do país naquela época), o Bando<sup>39</sup> e a LIVRE que, além de formar novos artistas, Márcio constrói continuamente o seu jeito de encenar. Jeito que alia a beleza, o prazer e o exercício de crítica e reflexão. Aqui, de cara, já podemos começar a traçar, entre Meirelles e Brecht, alguns pontos de conexão.” (COUTINHO, 2021, p. 36)*

E o próprio Meirelles confirma esse diálogo em depoimento a Coutinho “Na verdade não é exatamente uma inspiração [...] é uma convergência.” Portanto, o fazer teatral de Márcio Meirelles vem de um diálogo com diversos autores, porém contem grande conexão com a estética de Brecht.

A práxis pedagógica da ULTVV se aproxima, em diversos momentos da obra de Brecht, talvez não de forma clara como seriam as peças didáticas, mas sim no fazer teatral, na poesia épica, que por sua vez influencia na metodologia de preparação do ator ou da atriz para dizer o que precisa dizer, o que precisa externar, que é convidar o público para reflexão. Em “Espelho para Cegos”, a proposta é

[...] um sistema que é muito inclusivo, que é muito poético nesse sentido. De que é... Você não explica as imagens, você não explicita o sentido de uma coisa, você mantém esse sentido oculto, mas o público entende qual é o sentido, percebe qual é o sentido. Ele não recebe o sentido: “O sentido é esse aqui, viu, gente”. Ele vai descobrindo como a gente vai descobrindo no processo de ensaio o que tá ali naquele texto, o que são aqueles personagens e porquê que a história é contada através desses personagens [...]. E isso que é a construção do teatro. (informação verbal)<sup>40</sup>

No que se refere ao Teatro do Oprimido, Oliveira (2017, p. 204) nos elucida: “[...] é um teatro a serviço dos oprimidos dentro dos seus mais variados contextos sociais. A proposta dele é a de que todos que se sentem oprimidos, em alguma situação, possam trazer suas questões para o teatro, através da utilização do corpo, da palavra e da imagem”. Portanto, a ULTVV e, especificamente, “Espelho para Cegos”, não se enquadram no conceito de TO, uma vez que a proposta de formação de ator não se propõe a tratar das questões de opressão que eles venham a sentir ou tenham sentido. Porém, considerando o trabalho realizado a partir das técnicas de TO, os espetáculos da ULTVV, o que inclui “Espelho para Cegos”, se aproximam.

---

<sup>39</sup> Bando de Teatro Olodum, grupo de teatro fundado por Márcio Meirelles e Chica Carelli, que é um dos grupos residentes do TVV.

<sup>40</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.



Os jogos que são utilizados em TO, são aplicados principalmente para construir o coletivo, formar o grupo, o que Meirelles chama, na cena, de “teatro coral” ou “Coro”.

E esse trabalho do teatro coral é muito importante pra formação do ator, porque mesmo quando ele é protagonista, ele eventualmente assume o papel de coro na reação [...] Em “Espelho para Cegos”, no primeiro, por exemplo, é isso. Era um projeto de extensão, mas os atores assumiram produção, assumiram a publicação, assumiram a montagem de cenário, de luz, de construção de figurino. Era tudo meio coletivo. Tem uma direção, tem uma autoria, tem uma assinatura de encenador muito forte, mas tem uma participação desses outros artistas dentro de um programa formativo, né? Então vai pela... desde a discussão do texto, a proposição de, vamos dizer assim, obstáculos que eles têm que descobrir como vencer, tanto na forma de falar o texto, de se mover [onde está], de construir o discurso, até eventualmente pensar nessa dualidade entre discurso e personagem é aonde nasce o personagem, aonde o personagem eixa o ator surgir. (informação verbal)<sup>41</sup>

Em todos os experimentos<sup>42</sup> as atividades em grupo são algo bem marcante no trabalho da ULTVV. Nesse sentido, também existe a aproximação com Boal, no que se refere a grupos, uma vez que ele entende esse elemento como essencial para o teatro:

Teatro é arte coletiva. Respeito e disciplina são essenciais. Um poeta pode acordar no meio da noite e escrever um belo poema. Um pintor pode pintar um quadro em minutos ou anos, como sentir melhor. Mas artistas das artes coletivas não podem convocar espectadores às três da madrugada, alegando que só nesse momento sentem que baixou o santo. (BOAL, 2000)

Sobre a perspectiva de promoção da emancipação, da disrupção, da liberdade promovida nas peças da ULTVV, pode-se dizer que há (uma vez que esse discurso se encontra na essência do TVV e de todos os principais diretores que por ali estiveram, cuidando para que o TVV seja não só um espaço de resistência, mas de proposição de algo diferente) algo melhor para a sociedade, o que definitivamente se aproxima de poética épica de Brecht enquanto discurso artístico, mas também enquanto exercícios a partir do momento em que aquele corpo colocado ali para dizer o texto, acaba por ser educado, por ser formado, por absorver aquele conteúdo levado à cena, conforme elucidada Yan Britto em seu depoimento sobre a sua visão: “Lá no Vila, na Livre, essa experiência enquanto ser, ser vivente, teatral, eu entendi o que era política, eu entendi... eu entendi que a

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

<sup>42</sup> Os espetáculos de formação na ULTVV são chamados de experimentos.

política não é exatamente partido ou voto, que a política ela vai muito além disso.” (informação verbal)<sup>43</sup>

Nos dizeres de Licko Turle, em banca de qualificação, “a prática teatral que vai formar o artista e a Universidade, a formal, ela forma um pesquisador, ela da um guião, da referência, forma professor, mas não forma artista porque artista é corpo, é calo, é musculo.” (informação verbal)<sup>44</sup> o que é completamente alinhado com o pensamento de Meirelles trazido em seu depoimento ao tratar dos motivos que levaram a fundação da ULTVV: “Então essas questões eu sentia que nos programas de formação, de uma maneira geral, não estão incluídos. Nem na universidade federal, nem, enfim, outras universidades naquela época. Recentemente, especialmente, Deolinda, na UFBA, tem levantado algumas dessas questões de produção, de público, de sustentabilidade, etc. e tal.”. “O Vila desde sua criação, desde sempre foi um centro de formação também, faz parte. João Augusto, lá no seu início advogava que o encenador, o diretor é também pedagogo, não só em relação ao público, mas em relação ao coletivo que produz. Ou seja, é um processo formativo constante.” (informação verbal).<sup>45</sup> Portanto, o espaço do TVV e agora com a ULTVV sistematizando esse processo de formação, surge como elemento necessário para uma formação de artistas, em verdade, de seres humanos, pois como bem afirmou Boal (2008, p.19): “ser humano é ser artista!”.

### **ENSAIANDO AS PRÓXIMAS CENAS**

Falar do TVV é falar da história de um dos Teatros mais importantes do Brasil, seja pela produção artística realizada, seja pelo símbolo que representa para a sociedade como um lugar de formação de artistas e como um lugar de fazer diferente, de propor, de inovar. Tudo isso, atrelado ao ímpeto de inovar ou tentar fazer diferente, de resiliência, de resistência.

Nesse contexto, em que toda a humanidade teve que passar por mais uma prova de resistência diante de um vírus que desencadeou uma grave crise humanitária, fazer arte se transformou ainda mais em uma luta. Espaços culturais

---

<sup>43</sup> Entrevista concedida por Yan Britto ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

<sup>44</sup> Informação concedida quando da banca de qualificação desta dissertação, em Salvador, em xxxx

<sup>45</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

foram fechando ao longo dos últimos dois anos, pois, como foi extremamente propagado na mídia e sentido no setor, foram os primeiros a fechar e serão os últimos a reabrirem. Mais uma vez o TVV mostrou o que é: sim, um espaço de arte; Sim, um espaço de resistência; Sim, um espaço de formação. Aos trancos e barrancos, vive! Resiste!

Ao longo da pesquisa, me deparei com grandes mudanças, alguns previstas, outras inimagináveis. A ideia inicial de mergulhar em uma formação da ULTVV e acompanhar ao menos um experimento e verificar se haveria mudanças nos participantes a partir de determinados parâmetros, acabou. Em um momento, pensou-se que o tema teria que mudar, pois, pela primeira vez, em toda sua existência, o TVV iria fechar não só por conta dos protocolos, mas dado vasto contexto que reflete a situação atual no setor cultural, ainda mais agravado pela pandemia.

Os ajustes forma realizados, metodologias adaptadas e diversos temas transversais, mas essenciais, surgiram, e, portanto, não poderiam fazer parte da presente dissertação. Dentre eles, destaco a questão do trabalho em grupo, elemento já percebido e trazido, de forma extremamente pertinente, por Licko Turle em banca de qualificação. Os grupos são alma do Teatro e no TVV não foi diferente. Inclusive é parte da essência do motivo de existir do Vila Velha, pois foi criado por artistas que abandonaram a universidade (a primeira turma da UFBA), uma vez que queriam fazer teatro para o povo e o TVV foi essa casa. Portanto, trata-se de um espaço que surge de um grupo, de um grupo de artistas e com um diretor. Sim, o Vila foi um lugar de diretores, de líderes que não só assumiram seu papel social, como levaram aquela casa a ser porta voz de seus pensamentos e dos grupos que ali participavam.

Assim, como no TVV, outros grupos que tratavam o teatro da mesma forma, buscando formar atores e cidadãos e que, até o presente momento, não se conseguiu fazer uma conexão clara sobre o trabalho deles, a exemplo dos trabalhos desenvolvidos por Zé Celso, Aderbal Freire Filho e Narciso Teles, além de grupos/espacos como o Galpão, Teatro de Arena e Teatro Oficina. Certa feita, Márcio Meirelles afirmou que ouvirá de Zé Celso que o Vila é primo do Oficina. Então, essa relação provavelmente existe, porém, precisa de maior investigação.

Outro ponto necessário de investigação se encontra na própria Universidade Livre, uma vez que detém oito anos de existência e pouco registro da metodologia e até mesmo do currículo aplicado. Meirelles tem plena clareza de onde deseja chegar e do que é necessário para formar artistas emancipados e prontos para produzir seus próprios espetáculos, porém percebeu-se que a forma não é tão clara para os participantes, em que pese alguns desses aceitarem e seguirem na formação. Todas as turmas tiveram elementos diferentes a serem trabalhados na sua formação, conforme afirmou Márcio Meirelles em depoimentos, o que torna cada turma extremamente específica:

É que é um acúmulo de conhecimentos, em um sistema de conhecimentos que são repassados de várias formas, inclusive, por várias pessoas diferentes. Assim, teve um ano que teve quase 100 colaboradores. Passaram pela Universidade Livre e coisas ficaram. Desde pessoas como Kaká Carvalho que fez um papo... Passou a manhã inteira lá conversando com a gente, ou Hugo Rosas, ou várias pessoas, Tadashi Endo que fez uma oficina longa ou outras pessoas que fizeram oficinas mais longas, que fizeram experimentos completos como Martim Domecq, Lousinato. Então... É um sistema também de trabalho que abre muito pra muitas experiências diferentes, porque a ideia é que cada participante entenda como vários artistas, ou várias tendências, ou vários processos, ou várias metodologias usam as ferramentas que o teatro tem. Que são limitadas as ferramentas, né? (informação verbal)<sup>46</sup>

[...]

Então, o que eu quero dizer é que cada turma tem um programa diferente. Então, a primeira turma trabalhou com Tadashi, trabalhou mais rigorosamente nessa coisa da tragédia do Shakespeare, do Frankstein, formulação. O outro já foi mais ou menos. A segunda turma já fez muita coisa no meio, entendeu? Não foi tão claro os arcos assim, porque teve muitos outros espetáculos que eles foram fazendo ao longo do tempo. Aí a terceira turma, que é essa que está agora em andamento, em curso. Teve trabalho de teatro de rua, a anterior também, mas foi um tipo de teatro de rua poético feito por dois, por um cenógrafo e um ator ex-participante da Livre, Vinícius Bustani e Erick Saboya. (informação verbal)<sup>47</sup>

Portanto, metodologicamente, poderia haver algum documento escrito ou preparado (um currículo) para explicar o que ocorre na experiência (ou experimentos) e o que deve ser atingido em cada pessoa, mesmo que o trabalho, na prática, já tenha se mostrado eficiente. Seria somente organizar, descrever e consolidar a metodologia de ensino própria pautada no fazer artístico, melhorando

---

<sup>46</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em junho de 2021.

<sup>47</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em agosto de 2019.

ainda mais a emergências surgidas durante as formações. Os alunos da ULTVV, que completam a formação já têm carteira profissional (DRT) garantida, o que demonstra o reconhecimento profissional da formação oferecida pela ULTVV.

Estrutura tem, mas não tem currículo, grade curricular. Enfim, é um processo formativo que acontece a partir de experimentos, experimentos e montagens, a partir do trabalho. Ela leva em conta que o ator para desenvolver a sua própria linguagem, ele precisa estar integrado à cidade, à sociedade, ele precisa gerir o próprio trabalho para poder fazer. Então ele fica esperando audição, esperando alguém contratar, alguém convidar. Então a gente tem uma formação plena no sentido de que eles trabalham e aprendem na gestão, produção, comunicação, técnica, iluminação, sonorização, cenografia, figurino, recepção de público, pesquisa, enfim, uma série de coisas além do trabalho narrativo, vamos dizer assim, do aprendizado e do desenvolvimento e da capacidade de criar narrativas cênicas. (informação verbal)<sup>48</sup>

Outro ponto foi a análise do corpo a partir da cena proposta no projeto e que iria ser parte da metodologia de pesquisa, que envolveria observar os estudantes antes de entrar na formação acerca de sua visão política e social, comparando como seria ao final da formação ou de um experimento. Porém, tal proposta acabou sendo impedida pela pandemia, mas os próprios alunos Yan e Clara revelaram a mudança que sofreram em sua forma de pensar e agir a partir do fazer teatral da ULTVV em depoimento. Até porque “Antes de qualquer coisa, a existência é corporal” (LE BRETON, 2010, p. 7). A mudança no corpo, com essa perspectiva de formar cidadãos não era foco do ULTVV, mas reconhecida como uma consequência e, por isso, até o momento, não foi investigado a fundo, sendo ainda um campo aberto para pesquisa. Falar de questões sociais em uma experiência de construção de um espetáculo que trata de temáticas sensíveis no âmbito na ULTVV forma cidadãos mais engajados em causas sociais? É uma das perguntas que precisam de mais investigação. É possível um ator ou atriz interpretar um personagem sem ter nenhum vínculo com o conteúdo que irá dizer? Ou a atuação não precisa de vínculo? Como esse artista será visto pelo público? Portanto, existem algumas perguntas que ainda podem ser respondidas.

Por último, outra possibilidade é expandir a práxis da ULTVV para não atores, trazendo o TO para dentro da estrutura metodológica de forma mais enfática

---

<sup>48</sup> Entrevista concedida por Márcio Meirelles ao autor, em Salvador, em agosto de 2019.

e não só os exercícios, trazendo inclusive pessoas que não querem ser atores profissionais, mas que desejam, a partir do fazer artístico, adquirir habilidades que podem lhes ajudar em suas vidas pessoais, profissionais ou, simplesmente, para se sentirem melhores consigo mesmo. O TO tem técnicas que podem contribuir de forma significativa para ajudar pessoas a cuidar de todas as suas opressões, até mesmo as ocultas, como é o caso do Arco Íris do Desejo. Então, por que não criar cursos de extensão para não atores, ajudando, a partir da arte, eles a tornarem-se seres humanos melhores, que consigam lidar com seus desejos e frustrações de forma ampla, a partir de seus corpos? Como já disse Boal, “todo ser humano é um artista”. Porém, alguns assumem mais esse papel e outro não. Porque não o TVV, que tem o histórico de subverter, não convida essas pessoas a subverterem a própria vida? O mercado hoje está repleto de novos modelos de educação que buscam adequar a educação a novo contexto.

O último relatório do Fórum Econômico Mundial, “Future of the Jobs 2020”, revela que as cinco maiores habilidades requisitadas em um breve futuro serão: Raciocínio crítico e analítico; Solução de problemas; Autogestão; Trabalhar com pessoas; Gestão e comunicação das atividades. Em 2025, mais especificamente, serão: o pensamento analítico, a criatividade e a flexibilidade. As mudanças de carreira já são uma realidade e o pós-pandemia irá acelerar ainda mais. Nesse contexto, compreendo a arte com papel significativo num processo de mudança, de emancipação, de propulsão da criatividade, de novas possibilidades e para “surfear” na crise dos formatos engessados de formação oriundos de um modelo fordista de produção e excesso de especialização.

Os dados de um órgão como o Fórum Econômico Mundial não podem ser lidos sem contextualizar o viés econômico capitalista. Todavia, não se pode ignorar que tal dado reflete uma tendência cada vez mais acelerada no momento o qual estamos vivendo. Portanto, como ser um piloto de seu destino nesse caos? Enxergo o fazer teatral e, principalmente, o fazer teatral do TVV e, conseqüentemente, da ULTVV, como uma grande possibilidade de “hackear” esse sistema, dentro do próprio sistema, promovendo uma verdadeira emancipação, uma vez que é importante estar no sistema, sendo remunerado trabalho desenvolvido, mas, ao mesmo tempo, questionando as contradições do deste.

Vivemos a beira de um novo “crash” social e cultural e a pandemia mostrou essa realidade. Uma nova sociedade precisa ser criada, inclusiva, reafirmando e valorizando as diferenças, ressignificando valores que até pouco tempo eram máximas, a exemplo de carreira versus vida pessoal; apartamentos pequenos com áreas de lazer grandes; experienciar ao invés de comprar; busca por conforto versus empreender; dentre outros dilemas mais evidentes e que a educação como está estabelecida ainda não consegue alcançar.

Por fim, enxergo como grande oportunidade de pesquisa buscar possibilidades na ULTVV, explorando essas derivações do fazer artístico, que são demandas sociais, humanas e que Boal teve muita felicidade em dizer que todos são atores e atrizes, com seus modelos mentais e peculiaridades (ver Anexo B) para poder construir um lugar de formação de artistas em um sentido amplo, de agentes sociais, com conhecimentos e habilidades artísticas que usem isso onde escolheram estar. Prepará-los para atuar em ambientes perversos de aprendizagem, ou nas palavras do psicólogo Robin Hogart, ambientes cujas “[...] regras do jogo costumam não ser claras ou são incompletas, podem ou não existir padrões repetitivos e podem não ser óbvios, e o feedback é muitas vezes atrasado, impreciso ou ambos.” (HOGART *apud* EPSTEIN 2002. p. 25), em que o excesso de especialização e a ausência de visão multidisciplinar só prejudica. Afinal somos todos complexos, não? Somos todos artistas.

## REFERÊNCIAS

- ALLEN, D.T. **A Handbook of procedure for Children's International Summer Villages**. Noruega / Estados Unidos: CISV Internacional, 1961.
- AUGUSTO FILHO, João. **Programação do espetáculo Auto Retrato aos 40 - Plano de Trabalho e Carta Aberta ao Governador**. Salvador: Acervo Teatro Vila Velha, 2004.
- BADARÓ, Tatiana de Amorim. **Corpo e Educação: marcas corporais como narrativas identitárias no tempo presente**. 2021. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.
- BALANDIER, Georges. **Antropologia Política**. São Paulo: Edusp, 1969 (1967).
- BOAL, Augusto . **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- BOAL, Augusto **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. *In*: MICELI, Sérgio. (org.). **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. O Camponês e seu Corpo. **Revista de Sociologia e Política**, n. 26, 2006.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação** (Primeiros Passos). Brasiliense. Edição do Kindle.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A educação como cultura: memória dos anos sessenta. **Horizontes Antropológicos**. ano 23, n. 49. Porto Alegre, set/dez 2017.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues; ASSUMPÇÃO, Raiane. **Cultura rebelde: escritos sobre a educação popular ontem e agora**. São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2009.



CISV International. **Core EducationalContent**. New Castle upontyne: CISV International, 1998.

**COUTINHO, Eduardo; UZEL, Marcos; ALCANTARA, Henrique (org.). Poéticas de Márcio Meirelles. EdUFBA: Salvador, 2021.**

DAMASCENA, Quécia Silva; MIRANDA, Eduardo; Silva, Maria Cecília de Paula. Identidade Negra e Silenciamento: o olhar pedagógico para aplicação da Lei 10.639/03. **Revista Teias**. v.19, n. 53. s/l, abr/jun, 2018.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves Delgado. **História Oral**: memória, tempo, identidades. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

**DESCARTES, René. Discurso do Método. Mimética. Edição do Kindle.**

Dewey, John. **The Collected Works of John Dewey: The Complete Works**. PergamonMedia. Edição do Kindle.

DUBET, François. A formação dos indivíduos; a desinstitucionalização. **Revista Contemporaneidade e Educação**. ano 3, v. 3, 1998.

DUBET, François. **Sociologia da Experiência**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

EPSTEIN, David. **Por que os generalistas vencem em um mundo de especialistas**. Editora Globo S.A.. Edição do Kindle. 2019.

FERREIRA, Marieta de M.; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História do tempo presente. **Revista História Hoje**, v. 2, n. 4, p. 19-34, junho-dezembro, 2013.

FERREIRA, Vanessa Alves; MAGALHÃES, Rosana. **Ciências & Saúde Coletiva**. v. 11, n.2. s/l: 2006.

FÓRUM ECONÔMICO MUNDIAL. **The Future of Jobs Report 2020**. Disponível em: [http://www3.weforum.org/docs/WEF\\_Future\\_of\\_Jobs\\_2020.pdf](http://www3.weforum.org/docs/WEF_Future_of_Jobs_2020.pdf). Acesso em: 20 jul. 2021

FREIRE, Paulo. **Educação e Atualidade Brasileira**. São Paulo: Cortez; IPF, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 17. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011b.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011a.

FREIRE, Paulo. **A importância do Ato de Ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados. Cortez, 1989.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Unesp, 2000

GALEANO, Eduardo. **De Pernas pro Ar**: A Escola do Mundo ao Averso. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.

GALVÃO, Luiz. **Novos Baianos. Lazuli**. Edição do Kindle.

HALLEY, A. **Autobiografia de Malcolm X**. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1965.

HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JARDIM, Alex Fabiano Correia. Michel Foucault e a educação: o investimento político do corpo. **Unimontes Científica**. v. 8, n. 2. Montes Claros: jul/dez, 2006.

JOVCHELOVITCH, Sandra.; BAUER, Martin W. Entrevista narrativa. *In*: BAUER, M. W. GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Trad. Pedrinho Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

Kolb, Alice. **The Experiential Educator: Principles and Practices of Experiential Learning**. Kaunakakai, HI: EBLS Press. Edição do Kindle.

KOLB, D. **Experiential learning**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1984.

**KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2010.**

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003 (1950).

MICELI, Sergio (org.). **Corpo e alma do Brasil: estado e cultura no Brasil**. São Paulo: IDESP, 1984.

MICELLI, Sergio. Bourdieu e a Renovação da Sociologia Contemporânea da Cultura. **Tempo Social**. São Paulo: USP, abr 2003.

OLIVEIRA, Marta Kohl; REGO, Teresa Cristina; AQUINO, Julio Grappa. Desenvolvimento psicológico e constituição de subjetividades: ciclos de vida, narrativas autobiográficas e tensões da contemporaneidade. **Pro-Posições**. vol. 17, n. 50. s/l: mai/ago 2006. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643631>

Acesso em: 10 jan. 2019.

OLIVEIRA, Sara. Mas afinal, o que é o teatro do oprimido? *In*: ALMADA, Izaías; ZANETTI, Anderson (org.). **Augusto Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro**. Mundo Contemporâneo Edições. Rio de Janeiro: Metanóia, 2017.

PICHON-RIVIÈRE, E. **O processo grupal**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

PIOVEZANI, Carlos. Foucault com courtine: corpo e discurso. *In*: GOMES, Daniel de Oliveira; Souza, Pedro de. (org.). **Foucault com outros nomes: lugares de enunciação**. Ponta Grossa: UEPG, 2009.

RUPP, Jan. Michel Foucault, a Política do Corpo e a Expansão da Anatomia Moderna. **Physis – Revista de saúde coletiva**. v. 3, n. 2. 1993. Disponível em:

[https://www.scielo.org/article/ssm/content/raw/?resource\\_ssm\\_path=/media/assets/physics/v3n2/01.pdf](https://www.scielo.org/article/ssm/content/raw/?resource_ssm_path=/media/assets/physics/v3n2/01.pdf) Acesso em: 10 jan. 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Renovar a Teoria Crítica e Reinventar a Emancipação Social** – Trad. Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007

**SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. São Paulo: Paz e Terra. 3. ed. 2009.**

SCOTT, James. **Domination and the Arts of Resistance: hidden transcripts.** New Haven: Yale University Press, 1990.

SHAW, Rosalind. **Memories of the Slave Trade: ritual and the historical imagination in Sierra Leone.** Chicago: University of Chicago Press, 2002.

SILVA, D. P. "**Ou a gente confia no povo, ou não há solução**". Teatro Livre da Bahia e a Cultura Popular na década de 1970. 2012 Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SILVA, D. P. João Augusto e o Teatro Livre da Bahia: artistas, intelectuais e o Estado na Bahia nos anos 1970. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: ANPUH-SP, 2011. v. 1.

SILVA, Maria Cecília de Paula. **Do corpo objeto ao sujeito histórico: perspectivas do corpo na história da educação brasileira.** Salvador: Edufba, 2009.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978).** 2001 Dissertação (Mestrado). Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

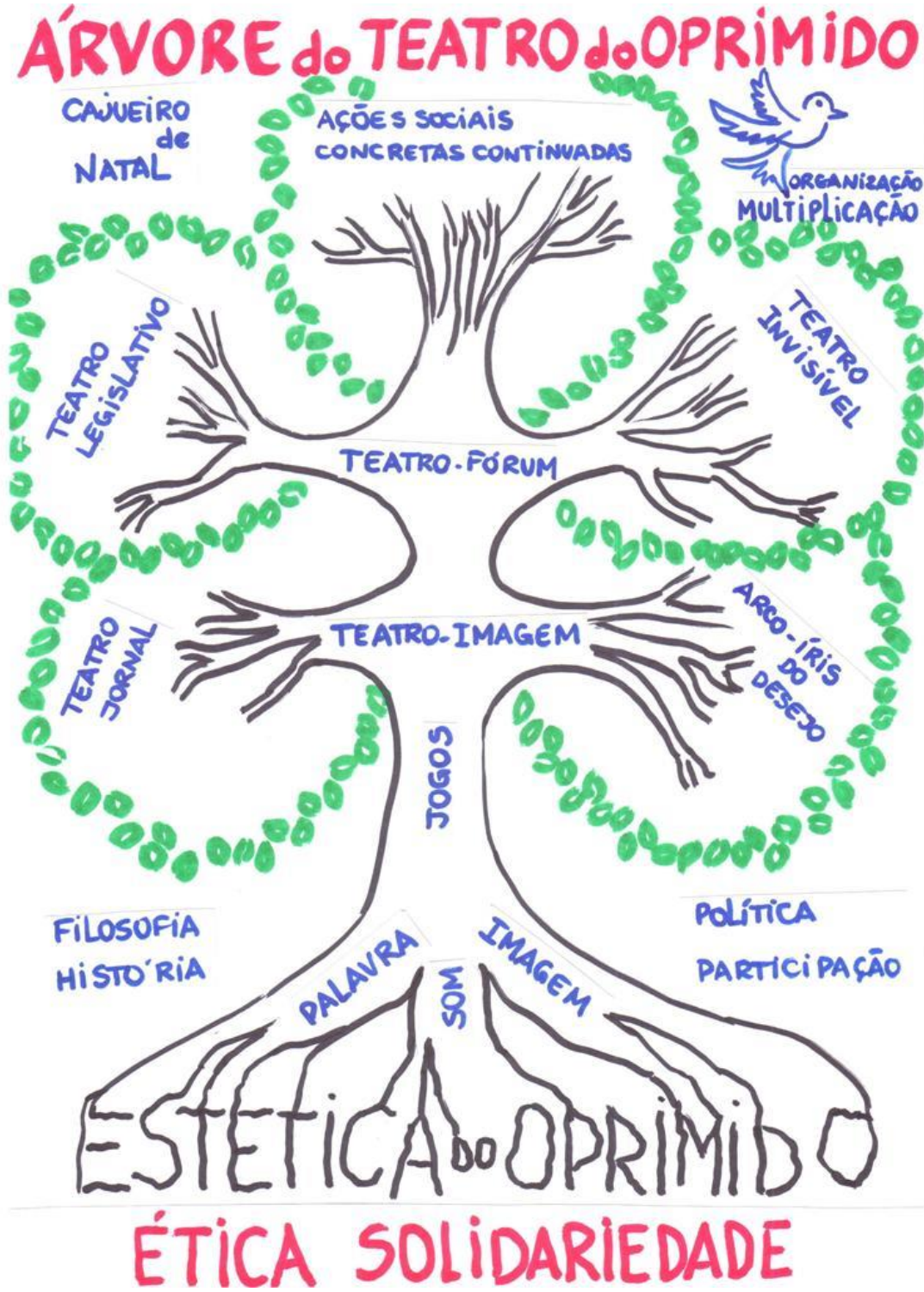
TURLE, Licko. Alfabetização Teatral – O Teatro do Oprimido e a Educação Popular. *In:* ALMADA, Izaías; ZANETTI, Anderson (org.). **Augusto Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro.** Mundo Contemporâneo Edições. Rio de Janeiro: Metanóia, 2017.

VALSINER, Jaan. **Missions in history and history through a mission: Inventing better worlds for humankind.** In.: First Annual Casimir Lecture: Studies in History of Education. Leiden University, December, 2003.

VISNIEC, Matéi. **Teatro decomposto ou o homem-lixo.** São Paulo: É Realizações, 2012.

WACQUANT, Loïc. **Esclarecer o Habitus.** *In:* Educação & Linguagem. ano 10, n. 16, jul/dez 2007.

ANEXO A



## ANEXO B

## O Que É o Teatro?

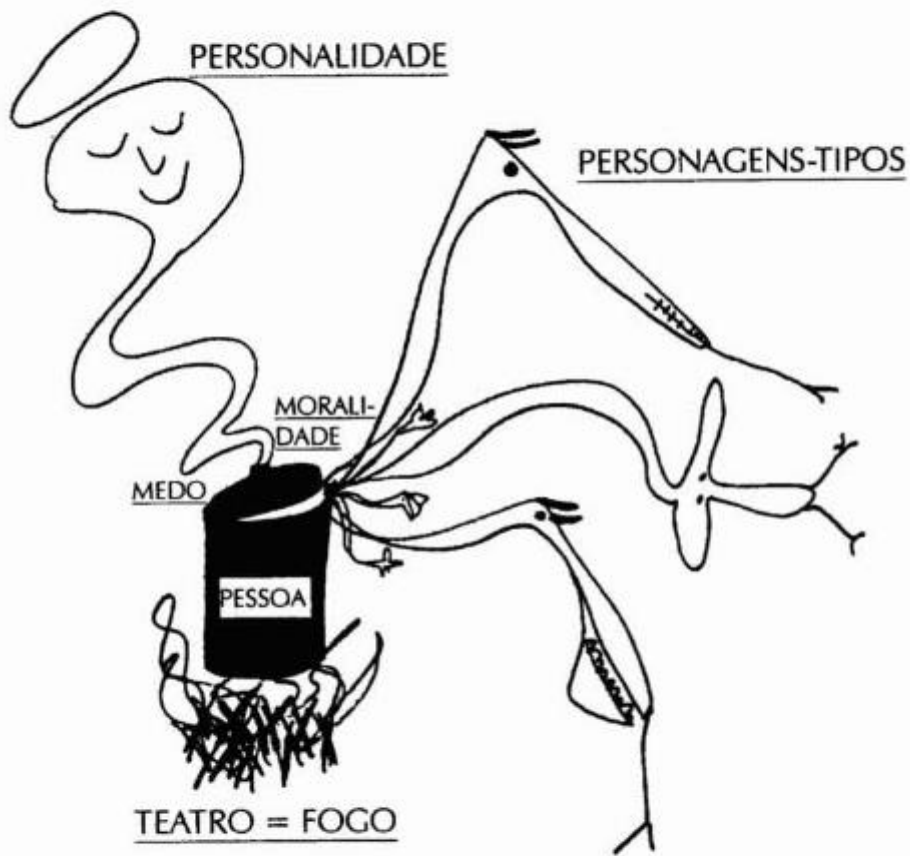
Lope de Vega



A expressão que Boal usa de Lope de Vega "Teatro como 'dois seres humanos, uma paixão e uma plataforma'".

## ANEXO C

## O Que É o Ator?



Aqui Boal mostra a panela de pressão da pessoa, estimulada pelo fogo do teatro, as válvulas/escapes sendo controladas pelo medo e pela moral(idade). Vemos os anjos que emergem — a personalidade, a face contida que expomos ao mundo — e os demônios — a *dramatis personae*, as personagens que o teatro pode forjar.

## ANEXO D – ENTREVISTA CLARA TORRES

**Gravação: entrevista - clara torres - 28.05.21**

**Duração: [00:25:41]**

<b>Legenda</b>	<b>Descrição</b>
(- comentário aqui)	Comentários do transcritor, exemplo (- risos)
[00:00:00]	Marcação do tempo onde inicia uma fala
(inint) [00:00:00]	Trecho não compreendido com clareza
Ahã, uhum	Interjeição de afirmação, concordância
Ãhn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Orador A	Tiago Basto Cardoso
Orador B	Clara Guimarães Torres

### **Início da Transcrição [00:00:01]**

Orador A: Estamos gravando agora. Meu nome é Tiago Basto Cardoso. Hoje é dia 20/05/2021, 17h11, e a entrevista é com Clara Torres. Você pode falar seu nome e RG para a gente confirmar a identidade?

Orador B: Clara Guimarães Torres, RG: 12.965.562-62.

Orador A: Ótimo. Bem-vindo Cla... bem-vinda, Clara. Muito obrigada, mais uma vez, pela sua ajuda, e eu vou fazer as perguntas para você agora, e fique à vontade para responder como você achar que deve. Primeira pergunta é: como foi a sua aproximação com a Universidade Livre?

Orador B: ãhn... minha aproximação foi... é... eu já... eu já tinha alguma experiência com teatro, e uma amiga me indicou porque eu queria... é... voltar a estudar teatro, assim, mas... de uma forma de estudo, mesmo, de experimento, e não queria entrar para a faculdade, porque não é muito meu perfil. E aí, ela tinha me indicado a Universidade Livre, que eu já conhecia, já tinha ouvido falar, mas nunca dava para mim porque eu trabalhava e o horário não batia, né, para mim na época da faculdade, também. E aí, eu resolvi experimentar, e fui fazer uma... uma oficina que estava rolando lá de teatro... teatro de rua com o Miguel Campelo, e aí, essa... na época, já foi a oficina meio... seleção também, né, de... dessa oficina, algumas pessoas já foram selecionadas para ficar para a Livre, e aí rolou de eu ser selecionada, e aí eu segui na Livre, porque eu achei uma proposta bem interessante, a dinâmica, era... tinha toda a questão da parte prática da Universidade também, pra mim, como produtora, era interessante, também poder estar exercendo não só a parte de dramaturgia, mas a parte de trabalho lá no teatro também, na área de comunicação, né, na área de... nas outras diversas áreas que a gente passa dentro da Universidade. E aí, eu fui ficando (- risos) e fazendo, até acabar indo para os Novos, né, no meio do caminho.

Orador A: Certo. Pronto. É isso. Sobre... é... essa dinâmica, né, que você vivia lá, né, que você falou, a dinâmica da Universidade livre, né, que você falou: - "Não sou de Universidade". Que dinâmica era essa? Como-como era essa dinâmica? Conte um pouco sobre a dinâmica da Universidade Livre.

Orador B: Na Livre, a gente passava — passa, né? — por diversos... diversas formas diferentes, diversos profissionais diferentes, vivências diferentes, é... na... existem algumas áreas, né, que são trabalhadas lá, mas diretamente, assim, na área de dramaturgia, né, na área de atuação no teatro, a gente passava em várias oficinas, né, que perpassam vários tipos, por exemplo, fez oficina com Martin Adamec, depois fez teatro de rua com o Miguel, e aí a gente também entra em uma experiência de montagem com o Márcio, né, e na própria experiência de montagem, a gente vai aprendendo na prática a atuar, né, que... eu acho que é muito importante a parte teórica também, né, sempre bom você estar estudando e tal, mas, para mim, funciona muito essa... esse aprendizado da prática. Que a gente não deixava também de ver teoria, né, a gente lia...a gente leu o texto, discutir sobre o texto, tudo



isso também, era uma-uma parte importante, principalmente, Márcio trouxe — na época, eu participei da montagem da tempestade — ele trouxe o O’Shea que é uma referência na tradução de Shakespeare, e passei por diversos... a gente passou também por um trabalho corporal bem pesado com o Carlos Sampaio, que é um profissional de dança contemporânea que hoje, há muitos anos, já trabalha na Alemanha. Então, a gente tem a oportunidade de trabalhar com uma gama muito grande de profissionais e de áreas diferentes do teatro, né? O Miguel trouxe o teatro de rua, a gente também trabalhou com o Liko Turli também, que trabalhou diretamente com o Augusto Boal e que trabalha muito o teatro de rua, trabalha... é... tem, agora, um grupo de teatro negro. Então, a gente trabalhou muito... trabalha muitas vertentes dentro da Universidade Livre, vivenciando essas vertentes — isso dentro da dramaturgia, né? Além disso, a Universidade Livre, ela oferece esse curso por um preço bem acessível, se você for ver o preço de mercado, né, de outros cursos eixo Rio-São Paulo e etc., porque, também, uma parte da da Livre é uma outra iniciativa, que eu acho que é muito interessante. Eu, formada em administração, estudei justamente a área de gestão social e economia solidária, hoje, também, para mim, foi muito interessante tratar a questão da moeda de troca, que era uma moeda dos tempos, então, uma parte, também, do curso, a gente pagava com tempos. O que eram tempos? Além de você estar exercitando outras áreas como o núcleo de comunicação, o núcleo de gestão, o núcleo da técnica, você também doava horas de mão de obra como forma de pagamento da sua mensalidade, né? Então, você passava três meses em cada um desses núcleos, então, você não só... você entende todo o funcionamento do teatro, você não sai de lá só com uma formação de ator, né? Você entende... eu acho que isso, eu como produtora já, mesmo antes de estar no Vila, sempre vi a importância disso, de você entender a realidade global de ser ator, porque se você for só ator, é muito complicado, hoje, no mundo que a gente vive, na realidade que a gente vive, você ser só ator... tem gente que consegue, mas as vezes a realidade da grande maioria é difícil, né? Então, quando você sabe a parte gerencial também, você sabe outras coisas, você consegue, às vezes, trabalhar numa iluminação, você consegue trabalhar em outras áreas do teatro para conseguir também se manter, dar um suporte na sua manutenção de vida, não só atuando, até, né, principalmente os atores que estão iniciando, que a maioria das pessoas que estão ali, estão iniciando. Então, eu acho que é uma oportunidade também de você ter uma formação mais

completa, né, de você ter uma formação, mesmo que mais básica, assim, da área técnica. Depois, se você tem interesse em aprofundar alguma dessas áreas, aprofunda, como tem pessoas lá que ficaram trabalhando, mesmo, nos núcleos de comunicação e nos outros núcleos do teatro, né, (inint) [00:07:19] acabou ficando na gestão do (inint) [00:07:22] do Universidade Livre junto com Chica, auxiliando Chica, enfim. Então, você tem oportunidades, também, né, quando você sai de lá, não só a oportunidade na área de dramaturgia, que também existe, que é a própria Companhia dos Novos, mas você tem a oportunidade de uma formação global, e que eu acho que é muito interessante e muito mais próxima da realidade de mercado do que apenas uma formação.

Orador A: Certo. Massa. Eu acho interessante — eu não posso achar muito não, por conta da entrevista (- risos) — mas eu vou passar para a próxima pergunta, e... porque tem a ver também, eu acho que tem essa... mas é isso, assim, diante desse cenário tão interessante, diverso, maravilhoso, né, e até diferente e atraente por conta de compatibilidades com o mercado e-e-e com perspectivas da sua própria vida e ideia, em que momento você decide deixar a Universidade Livre?

Orador B: Eu deixei a Universidade Livre quando eu fui convidada para entrar na Companhia. É... porque... enfim, né, como eu já tinha a... a experiência, já tinha... quando eu entrei na Livre, eu já tinha uns três anos de experiência de teatro e... é... de... ainda mais de produtora, né? Como atriz, eu era mais iniciante, mas, com produção, eu já tinha trabalhado, mesmo, no mercado, por dois anos, numa agência, então, é... acredito que a Companhia entendeu que eu poderia agregar mais estando na Companhia do que apenas só na Livre, né, porque a Companhia é supostamente o grupo que deve gerir as coisas do teatro, dar um suporte ao teatro, enfim. Acabei, também, indo trabalhar numa função do teatro, ajudando o teatro de alguma maneira também, porque me surgiu uma oportunidade de emprego, e aí... foi aí... eu acabei ficando muito pouco tempo na Livre, eu fiquei seis meses na Livre, né, que foi o tempo, justamente, dessa oficina de Miguel, algumas oficinas, e o período de montagem da tempestade. E aí, quando a gente estava em cartaz com a tempestade, veio o convite para entrar na Companhia, e aí, eu fiz essa migração. Mas eu continuei... porque assim, a gente sendo da Companhia a gente pode, também, participar da ativi... da maioria das atividades da Livre ou das atividades

que a gente quiser, né? Então, eu continuei. A gente entrou na pandemia, e eu continuei. Fiz algumas oficinas da Livre durante a pandemia, enfim. Depois que o ritmo de trabalho era maior, a gente estava montando o espetáculo e tal, era mais complexo, mas eu continuei fazendo algumas coisas de oficina da Livre ainda, porque eu acho que é sempre uma oportunidade da gente se desenvolver.

Orador A: Massa. Hoje, você ainda está na-na sociedade do teatro dos Novos, né? Na Companhia...

Orador B: Na Companhia.

Orador A: Certo. E quais são as aproximações que você vê entre a Companhia de Teatro dos Novos com a Universidade Livre, e quais são as principais diferenças? O que que você vê de semelhança e diferença?

Orador B: A Universidade, assim, uma grande diferença é: na Universidade, você está ali como uma pessoa para captar... é... conhecimento, dizer assim, (inint) [00:11:05], para captar conhecimento, né? E você paga por isso, né? Então, existe um serviço, vamos dizer assim. E existe uma responsabilidade diferente, também, né, você tem responsabilidade com aquela formação, né? É um curso, vamos dizer assim. E você tem algumas... alguns trabalhos no teatro, também, em graus diferentes, tem gente que se doa mais, tem gente que se doa menos, tem gente que tem mais disponibilidade, tem gente que tem menos. Na Companhia é diferente, a sua responsabilidade é, de fato, a de ajudar na gestão do teatro, né? A Companhia é a base do teatro. E você está ali para construir coisas, ne? Claro que também vai adquirir conhecimento e-e, supostamente, se você também participa das... das coisas da Universidade, né, você adquirir os mesmos conhecimentos da Universidade, você tem essa mesma oportunidade, né, de estar fazendo a Universidade se quiser, participando, enfim. Mas você está muito mais com a energia de uma construção de... da-da-da história da Companhia, da carreira da Companhia, do-do-do que é o cerne da Companhia, né? A construção, montagem de teatro, enfim, as propostas que surgem. Assim, para mim, foi muito... eu pude acompanhar relativamente pouco tempo a Livre e a Companhia no presencial, né? Então, eu estou pegando uma fase tanto da Livre, quanto da Companhia, que é muito estranha, né, que é essa fase de pandemia, e tem muitas diferenças, também,

por conta dessa fase, porque eu acho que quando a gente estava no presencial era mais... todo mundo ali, o tempo todo no teatro, o dia inteiro no teatro, fazendo as coisas do teatro, se encontrando de manhã para as oficinas, e aí ficava, e fazia coisas de tarde, e fazia tarefas de tarde, né? Existia um pouco, assim... a-a-a Companhia também acaba ajudando nessa parte de gerenciamento da própria Universidade, também, né? Cai muito sobre o (inint) [00:13:23], mas sempre tem... até no... isso, no virtual também teve, alguém que vai ser monitor daquela oficina, então, é a pessoa que vai ficar auxiliando a pessoa da oficina, né, enfim. Então, acho que as diferentes são basicamente essas, e agora, na pandemia, eu acho que ficaram ainda mais discrepantes. Eu acho que a Universidade Livre e a Companhia, na pandemia, ficaram mais afastados, né, do que era antes, porque antes todos se reuniam no teatro, então você tinha aquele espaço ali, hoje, eu sinto que existe um pouco mais de afastamento entre os núcleos.

Orador A: Certo. E... mais uma coisinha... e essa Clara que-que chegou no-no teatro Vila Velha buscando essa... essa... essa coisa diferente da Universidade, e que agora está, né, seis meses depois da-da Universidade Livre, vivendo no... essa experiência da-da-da (inint) [00:14:29] teatro dos Novos, como é essa Clara quando chegou, e como é essa Clara agora, e o que que essa Clara atribui a essa experiência do teatro... quais elementos, né, você pensa que você poderia... que você aprendeu, né, ou desenvolveu, ou mudou, enfim, como é essa Clara de antes e como é essa Clara de agora? E onde é que entra essa sua experiência nesse processo?

Orador B: Eu acho que o principal para mim no meu processo no Vila, foi conseguir, mesmo que aos trancos e barrancos, conciliar o ser atriz e ser produtora. Completamente? Não. Ainda existem questões, porque sempre vão existir, né? Estava conversando com o Edu agora que está passando por isso também. É sempre difícil, ainda mais quando você produz e atua no mesmo projeto, né, como eu passei agora, é quase que esquizofrênico. Mas eu acho que o Vila me proporcionou, e uma das coisas que eu sempre... que me fez querer ficar na Universidade Livre, desde a minha primeira experiência, é que eu me sentia muito à vontade para experimentar, e acho que isso foi muito importante, porque você experimenta... você encontra com várias possibilidades, né, como eu falei, no teatro

de rua, diferentes abordagens de teatro, e você pode experimentar o que que você vai se encaixando, né. Então, eu fui me encontrando em certas coisas e fui experimentando outras que já não era muito o meu... a minha *vibe*, né. E eu... a gente teve a oportunidade... aí, também veio ainda essa nova experiência que está sendo a *web* teatro, que é uma coisa completamente nova, diferente, que a gente está... todo mundo tentando entender, e que está sendo uma experiência absurda, e os Novos, nós já fizemos cinco espetáculos durante a pandemia, né? Então, tudo isso é aprendizado, né? É você ir... então, para mim, o maior ponto de crescimento foram esses dois, assim: a possibilidade de experimentar, experimentação, assim, principalmente na Universidade Livre, né, é um lugar que você realmente está ali... para você experimentar mesmo, aberto, não tem as caixinhas de... né... você não tem que entregar um trabalho no final do semestre, né? Você tem as montagens, as finalizações, as mostras e tal, mas eu acho mais fluido, não tem nota, não tem nada disso, então é uma coisa que... você vai fazer, você vai testar, você vai ver, pode ser bom, pode ser uma bosta, pode... né? E essa experiência de conseguir experimentar, conciliar de fato a produção e a atuação, que é um grande desafio, e que era um desafio para mim que... eu já estava muito distante da minha Clara atriz quando eu entrei na... na Universidade Livre. A Clara produtora estava completamente afogando a minha Clara atriz, tanto que eu já eu estava desistindo da minha Clara atriz, eu falei: - "Não dá para fazer as duas coisas ao mesmo tempo". E quando eu voltei para a Livre, que eu falei: - "Não, eu quero voltar a ser atriz", né? E aí, surgiu, logo de cara, a Clara produtora batendo na porta, né? Porque veio a tempestade, eu já era produtora, mas (inint) [00:18:09]: - "E aí, você vai produzir?". Eu falei: - "Oh, pera lá, eu vim aqui para ser atriz".

Orador A: (inint) [00:18:16].

Orador B: Então, eu vou até aonde não ferir a Clara atriz. Foi mais... foi como foi. E eu fui aprendendo. Aí, tive essa experiência da tempestade. Aí, quando eu entrei na companhia também, já fui tendo... né... mesmo que... mesmo que... o que eu ia falar... mesmo que fosse só na pandemia, meu deus, produzir na pandemia é um caos (- risos), é ainda mais difícil. Mas... eu acho que essas duas experiências aí são as maiores diferenças da Clara a uns dois anos atrás e a Clara agora.

Orador A: E essa Clara de agora, como você vê, em termos de aprendizado, o que que ela tem de... de... de aprendizado diante de toda essa experiência, o que essa Clara consegue trazer hoje que ela não conseguia a um tempo atrás?

Orador B: Ah, eu acho que, principalmente, encontrar... me encontrar como artista. Entender... assim, eu tive uma maturidade artística nesse processo. Acho que muito, por causa desse grande dilema com a produção, mas eu tive uma maturidade artística. Eu experimentei algumas coisas que eu falei: - "Não, isso aqui...né?". Então, assim, eu entendo as minhas limitações, né? Eu não sou uma grande artista corporalmente, eu tenho limitações corporais, mas eu sou boa com a fala, eu sou boa no meu texto, na minha dicção, na minha colocação de voz. Então, me autoanalisar dentro dessas possibilidades, né? Por fim, também ter uma-uma... você fazer parte de um grupo é diferente de você atuar um certo momento com um diretor, né? Eu já... já tinha passado por Manoel Lopes Pontes, já tinha passado por um diretor novo, Gabriel Nascimento, então, quando a gente está... quando eu estou com o Márcio, que tem muita experiência e tal, mas a gente está num grupo, a gente passa por várias experiências, né? Tem tempo de conversar... é... as vezes... o Márcio não é muito bom de voltar, assim, de dar um feedback, é difícil, as vezes você ter um feedback dele, mas quando ele dá, ele é muito certo e muito objetivo, assim, muito claro. Então, você começa a analisar isso nas suas outras... e eu acho que estar em um grupo também, e essa experiência lá, na própria Livre, da experimentação, acaba sendo também uma forma de pesquisa pessoal, né, que você vai entendendo... então, assim, eu aprendi muito quais são os meus limites, quais são os meus pontos fortes, quais são os meus pontos fracos como atriz, né, e até o caminho que eu acredito que seja mais interessante para mim, o que eu mais gosto, né, eu tenho, cada vez mais, eu tenho certeza que meu lado é para o lado da comédia, eu gostei muito do teatro de variedades, do teatro de revista, é uma coisa que eu me encontro ali, que me dá prazer em fazer, como as vezes fazer Shakespeare, por mais lindo, mais maravilhoso que seja e eu ame, não me dá o mesmo prazer de fazer, sabe? Então... e o teatro de... assim... o teatro de revista, por muitos ele é... qual é a palavra? Não é levado tanto em consideração como teatro, né? E eu acho que é superinteressante, tem muitas coisas interessantes, e pode ser muito político também, né? E eu acho assim, isso foi a grande virada de chave para mim dentro do teatro Vila Velha, entender o porquê eu quero fazer

teatro. Fazer o teatro com cunho político, para mim, trouxe... trouxe um sentido em fazer arte, porque antes eu não entendia, eu só queria fazer porque eu tinha ânsia de fazer, e hoje eu falo assim: - "Por que que eu estou fazendo isso? O que que eu posso melhorar com isso que eu estou fazendo? O discurso do que eu estou fazendo, para não ser uma coisa... só uma repetição de padrões, uma repetição de discursos, né, o que que eu estou fazendo?". Tanto que eu sempre gostei de teatro do oprimido, e na verdade, hoje, eu já estou ficando insatisfeita com o teatro político que eu tenho feito, que a gente tem feito. Por mais político que seja a discussão e etc., as vezes eu quero ver um resultado mais real, palpável, e aí, eu tenho mergulhado também no teatro do oprimido que já... já veio de muito antes... por incrível que pareça, eu conheci o teatro do oprimido na faculdade de administração (- risos). Mas eu acho que essa também foi uma grande virada de chave para mim, esse aprendizado, viver com pessoas que vivem realidades muito diferentes de mim, também, né? A própria história do teatro Vila Velha, o próprio Marcio tem uma carga histórica do teatro político, né? E eu acho que isso também foi muito importante para mim, essa virada de chave do porquê que eu faço teatro.

Orador A: Massa. E você sabe de alguma da história da sociedade teatro dos Novos?

Orador B: Então, a gente... eu sei algumas... poucas coisas, porque as vezes a gente conversa, a gente... ano passado, no final do ano, a gente teve uma leitura do "Alto do Nascimento", uma leitura dramática do "Alto do Nascimento" com (inint) [00:24:23], que foi o primeiro texto encenado pelos Novos, e as vezes, assim, Marcio traz muito... Marcio tem muito essa questão da memória, ele sempre tem muito isso, e o... quando a gente começou a trazer o Vila pro virtual, a gente acabou trazendo muitas coisas também, né? Como eu estava trabalhando na programação junto com ele, tinha muitas coisas, assim, que ele ia me passando, enfim, ínfimo, né, para 60 anos de história. Mas, a gente... é uma coisa muito... que faz parte muito das nossas discussões, a história do teatro, a história da companhia.

Orador A: Massa. Eu estou satisfeito, academicamente (- risos).

Orador B: (inint) [00:25:16].

Orador A: Então, eu vou encerrar aqui a gravação rapidinho.

Orador B: Tiago, eu acho que eu falei meu RG errado.

Orador A: Não tem problema, não. Pode falar depois, a gente corrige, sem problema.

Orador B: Quer que eu falei agora?

Orador A: Você quer falar agora? Fale aí.

Orador B: 1296226565

Orador A: Pronto. Beleza.

Orador B: Eu acho que eu troquei os "2" e os "5" de lugar.

...

**Fim da Transcrição [00:25:40]**



## ANEXO E – ENTREVISTA MÁRCIO MEIRELLES

**Gravação: entrevista\_-\_marcio\_meirelles\_-\_21.06.21**

**Duração: [00:58:01]**

<b>Legenda</b>	<b>Descrição</b>
(comentário aqui)	Comentários do transcritor. Exemplo: (vozes sobrepostas)
[00:00:00]	Marcação do tempo onde se inicia uma fala
(inint) [00:00:00]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, concordância
Ãhn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Orador A	Não identificado
Orador B	Marcio Meirelles

### **Início da Transcrição [00:00:01**

Orador A: Não.

Orador B: (inint) [00:00:02].

Orador A: Não, pra gente depois eu vou transcrever mesmo. Não tem problema não. É... 21/06/2021, 11h50. Entrevista com Márcio Meirelles. É... Marcio, pode dizer seu nome completo e RG pra gente...

Orador B: Márcio Meirelles, 627.190-17.

Orador A: Perfeito. Muito obrigado, Márcio pela sua disponibilidade em participar dessa pesquisa, e eu vou fazer algumas perguntas aqui, e você responde de forma livre, certo? Então vamos lá. Eu quero primeiramente saber como surgiu a ideia da Universidade Livre.

Orador B: É... algumas coisas. Uma coisa é, assim, o declínio de... de percentual de plateia ocupada, né, não (inint) [00:00:54], ou seja do fluxo de público. É... isso é uma coisa que preocupa que... por que que os teatros têm diminuído, ou estavam diminuindo, agora é outra... outro momento, né, mas estavam diminuindo o... o... especialmente na Bahia e alguns outros lugares. É... e aí vinha a pergunta: por que que o público não tá mais se interessando pelo teatro? E aí vinha, conseqüentemente, outra pergunta: o que que os teatros estão oferecendo ao público? Que levava à outra que é: quem está fazendo esses conteúdos que não está interessando ao público, que tá sendo mostrado no teatro que não tá interessando ao público? E aí vem uma outra: qual é a informação e a preocupação às questões levantadas por essas pessoas que tão fazendo esse teatro que não tá... que tem diminuído o interesse em relação à (inint) [00:01:54]. Que (inint) [00:01:55] tem tido menos interesse. É... e aí veio assim, a necessidade de uma investigação sobre isso, coisa que uma universidade deve fazer, né, é... as questões ligadas àquela atividade, não só o desenvolvimento da atividade em si, vamos dizer assim, conceitualmente, tecnicamente, etc. e tal, mas também em termos de sobrevivência, né, de quem faz aquela... aquela atividade, de quem mantém aquela atividade é... viva e atuante na sociedade. Então essas questões eu sentia que nas... nas... nos programas de formação, de uma maneira geral, não estão incluídos. Nem na universidade federal, nem, enfim, outras universidades naquela época. Recentemente, especialmente (Deolinda) [00:02:56] na... na UFBA, tem levantado algumas dessas questões, é, de... de produção, de público, de sustentabilidade, etc. e tal. Mas de uma maneira geral, assim como um pensamento é... assim como a saúde investiga... surge uma pandemia ou surge um problema ou uma... uma epidemia ou alguma, vai se investigar por que, o que é, de onde vem, como é o contágio, etc. e tal, mas (inint) [00:03:32] essa... essa questão não é levantada, não só no teatro, em dança, em música, em artes visuais é... essa questão do público, da sustentabilidade, da economia da atividade não é... não faz parte da preocupação, das questões e das respostas, né, a serem buscadas. Então essa foi...

é... era uma das questões. E daí, isso leva também a outro lugar que é o seguinte: é... como formar e verificar só... somente constatando ou discutindo ou lamentando ou etc. e tal, vamos propor, vamos ver uma formação que... que essa seja uma das questões, né, e que prepare as pessoas pra isso. Então, é... isso partiu assim também por outro lado, de uma necessidade de sistematizar os processos formativos que estão no teatro Vila Velha, né. Não só meus, mas assim, o que eu fiz com o Bando, o que eu fiz com outros... com outros coletivos, o... o (inint) [00:04:57] com o Viradança, o... os (Novos Novos) [00:05:01], enfim, é... o Vila desde sua criação, desde sempre foi um é... um centro de formação também, faz parte. João Augusto, lá no seu início é... advogava que o... o... o encenador, o diretor é... é também pedagogo, né, não só em relação ao público, mas em relação ao coletivo que produz, né? Ou seja, é um processo formativo constante. E não é por acaso que eles saíram da escola de teatro da UFBA, teve um atrito lá que tiveram com o diretor e... e assim eu tenho pensado muito, visto muito, revisto muito essas questões que é... acaba sendo... sempre virando um... um (inint) [00:05:59] na... "Ah, o Vila Velha conta a história do teatro". É... não é nada disso (inint) [00:06:05] nada disso. O que foi uma coisa pessoal entre eles ou alguns deles e (Martins Gonçalves) [00:06:14]. Ou talvez entre João Augusto e (Martins Gonçalves) [00:06:18] e eles compraram a briga. Isso a gente nunca mais vai saber, por mais que se investigue. Tinha uma... uma coisa que é típica da Bahia, especialmente de Salvador, né, que é isso que acolhe (inint) [00:06:37], propostas ou inovações, ou pessoas (inint) [00:06:41] que tenham uma proposta de trabalho e depois começa a minar, começa a boicotar, começa a impedir ou tentar impedir e sempre tem atrito, que acaba, assim desfazendo possibilidade de avanço, de uma continuidade de trabalho. É uma coisa cultural, que é preciso a gente investigar também, mas é... não é meu papel. Mas eu entendo isso, né. Eu entendo que a gente tem uma... uma dificuldade de... de... creditar avanços a determinadas pessoas ou determinados trabalhos. E por conta disso não reverenciar, que não é o caso, e é isso que se confunde um pouco, mas é... de respeitar de... de valorizar, porque quando você valora ou valoriza uma atividade de teatro, é pro teatro inteiro, é pra todo mundo que faz teatro, não é só para aquele grupo, aquele coletivo ou aquela pessoa. Naquela pessoa, grupo ou coletivo estão botando mais novas camadas, novos tijolos, tá dinamizando a economia, tá é... repensando, questionando, atritando o desenvolvimento da linguagem e naturalmente a sua reinvenção para um novo público que é cada dia

novo, né? É... mas enfim, é isso, acaba que o Vila Velha com o (pensar dos novos) [00:08:34] é... ficou sendo meio assim, uma continuidade, uma extensão da formação da universidade federal. Eles saíram de lá e eles continuaram em formação pra outros caminhos, pra outras vias e individualmente também, mas sempre tinha isso. Você pode ver pelo repertório, inclusive, que eles não... não alteram muito no início o repertório inicial do teatro que tem a ver com o repertório da... do Tablado, de onde vem João Martim. É... é um repertório diversificado, mas tem uma linha. Depois essa linha vai se transformando, João vai experimentando mais, arriscando mais, entrando em uma área mais política, mais explicitamente política, né? Mais explicitamente revolucionária e experimental aí com Stopem Stopem. E aí é... assim é uma... é um parêntese, vamos dizer assim, das atividades da Companhia dos Novos. É... em 68 eles meio que param de produzir conteúdos, continuam gerindo o teatro à distância e só retornam em 98 com o... a Companhia dos Novos, com Don Quixote, né, mas um pouco antes com a nossa... a nossa chegada no teatro Vila Velha. Então, desde 95 a gente é... de qualquer forma tem uma semente do seria a Universidade Livre e da nova Companhia dos Novos, com oficinas, com os experimentos com (13 pronto) [00:10:40], com especialmente Don Quixote é uma base de um novo grupo, um novo corpo físico, né, um nome é... pra companhia. E esse corpo, esse agrupamento de pessoas que trabalharam nesse projeto do (13 pronto) [00:10:59], ou nas oficinas, em Don Quixote ou outras oficinas de verão que a gente fez em 97, começou em 97, eles foram o corpo de Don Quixote junto com o Bando de teatro Olodum que era o grupo residente que se mantinha. Depois com o Viradança que entrou também, mas esse grupo de atores e atrizes é... se configuraram como a nova Companhia do Teatro dos Novos. E a assinatura da Companhia passa a existir a partir de Don Quixote, porque tinha a Sonia Robatto e o Petrovich que eram da origem, né, do grupo original. Então, esse grupo novo que entrou, esse coletivo de atores e atrizes foi nomeado Teatro dos Novos a partir de 98, mas desde 95 tá em gestação. Aí de 98 a 2012, com alguns intervalos, interrupções e mudanças de rumo é... o... os Novos continuaram a produzir com vários diretores, vários encenadores, vários formatos, sem uma identidade muito bem definida, né. É... de 98 até pelo menos 2001, 2002 com (Fatzer) [00:12:35] com Pé de Guerra, ele continuou se mantendo sob minha direção, vamos dizer assim. A partir daí eu comecei a me dedicar a fazer projetos juntos, né, do Bando com os Novos e aí a gente fez o Cordel, retomou as rédeas

dessa coisa de cordel, contaminou o Bando como cordel que era uma coisa que vinha do início da Companhia dos Novos e... não exatamente no início, mas dos inícios, né. É... eles começaram em 59, em 95 acho eles... não. (inint) [00:13:13] sessenta e... 59 pra... não, é, no início, já em 61 eu acho que eles começaram a investigar essa coisa do cordel. Então era uma forma também de... de contaminação mútua entra a Companhia e o Bando que já vinha desde Don Quixote e tal. É... mas aí 2012 meio... foi a última coisa, que foi O olho de Deus. Eu voltei, fiz O olho de Deus com Sonia e as atrizes que também compunham sempre: Marisa, Neide, Anita, Fulco, (inint) [00:13:53] e Chica e... O olho de Deus foi a última coisa da Companhia. É... em 2013, aí a gente... aí é que surgiu a Universidade Livre, que era... que é a outra... o outro motivo. E toda essa história é pra te contar que a Universidade Livre é um pouco o pensamento da formação de atores que iam entrar na Companhia de Teatro dos Novos. E que a Companhia de Teatro dos Novos funcionaria como funcionou para os ex-alunos da Escola de Teatro da UFBA, como um programa de... de continuidade de formação já em um outro patamar, uma pós-graduação, né, um aperfeiçoamento, um desenvolvimento de pesquisa, seja lá o que for. Então a gente... essa era a ideia também da Companhia... da... do... do Teatro do... da Universidade Livre: ser um pouco o corpo do Teatro Vila Velha. E como eu falei, assim, além de sistematizar esses processos de formação do ator, da atriz, do espetáculo, o grupo do Teatro Vila Velha que vinha lá desde a Escola de teatro, passando por vários processos, comandado por várias pessoas diferentes, o próprio João Augusto, depois Echio Reis, Petrovich, entra eu com o Bando e com as oficinas e a Chica e Cristina, é... aí tem minha própria formação, que foi assim, né, foi fazendo. Eu nunca estudei teatro formalmente. Eu estudava arquitetura, larguei arquitetura e passei um semestre por belas artes. E comecei a fazer teatro e somente teatro, fui abandonando as outras linguagens: fotografia, artes visuais. E me dedicar mais a encenações, a teatro, mesmo que fosse... que fossem espetáculos de dança ou de música, mas sempre tinha esse... esse... olhar e essas consciências dos processos e da sintaxe do teatro, né? Mesmo em outras... espetáculos de outras linguagens. E ao mesmo que eu me formava encenador, passando por uma tentativa de formação de ator, né, mas também de gestor, de técnico, de cenógrafo, cenotécnico, de iluminador, de tudo mais. Então a gente sempre fez... o farolzinho tinha os grupos pelos quais eu passei ou construí, um pouco de tudo, né, um pouco de gestão, de... de técnica, de comunicação, de

produção. Então era um pouco isso, era um pouco é... não replicar, mas criar um programa de formação do artista sem é... a partir da minha experiência, da minha formação, né, de como eu me formei, que sempre foi fazendo tudo. Então a Universidade Livre começou com essa... com essas missões, né, de formação de um ator consciente e preocupado com o público, preocupado com a sustentabilidade, capaz de desenvolver outras atividades para construção de um espetáculo, não só da sua própria atuação e "performance". E atuação também aí é uma palavra dúbia, porque é atuar também na técnica, é atuar também na gestão, mas é... não só a "performance", não só estar no palco e dizer bem um texto e se mover ou fazer um (discurso) [00:18:20] em cena, mas também criar esse discurso da cena a partir do entorno da cena, né. Levantado todos os alicerces e todas as bases pra essa cena acontecer. Porque nessa construção é que tá a formação do discurso do ator e da companhia e dos espetáculos que são produzidos por essa companhia, por esse grupo, coletivo ou esse ator. Como ele conhece o todo, não só destrinchar o texto ou... mas assim, escolher o texto faz parte de tudo isso. Porque que vai fazer esse texto nesse momento? Esse texto é capaz de trazer algum retorno é... e esse retorno não é unicamente financeiro, contado em moeda corrente, tem muitas moedas, tem muitos ganhos com cada... cada coisa. Então às vezes a gente faz um espetáculo que sabe que não vai ter um sucesso de bilheteria estrondoso, mas é necessário pra aquele momento, e às vezes calha de... de a gente achar que não vai ser essa Coca-Cola e nos surpreender. Se a gente soubesse realmente, de fato, cientificamente o que vai fazer sucesso e o vai ser um fracasso é... (inint) [00:19:53] tava boa. Claro que a gente imagina, muita gente faz isso, que é o... assim, repetir o que deu certo, não arriscar. Chegou a um ponto então não segue arriscando, mas isso nem sempre funciona. Às vezes parece que as (sinas) [00:20:17] no frigir dos ovos não é exatamente assim.

Orador A: Certo. Beleza. E eu queria saber um pouco mais sobre como você pensou essa metodologia da... da Universidade Livre? Você falou (inint) [00:20:31] sobre ela.

Orador B: Como é o que?

Orador A: Pensou a metodologia da Universidade Livre, né, as sequências, como você pensou na qualificação dessas pessoas, como é que você visualizou?

Orador B: Não, sobre... sobre... não ouvi nada. Eu só quero saber como você? E caiu.

Orador A: Visualizou essa questão da metodologia da Universidade Livre? Como você pensou essa metodologia. Você já falou um pouco sobre isso, mas como foi assim, como é que você determinou o que é que vinha antes, o que vinha depois?

Orador B: É, não tem exata... não tem exatamente... não tem exatamente uma metodologia, né. Ou até pode ser que tenha e eu não perceba tão claramente pra falar. O que acontece é que tem um ponto de partida, né. Tem um conceito e um ponto de partida e aí a gente vai organizando as coisas de acordo com o mundo real, né? Com o que acontece com o grupo que chega, você lança a ideia e espera chegarem as pessoas, né? Você direciona até pra um público específico, mas necessariamente não é esse público que vai responder. É... possivelmente sim, a probabilidade de que sim é grande, mas não necessariamente. Então a Universidade Livre foi pensada a partir desse princípio. São três anos de formação, porque é uma formação básica, a partir daí segue-se uma formação continuada que pode ser inclusive dentro do próprio processo, do processo da Universidade Livre. Então tem gente que ficou quatro, cinco, seis anos na (inint) [00:22:16]. Mas ficou mais tempo do que três. Foi ficando, foi ficando, continuou ali é... e outros, a partir de 2018, ou seja, de 13 a 18, é... eu fui entendendo que já tava na época, no momento de... de fazer o "plus" que seria essa... esse ingresso e esse salto da Universidade Livre de um programa de formação pra um coletivo profissional, ou seja, de um processo profissionalizante pra um coletivo profissional. Então fui e vou convidando aqueles que eu acho que tão preparados ou tão quase prontos pra assumir um processo profissional, né? Eu não gosto dessa palavra em arte, mas é... num processo que busca sustentabilidade, que entende que é essa preparação toda feita, né. Então a partir de 2018, entre 2018, entre 13 prontos e oficinas e experimentos e projetos de montagem é... dentro da linha de condução, né, da Livre e como... como projeto de extensão, foi se formando o novo corpo da Companhia de Teatros Novos. Tanto é que de 2018 que a gente assume de novo a assinatura da Companhia de Teatros Novos que apareceu uma vez em colaboração, em 2013 ainda com o Espelho pra cegos, mas depois parou de assinar e só retornou a assinatura em 2018 com a remontagem do Espelho pra cegos, ou melhor, uma

reposição do Espelho pra cegos. E por que não remontagem e sim reposição? Porque eu entendo que um espetáculo é um sistema e esse sistema tá posto em uma situação, em um momento. É... quando há um deslocamento desse momento pra um outro momento, pra um outro lugar, pra um outro coletivo, mas o sistema é mantido não só as marcações ou a música ou... mas um todo que configura um sistema do espetáculo, há uma reposição. É... talvez outros atores, às vezes os mesmos, enfim, varia. Então a gente planejou três reposições pra 2018 que foi a Espelho pra cegos, Hécuba e Hamlet que tinham sido feitas pela... pela Universidade Livre. Então alguns a gente fez também incluindo os participantes da Universidade, os novos participantes da Universidade Livre, muito mais sempre no papel de coro, porque esse também é um processo de formação da Universidade Livre, esse teatro coral entender o coro como uma peça fundamental das cenas, do espetáculo, não os protagonistas. É... o coro que sustenta o espetáculo, né. Os protagonistas conduzem, mas se não tiver o que ser conduzido é difícil. E o coro, às vezes tá invisível, mas tá lá. Às vezes não tem essa configuração de coro, mas é... são... são coros, né? Os coros em Shakespeare, por exemplo, não são explícitos como os coros das tragédias gregas ou das comédias, ou seja lá o que for, são... são aparentemente personagens, mas que tem essa função coral. E esse trabalho do teatro coral é muito importante pra formação do ator, porque mesmo quando ele é protagonista, ele eventualmente assume o papel de coro na... na reação na... enfim.

Orador A: Massa.

Orador B: É... não sei (inint) [00:27:15] eu parei.

Orador A: Não, tranquilo. Tá... tá caminhando. Aí, você falou do Espelho para cegos, né? Eu queria saber como é que essa metodologia, como é que essa proposta da Universidade Livre que você falou é... aparece na peça Espelho para cegos.

Orador B: Não, então... então...

Orador A: Como é que aparece isso no teatro para cegos?

Orador A: Em espelho para cegos, no primeiro, por exemplo, é isso. Era um projeto de extensão, mas os atores assumiram produção, assumiram a publicação,



assumiram é... a montagem de cenário, de luz, de construção de figurino. Era tudo meio coletivo. Tem uma direção, tem uma autoria, tem uma assinatura de encenador muito forte, mas é... tem uma participação desses outros artistas dentro de um programa formativo, né. É... então vai pela... desde a discussão do texto, a proposição de... de... vamos dizer assim obstáculos que eles têm que descobrir como vencer, né, tanto na forma de falar o texto, de se mover, (onde está) [00:28:33], de construir o discurso, até eventualmente pensar nessa dualidade entre discurso e personagem é... e aonde nasce o personagem, aonde o personagem eixa o ator surgir. Ou aonde o ator permite que o personagem apareça e aonde ele tira o personagem pra estar ele próprio, ator em cena, seu discurso mesmo. É... então, tudo isso é um sistema de trabalho, um método de trabalho de escutar muito, de levar em conta é... desejos, opiniões, propostas, mas sem o compromisso cego de: "Não, tem de ser, tem que atender a todas as necessidades ou todas as demandas do elenco". Porque há lugares e há métodos. Então o método de criação coletiva é uma coisa, o método de uma co... (inint) [00:29:42] conduzida colaborativa é outra. São... são próximas, mas distantes também no tempo. Tem lugares, né? Tem lugares. Tem um cara que faz a música, tem um cara que faz o cenário, tem um cara que faz a luz, tem um cara que faz a encenação e tem os caras e as caras que fazem... fazem o discurso fisicamente, presencialmente, né, seja agora no modo virtual, ou no modo presencial, mas ele tá lá e é, na verdade, a base do espetáculo e a estrutura do espetáculo. Sem essas pessoas que fazem o discurso em cena não tem espetáculo, né? Por outro lado é... quando tem encenador, cenógrafo e tal, o espetáculo também tem uma... tem uma outra configuração.

Orador A: Certo. Beleza. Obrigado. E por que Espelho para cegos? O que que tem nesse texto? O que que tem... por que utilizar ele nesse contexto da Universidade Livre?

Orador B: Não, na verdade é o seguinte, eu tava trabalhando com a Universidade Livre. O livro caiu na minha mão. Eu entrei em uma livraria vi aqueles títulos, aquele ator, autor, tal, acabei comprando três e o primeiro que eu li que era o Teatro Decomposto, a primeira página, eu falei: "Eu tenho que montar esse negócio agora". O momento é esse. E aí propus é... como a Companhia de Teatro dos Novos não tinha ainda um corpo capaz de dar cona daquele espetáculo que tava na minha

cabeça a partir do texto eu joguei como proposta de extensão da Universidade Livre. Inclusive era um outro horário, não era no mesmo horário de trabalho cotidiano, era de noite, era quem podia, quem queria. Não era um processo... era um processo exatamente de extensão. Era uma extensão das atividades do... do dia a dia. E aí vieram quem podia, quem quis ir até o fim. Teve muita gente que entrou e saiu no meio, não... não quis ir até o fim ou não pode. Mas é isso e assim como depois veio o Hécuba, como uma extensão. O Jango como uma extensão que acabou sendo uma extensão que fez parte do arco, né, porque a ideia dos arcos era essa. O primeiro arco era um tratar com a dramaturgia a partir da tradução de um texto não cênico, não dramático, não... com uma dramaturgia que não... não pressupõe a cena. É... textos mais literários ou literários absolutamente pra daí entender a dramaturgia como uma estrutura que sustenta um discurso qualquer, mas descobrir a dramaturgia da cena, o que inclui a dramaturgia do espaço e da luz e de tudo isso. É... o segundo arco era (Seitika) [00:33:14] pra... pra quebrar exatamente essa ideia de um teatro naturalista, realista, uma representação é... naturalista ou realista e passar pra um outro... um outro diapasão, né, que é uma atuação não naturalista, não realista, é uma atuação poética a partir de textos que não permitem um teatro psicológico, um teatro é... porque todo ele é de convenção, então é uma outra convenção. Não é... não... você não usa muito as convenções realistas, ainda que às vezes seja necessário usar, então você vai mesclando essas convenções, em Shakespeare, por exemplo. Em tudo, em todas as peças, mas como há uma tendência no teatro ocidental e brasileiro de seguir o padrão, se bem que tá meio quebrado isso também, mas tinha essa coisa que ainda se mantém de alguma forma por tradição do... da... do sistema, não do sistema, oxalá fora, mas é do método de Stanislavski que não foi criado por ele, foi criado por um casal americano que comprou os direitos do... das duas primeiras obras dele e transformou desse método que funciona bem pro cinema americano, mas que não... não necessariamente é a única forma de fazer teatro e de... e de formação do ator. É importante, mas é mais importante entender o sistema de Stanislavski, como ele é... pensou e construiu e tentou e passou a vida inteira construindo e negociando esse sistema com o mundo real, com a política, né, com o estado soviético que ele não... enfim, que usou e que... mas que usou assim, muito do... de um ponto de vista não revolucionário, né, de um ponto de vista ao contrário disso. (Segura a onda) [00:35:49] é muito... é um... é um pensamento principalmente o criado pelos americanos que acomoda muito ao

discurso não revolucionário, não rebelde, muito mais de aceitação. Entendimento do mundo como ele é e manter como ele é, sabendo se comportar com ele. É um pouco assim. É muito mais é... enfim, essa utilização da arte soviética, stalinista de um realismo socialista que bloqueou o avanço de uma pesquisa de (inint) [00:36:37] de Maiakovski ou de Eisenstein ou de outros pensadores e fazedores de cinema e teatro, enfim. Essas didáticas das ditaduras.

Orador A: Pegando esse... esse gancho aí, Marcio, como é que você enxerga esse texto? O conteúdo do texto de Espelho para cegos com essa história do... da produção teatral no teatro Vila Velha, né, trazendo até um pouco do que você acabou de falar se... se for pertinente, é claro.

Orador B: Então, é isso, é... cada autor tem uma peculiaridade que a gente precisa entender. Ele tem uma essência da poética dele. Tem muitas coisas, tem milhares de coisas em cada um, não se resume a uma única coisa, mas uma coisa que é... é importante manter e que tem em outros autores também, no próprio Shakespeare, é... que é o seguinte: é importante que você não... não... que o ator ou o encenador não tome partido e explique exatamente o que que tá acontecendo, porque tem um nível de camadas que ele coloca que pode ser muitas coisas. Manter esse... essa possibilidade de uma única ação ser muitas coisas, que tem a ver com a arte que tem a ver com a poesia é difícil de manter e é preciso é... e é preciso desenvolver uma... uma poética de atuação em cena que mantenha esse... esse enigma. Porque a tendência do ator e dos diretores é definir: eles estão mortos ou estão vivos? Estão mortos, "ok". Então vamos... aí você começa... mas em (Mattei) [00:38:46] isso não é assim, eles podem estar mortos ou não, não importa se eles estão mortos ou vivos, o que o texto diz não é sobre isso, é sobre outra coisa. Então essa coisa que tá além de você tomar partido é... em determinados momentos, em determinadas ações dos atores ou dos personagens, ou das situações é que formam a grandeza de (Mattei) [00:39:15]. Então, o cara que acorda e não tem mais ninguém na cidade é... o que que aconteceu? Não importa. ele não vai saber, ninguém vai saber, nem o próprio (Mattei) [00:39:30] sabe o que aconteceu na cidade pra que a cidade de repente se esvaziasse e tenha um cara só. Era preciso que a cidade estivesse vazia pra ele desenvolver o discurso dele é... que é esse aprendizado daquele personagem metódico, cumpridor de ordem que chega cedo

no trabalho, etc., etc., etc. e vai... ele vai... é o crescimento dele, né, o mé... o... o processo de... de aprendizado desse cara. E por aí vai, entendeu? Então é... é muito bom trabalhar com (Mattei) [00:40:17] na formação de atores, como é bom trabalhar com Shakespeare na formação de atores, como é bom (Brecht) [00:40:19], enfim, é... o que você pode trabalhar com várias é... vamos dizer, com um sistema que é muito inclusivo, né, que é muito poético nesse sentido, né, de que é... você não explica as imagens, você não explicita o sentido de uma coisa, você mantém esse sentido oculto, mas o público entende qual é o sentido, percebe qual é o sentido. Ele não recebe o sentido: "O sentido é esse aqui, viu, gente". Ele vai descobrindo como a gente vai descobrindo no processo de... de ensaio o que que tá ali naquele texto, o que são aqueles personagens é... porque que a história é contada através desses personagens, de que ponto de vista cada cena pode ser mostrada, sendo que o ideal é que seja mostrada por todos os pontos de vista, de todos os personagens que estão em cena e dos que não estão em cena também, às vezes. E isso que é... que é a construção do teatro, né.

Orador A: Uhum.

Orador B: É como você constrói uma casa. Tem muita gente que vai habitar a casa, mas ela é feita para aquelas pessoas, mas pra outras pessoas que não... não vão habitar ali.

Orador A: É. "Ok". Obrigado. Eu queria saber mais um pouco sobre é... o que tem de comum, né, entre Espelho para cegos em específico, já que a gente tá entrando nela, com as peças que a Universidade Livre, né, os experimentos, né, que a Universidade Livre realizou. Existe uma linha nesse... nesse processo?

Orador B: Assim, se você cavar acaba... acaba achando. É... não é pensado assim, é pensado muito mais... é isso, nos arcos, né, então é... era Frankenstein, o segundo arco foi... seria uma das duas, acabou sendo as duas, Hamlet e Macbeth, o terceiro arco o... o... é... Sete contra Tebas, uma tragédia grega, que é exatamente concluindo a formação. É um teatro é... assembleia, né. O teatro grego é um... é um debate público sobre uma questão é... aonde o coro faz o papel da plateia, né, e vice-versa. E também tem uma forma... (inint) [00:43:43] descobrirem um jeito de fazer que sai também dessa... desse sistema ou dessa convenção naturalista,

realista, psicológico que é... é tudo ali foi... foi tentado, né, originalmente. É... tinha música, tinha coreografia, enfim, toda uma forma de... de apresentar aquelas questões que não eram como na vida real, no cotidiano, eram coreográficas e musicais. E aí, entre um e outro a gente fez várias coisas, entrou Hécuba, que tem a ver com... com... antes de... de... da tragédia grega, a gente fez a tragédia Hécuba é... antes do... do... do Shakespeare a gente fez Jango que também tem a ver com tragédia, que acabou sendo a tragédia da próxima (turma) [00:44:47], o arco da outra turma foi Jango, a tragédia que a gente fez, porque ele tem a estrutura da tragédia grega e é uma tragédia brasileira, né, e... enfim, praticamente contemporânea, né? Desse mesmo século, de outro... outro... 50 anos atrás, mas é... se enquadra nos... assim nos... vamos dizer, tem todos os elementos de uma tragédia grega. É... e aí, assim, teve um projeto (Mattei) [00:45:30] do... do outro... da outra turma que foi é... na construção da dramaturgia isso da... da tradução de uma... de um texto não... não... não cênico, não dramático que foi Alice, né, através do espelho, através do espelho que Alice por lá encontrou é... depois o Shakespeare foi Romeu e Julieta e depois a tragédia foi Jango. E a próxima turma é... fez vários... vários experimentos e várias... vários processos de criação é... dramática, não teve um único livro, um único texto, mas vários é... em vários projetos menores, mas que juntos tinham a mesma validade, vamos dizer assim, a mesma consequência de um único texto. É... fez Hécuba algu... duas vezes por conta do... do... do prêmio, né? A gente fez em 2018, aí a gente foi selecionado, sei lá o que, indicado pro prêmio e aí a gente tinha que remontar pra indicação. E depois ganhamos e aí fizemos a... a... o depois, né? O vencedor. É... e fizemos a tempestade de Shakespeare. Então teve assim, na verdade, três turmas, e as três turmas cumpriram essa... essa métrica, vamos dizer assim, e esse currículo, se você quiser ou grade curricular. É que a gente não chama assim, mas é... damos por graduados a maioria das pessoas que passaram pelos três processos, sendo que várias pessoas passaram em dois processos, metade de um e outro inteiro, metade do próximo, enfim é... como eu te falei não é restrito, é livre nesse sentido, entendeu? É que é um acúmulo de conhecimentos, em um sistema de conhecimentos que são repassados de várias formas, inclusive, por várias pessoas diferentes. Assim, teve um ano que teve quase 100 colaboradores. Passaram pela Universidade Livre e coisas ficaram, né. Desde pessoas... como Kaká Carvalho que fez um... um papo, passou a manhã inteira lá conversando com a gente ou Hugo Rosas, ou várias

peessoas, Tadashi Endo que fez uma oficina longa é... ou outras pessoas que fizeram oficinas mais longas, que fizeram experimentos completos como Martim Domecq, (Lousinato) [00:48:54], é... então, assim, é um sistema também de trabalho que... que abre muito pra muitas experiências diferentes, porque a ideia é que cada participante entenda como vários artistas, ou várias tendências, ou vários processos, ou várias metodologias usam as ferramentas que o teatro tem. Que são limitadas as ferramentas, né? O modo de usar é que é... é praticamente ilimitado, porque depende de cada um, depende de cada processo, de cada espetáculo, etc. e tal. Aí você tem que conhecer as ferramentas e escolher as formas de você usar como base no seu trabalho, mas sabendo que você às vezes tem que abrir mão da sua base, da sua... do seu método de trabalho pra é... alcançar o resultado, né? Às vezes você tem que usar colher pra cortar o bife. Às vezes tem que usar a faca pra tirar o sal, né, pra... do pote.

Orador A: E... e no Vila, você acha que tem essa... essa... onde é que você vê essa comunicação da... de Espelhos para cegos do conteúdo, da metodologia, da forma, tudo isso que você tratou com o histórico das peças realizadas no Vila Velha? Existe alguma semelhança ou... ou não nesse histórico?

Orador B: (inint) [00:50:36] de uma certa forma tem um caminho, né? Esse caminho é tortuoso às vezes, ou quase nunca, é reto, mas o Vila Velha em si tem um caminho e todo mundo que acaba entrando ou ficando é... por mais tempo é... assume esse caminho durante o tempo que tá lá e leva elementos pra esse caminho, ou forma de caminhar, né que vão... essas formas de caminhar vão... vão também remodelando o caminho. Então existe? Existe. Intencional? Não. A intenção sempre é o que que a gente precisa fazer agora? O que que o público precisa que a gente faça agora? O que que vai ao encontro desse momento e ajuda a entender esse momento e transformar positivamente? E construir alguma outra alternativa pra esse momento, para o próximo momento, na verdade. É... isso é que move. E o como, também é o que primeiro. O que que é depois é como vem, ou vem o como depois... é... porque senão você acaba fazendo um exercício de forma, né, e não o exercício do teatro que é... que é estra ali pra ver alguma coisa que me interesse. Esse é o exercício do teatro. E o que que eu produzo pra esse teatro, pra esse lugar que vê o que eu tô fazendo, pra essas pessoas que tão lá do outro lado do palco ou,

a depender da... também da dramaturgia espacial, como a gente usa... o teatro Vila Velha permite várias configurações, nem sempre estamos nós cá e vós lá, às vezes estamos misturados, às vezes estamos em frente ou do lado um do outro, atrás um do outro, né. Dependendo como a gente... o que que a gente vai dizer e aonde vai dizer isso pra se mais eficaz.

Orador A: E quando você se refere a esse quem, quem é esse quem? Quem é...

Orador B: Quem, é o público.

Orador A: O público.

Orador B: Que assim, o público do Vila Velha tem um perfil, então isso também define um pouco o caminho, né, o quem, né. Mas é um perfil var... muito variado, muito é... diversificado que têm traços em comum, mas são pessoas que têm preocupações em comum e por isso procuram essas... esses... os espetáculos, conteúdos do teatro Vila Velha, mas são diversos entre si, né. É... religiões, raças, credos, orientações sexuais, gênero, tudo muito diverso. Não é pra uma turma só, e isso vai um pouco na contramão desse momento que a gente tá vivendo, que é muito focado nisso, em produção de discursos pra nichos específicos. É... interessa pra eu falar pra essa turma aqui, pra esse recorte da sociedade. É um... é uma coisa. O nosso recorte é mais amplo. Claro que a gente tá fazendo coisas pra pessoas que é... pelo menos, em princípio, querem mudar alguma coisa, querem o movimento da vida, querem justiça, querem enfim, coisas que a gente... querem compartilhamento, né, mas nem todas as pessoas que vão assistir os espetáculos são essas, mas isso é um traço em comum. São pesquisadores, são artistas, são cientistas, são pessoas de outra atividade, mas que tem um... um anseio, né, de um mundo melhor e de poder fazer alguma coisa pra transformar ou se transformar a si próprio. Nem que não seja transformar o mundo, mas a si próprio, né.

Orador A: Beleza. Obrigado, Marcio. É isso. Alguma consideração final?

Orador B: Não há de que.

Orador A: Não, eu já me dou por satisfeito.

Orador B: Não, A consideração é que nesse momento exatamente a gente não sabe o que fazer. A gente teve um ano de experiência nesse caminho virtual, né, que muita gente passou. A gente tentou vários formatos, a gente descobriu muitas coisas, que é um... é muito mais cansativo do que ao vivo, é muito mais é... demandante de energia de... de tudo do participante. É um momento que as pessoas também, por outro lado, estão fazendo mais coisas do que faziam no presencial. É... então a gente tá repensando como é que vai ser. A gente tá meio em um... a gente fez uma série de oficinas, entendendo que essa série de oficinas era pra gente também uma pesquisa e um aprendizado de como retomar o sistema da Universidade livre, que tem a ver com isso, com as outras atividades além da cena: (inint) [00:56:44], comunicação, etc., etc., é... e a gente ainda não sabe como... como vai retomar. A ideia é que a gente pegue todos os... os participantes que passaram nessa última levada, tanto na presencial a turma toda que fez Tempestade pra cá, né. E dá os certificados ou de graduação ou de participação de projetos específicos com carga horária pra cada um é... fechar o ciclo, né? E a gente fechar esse ciclo com essa turma no final, pra abrir um novo ciclo que a gente não sabe exatamente ainda como vai ser.

Orador A: Uhum.

Orador B: Mas alguma coisa a gente vai fazer.

Orador A: É. Vocês nunca ficam parados, né? Eu vou...

Orador B: Eu tô... tô pensando em fazer uma... uma oficina pra encenadores. Não sei.

Orador A: Beleza. Obrigado, Marcio. Eu vou encerrar aqui a gravação e aí enfim...

...

**Fim da Transcrição [00:58:01]**



## ANEXO F – ENTREVISTA YAN BRITTO

**Gravação: entrevista\_yan\_britto\_- 11.06.21**

**Duração: [00:30:53.27]**

<b>Legenda</b>	<b>Descrição</b>
(comentário aqui)	Comentários do transcritor. Exemplo: (vozes sobrepostas)
[00:00:00]	Marcação do tempo onde se inicia uma fala
(inint) [00:00:00]	Trecho não compreendido com clareza
Ahã, uhum	Interjeição de afirmação, concordância
Ãhn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Orador A	Não identificado
Orador B	Yan Silva de Britto Cunha

### **Início da Transcrição [00:00:06.29]**

Orador A: Pronto. Vamos lá. Estamos gravando agora. A gente está com Yan Britto, da...

Orador B: Do teatro [inint] [00:00:12.15]

Orador A: Hoje é 11 do seis de 2021, 19h11. Yan, você poderia falar o seu nome completo e RG, por favor?

Orador B: Meu nome é Yan Silva de Britto Cunha. Oi?

Orador A: E o seu RG?

Orador B: RG: 1282699954.

Orador A: Massa. Obrigado, Yan.

Orador B: É isso mesmo? É.

Orador A: Muito obrigado pela sua contribuição aí, então vou começar com as perguntas. Certo? Primeira pergunta, eu queria saber de você como foi a sua aproximação da Universidade Livre, no teatro Vila Velha.

Orador B: Bom, minha aproximação começou com o teatro, na verdade, com o Vila. Então, eu estava na Universidade, mas um outro curso. Num curso de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal e havia o interesse de fazer teatro, mas a princípio, eu queria conciliar a minha... a minha formação em arquitetura com fazer teatral. Então, eu saí pesquisando pela cidade alguns cursos, cursos livres, enfim, entendendo um pouquinho como essa cena funcionava. E, um dos lugares que eu cheguei foi o teatro Vila Velha. Na época, isso já era segundo semestre, mais ou menos, e o Vila se preparava para as oficinas Vila Verão e eu optei por esperar, elas começavam em janeiro e isso era final do ano. Eu optei por esperar para fazer essas oficinas e daí enfim tem um início nesse fazer teatral. Então, a minha aproximação inicialmente foi com o Vila por esse interesse em fazer teatro. Uma vez eu tenha começado, tendo esse primeiro contato com as oficinas Vila Verão, como eu tinha me inscrito em algumas, né. Não tinha feito só uma. E não lembro exatamente, mas talvez em torno de três a quatro, nesse período das oficinas, eu estive muito no Vila e, Márcio me viu. A gente não se conhecia. Mas ele viu que... po, tem um cara ali que está sempre aqui, está fazendo quatro cursos e tal, não sei o quê, na época eu estava muito afim, muito interessado e a Universidade Livre já era, já era um projeto mais do que uma ideia nessa época, já era um projeto, mas que ainda estava embrionário e meio que na cabeça de Márcio ainda, mas já era um projeto. Nesse mesmo período, Márcio tinha ministrado uma oficina também nessa edição, nas oficinas Vila Verão e, Márcio ministrou uma oficina e há muito tempo, ele não fazia isso. Já pensando nesse lançamento da Universidade, em atrair pessoas, enfim, eu não fiz a oficina de Márcio, mas eu estive presente ali em algumas oficinas e aí talvez por conta disso, ele tenha me visto. E um... isso... então, eu estava fazendo as oficinas e em determinado momento, havia a conclusão, a amostra de conclusão

do projeto Casena nesse mesmo período e, eu fui assistir. Então, eu estava fazendo as oficinas, né à tarde, de dia, e de noite eu fui assistir essa amostra do Casena. Fui sozinho. E em determinado momento, eu estava lá na arquibancada aguardando o início e eu vejo aquela pessoa de branco assim descendo, não estava muito cheio, estava numa fileira vazia. E eu vi aquela pessoa descendo toda de branco. Parou na minha fileira. Sentou do meu lado e na hora eu fiquei, já sabia que era ele, a gente não se conhecia, mas eu fiquei já bolado assim e tal. Ele parou e disse assim você quer fazer teatro? Eu falei, atônito, assim nervoso, eu falei quero. Ele falou olhou para o palco e disse, isso aqui vai virar uma universidade. E aí falou do projeto disse que já na época, ele mencionou a data de lançamento que ele chamou pedra fundamental. Algo do tipo assim. E era um período bem próximo tipo acabando as oficinas, já iniciaria a Universidade Livre. E, tal. Ali fiquei sabendo do projeto da Livre e era tudo que eu queria e o que eu buscava e não sabia que existia. Então, a minha aproximação se deu assim. Primeiramente por um querer fazer teatral, me aproximei do Vila, do Vila eu fiquei sabendo da Universidade e daí eu já fiquei por lá mesmo, entrei na Livre e enfim. Entrei no Vila, né.

Orador A: Massa. Show de bola. Obrigado aí. Vamos lá. Próxima pergunta. Conte um pouco sobre a dinâmica da Universidade Livre. Como é que funcionava?

Orador B: Bem, é... não é exatamente complicado falar, mas um tanto é complexo, digamos assim. Por que? Porque essa dinâmica da Livre, né, por mais que... que ela tivesse uma certa estrutura, ela tivesse um DNA, digamos assim, né. Que é o DNA do Vila, é o DNA de fazer teatral de Márcio, enfim, é o fazer fazendo, um palco, construindo junto e propondo. Embora tivesse, houvesse essa espinha dorsal, esse DNA impresso, não havia uma estrutura exatamente muito clara. E, essa estrutura que não era muito clara. Ela... ela sempre foi muito fluida e muito dinâmica e foi mudando ao longo dos anos. Então, fazendo assim, um breve histórico, eu fui da Livre na primeira turma. Iniciei juntamente com o lançamento da Universidade, né. Fui... fiz parte dessa turma que... da primeira turma que concluiu, digamos assim, o primeiro grande arco. Esse primeiro grande ciclo, na verdade, de três anos. E depois, eu não exatamente deixei de ser da Livre porque eu já estava no Vila Velha, minha relação mudou, então, eu ainda, de certa forma, era livre e só que já num lugar meio que de colaborador. Né? Por ser já nesse momento parte da equipe do

teatro e enfim, então havia ainda uma relação com a Livre só que de um outro lugar. E aí por que eu estou dizendo isso? Porque eu pude, eu pude vivenciar e experimentar essa estrutura da Universidade desde o primeiro ano até o meu terceiro ano. E ela sempre veio mudando, amadurecendo e já depois, como colaborador, ela continuou também mudando e... e... enfim, se adaptando e amadurecendo. Mas você quer falar um pouquinho da estrutura, né?

Orador A: É. Exatamente.

Orador B: Se eu me perder um pouco, você me chama.

Orador A: Não. Fique tranquilo. Está ótimo.

Orador B: Pronto.

Orador A: Isso aí e a estrutura também como é que você vê assim a diferença entre um e outro.

Orador B: Pronto. Então, é isso essa estrutura, ela sempre... ela... ela sempre foi muito... ela foi se adaptando, né ao longo do tempo. Então, ela tinha isso como característica. Márcio é uma pessoa que... que ele estava não siga muito as estruturas, havia uma ideia ali. A ideia ela sempre foi... ela sempre foi... digamos assim o fio condutor, mas não havia uma estrutura muito bem determinada. Muito bem fixa. Toda vez que isso acontecia, inclusive, Márcio dava um jeito de mexer com essa... com essa estrutura. Mas, basicamente, a gente... a gente tinha ensaios a princípio de... isso funcionou quase sempre. Talvez hoje. Não sei exatamente, mas a gente tinha ensaios pela manhã, de segunda a sábado, de nove a uma. A gente... a formação se dava a partir de um ciclo de três anos, aonde eram três arcos. E, em cada arco a gente trabalharia determinados autores. Primeiro seria um romance que a gente adaptaria para dramaturgia. O segundo arco, a gente trabalharia Shakespeare. E no terceiro, uma tragédia grega. E, dentro disso, dentro desses grandes arcos haveria experimentos, experimentos abertos ao público, a gente mostraria o nosso processo. E, bom, enfim e aí a gente tinha ensaios pela... todos os dias, na verdade, não eram somente ensaios, eram treinamentos. Teatro, voz, corpo e até é... é... me fugiu o termo agora, mas enfim, a gente trabalhava essas linguagens, né. É de acordo também com a demanda, com necessidade do grupo,

das pessoas e das peças, do material que a gente estava trabalhando. Haveria colaboradores, né. Sempre houveram, na verdade. A princípio eram colaboradores fixos, depois os colaboradores eles vinham de acordo com a demanda. Márcio seria esse diretor. Sempre foi na verdade. Essa cabeça pensante. Essa direção, não só artística, mas [inint] [00:12:16.27] e enfim, então a gente treinava, ensaiava diariamente, de acordo com a necessidade. Ao longo do processo, né. Essa meio que... ainda fazendo parte da estrutura haveria a... uma ideia que a gente foi desenvolvendo e que determinado momento amadureceu, tinha uma certa estrutura depois virou meio que um conceito de troca, mas faria parte também da Universidade Livre. Não só o pagamento e a mensalidade em dinheiro, mas a ideia era que a gente estabelecesse na Livre. Isso tem [inint] [00:13:07.04] para o teatro e talvez para economia do teatro. Uma economia solidária. Haveria uma moeda solidária chamada de Tempus. Então, a estrutura era meio que essa. A gente ensaiaria pela manhã, trocava com o teatro em experiência, em trabalho no turno oposto em determinada quantidade de horas, através dessa economia solidária. E com isso, a gente não só aprenderia o teatro, a atuação, mas a arte, a arte teatral e a máquina teatral como um todo. A gente perpassaria por todos os setores que compõe o funcionamento do teatro. Seria técnica, comunicação, a gestão e que mais, meu Deus? Tem mais um... estúdio, enfim, então a gente ensaiaria pela manhã, à tarde, é... a gente trocava com o teatro nesses setores através dessa economia solidária e a formação se daria pelo fazer mesmo, não só teatral, palco atuando, mas o fazer teatral entendendo o funcionamento de toda a máquina, de toda a cadeia produtiva na prática porque a gente tinha essa troca não num ambiente fechado hipotético. Mas na programação, real, vigente do Vila. Essa estrutura, ela meio, como eu falei, ela era ideia, mas ao longo dos anos, desde o meu primeiro ano até o meu terceiro quando eu concluí e depois disso das outras turmas, ela sofreu diversas adaptações e modificações atendendo à realidade e à necessidade do momento, da época, não é, do teatro, enfim, do grupo. Então, havia essa ideia, essa ideia matriz, essa ideia guia e a estrutura era mais ou menos dessa em torno disso, só que ao longo dos anos ela foi se adaptando em algumas coisas e algumas coisas foram mudando. E, o que traz essa complexidade que você tem no início. Mas, basicamente, era isso.

Orador A: Massa, hein. Obrigado. Agora, eu queria saber um pouco sobre a diferença né entre o Yan de antes e o Yan de depois da Universidade Livre. E qual a influência da Universidade Livre nessa mudança se é que ela houve.

Orador B: Nossa. É total. Às vezes, ela é até imensurável. De fato, eu posso... eu posso lhe dizer que eu sou o Yan de hoje por conta dessa experiência. Para mim, é meio... é meio, como é que eu posso te dizer? Não é exatamente complicado, mas eu restringi a minha relação só a... não era exatamente só a relação com o Yan da Livre, embora eu fui o Yan do teatro por conta dessa proposta da Livre. A proposta da Livre era que nós fossemos o corpo atuante do teatro. Né? Esse corpo vivo, corpo que trabalhava atuando no palco, mas fazendo aquela máquina funcionar. E eu... eu consegui não. Mas eu fui talvez um caso, né, um dos casos que conseguiu viver essa proposta integralmente. É, por que eu estou falando isso? Porque restringir a vivência da Livre é... seria talvez restringir a minha vivência no Vila. E, mas foi a partir da proposta da Livre, mas enfim, a vivência que eu tive enquanto eu estive lá no Vila, ela me transformou talvez não exatamente tenha somente ali transformado, mas me formado enquanto... enquanto home, enquanto ser cidadão, enquanto ser político, ser pensante, consciente do meu... do meu... do meu papel social. Né. Da minha relação com a sociedade, com a cidade enfim. Eu é... embora eu tenha entrado lá novo, mas já com uns 21 anos e já vindo da convivência da Universidade Federal e tal não sei o quê aonde começou abrir a minha cabeça e entender que o mundo era muito maior. Quando eu entrei no Vila foi tipo assim eu... uma ebulição... tudo isso levado ao expoente. Foi um bum assim exponencial de crescimento, de maturação, enfim. Lá no Vila, na Livre, essa experiência enquanto ser, ser vivente, teatral, eu entendi o que era política, eu entendi... eu entendi que a política não é exatamente partido ou voto, que a política ela vai muito além disso. Qual era o meu papel, qual era o meu papel enquanto cidadão, qual era o meu papel enquanto ser social, o meu papel na sociedade, de amadurecer assim é, pessoalmente mesmo enquanto poderia dizer assim ah entrou menino lá e de fato me formei um homem. Não só pelas responsabilidades que eu assumi lá também. Enfim. E, enquanto ser humano tipo é um tanto que imensurável às vezes quando eu mesmo paro para poder fazer algum tipo de reflexão, eu só consigo pensar caralho quem seria eu, se eu não tivesse passado por essa experiência porque foi absolutamente assim, transformador, catalisador. Talvez tudo isso tivesse aqui

dentro guardado e lá só fez dar vazão. Né? Mas diversos conceitos, inclusive, sociais e preconceitos e discussões que eu tinha lá e que eu não fazia ideia que existiam. Discussões sociais e de gênero, raça, de enfim... então, a minha experiência na Universidade Livre, a minha experiência no teatro Vila Velha, ela foi assim um tanto fulcral se eu não tiver usando o termo errado, mas ela foi um ponto de mudança total na minha vida, na construção enquanto ser humano. Além das próprias experiências né aí já mais voltadas para questão mesmo é digamos assim teatral dos estímulos que eu tive de corpo, de voz e de arte mesmo em suas diversas linguagens desde do teatro, canto, música, performance, artes visuais. Enfim, isso me enriqueceu enquanto ser humano de uma forma que certamente, eu não... dificilmente eu teria em um outro lugar. Né? E me nutriu de sensibilidade e diversas coisas de uma riqueza assim sem tamanho. Então, é meio... é meio complicado assim falar, mas certamente, eu não seria o Yan [inint] [00:22:20.27] se eu não tivesse vivido o que eu vivi lá na Livre e lá no Vila e sou muito grato por isso. Mas, eu seria uma outra pessoa.

Orador A: Massa. Obrigado, Yan. Estou vendo aí que você se emocionou, né. É. Vamos lá. Mas em termos de aprendizado assim, fale um pouco mais das experiências, o que você percebe assim dessas experiências do Vila...

Orador B: Sobre o que?

Orador A: Fale mais sobre as experiências. O que você percebeu nessas experiências do... conte mais sobre essas experiências do... da Universidade...

Orador B: Ah as experiências... na Livre, no Vila...

Orador A: Nos dois. A diferença entre um e outro. Como foi essas experiências?

Orador B: É. Acho que tem um bom recorte aí. Eu... eu quando eu entrei na... a minha primeira experiência teatral não foi exatamente, no Vila. Né? A minha primeira experiência teatral tinha sido dois anos antes, mas foi com... já era o Vila, na verdade. Eu tinha feito que foi a primeira vez que me deu vontade de fazer teatro. Eu tinha 16 anos e fui assistir uma peça por conta própria assim. E talvez só tinha ido ao teatro uma ou duas vezes na escola. Eu tinha 16 anos e fui assistir uma peça por conta própria. Ah quero ir no teatro. Foi uma assistir uma peça e tal e aquilo ali

mexeu comigo. Eu falei caralho, eu quero fazer isso. Nesse ano, eu tive a minha primeira experiência através de um curso, de uma oficina, na verdade, uma oficina livre que acontecia aos sábados com [inint] [00:24:14.19] na época [inint] [00:24:17.19] teatro Olodum e toda... certamente, eu só fui reconhecer anos depois, já no Vila, já conhecendo o bando e tal. Né? Mas toda a bagagem, toda a metodologia e todo discurso que Céu trazia já era esse discurso né que está no bando, que tá na Livre. Enfim. É o discurso, é o DNA, é o fazer teatral do Vila, de Márcio e que está no bando e que está em todos esses grupos oriundos então de certa forma, eu fiz essa oficina com Céu foi o meu primeiro contato. De alguma forma já era o Vila. E enfim. Foram esses dois, três anos, né. [inint] [00:25:06.03] não fiz. Queria fazer teatro [inint] [00:25:08.17] fazer o vestibular e entrar na Universidade Federal, né. E, para fazer o curso de teatro e aí foi fazer um outro curso na federal. E anos depois, a gente volta para aquela história do meu ingresso na... na... no Vila, na Livre. Então, a partir daí, daquele momento, eu tinha tido esse primeiro contato lá traz, foi uma oficina, com teatro, mas eu não sabia o que era teatro de fato. Eu não sabia fazer, eu não sabia com funcionava. Eu não sabia nada exatamente. Então ali foi o meu começo, digamos assim, nas oficinas Vila Verão em 2013, salvo engano. E logo depois o início com a Universidade Livre. Então, é... ali né e aí voltando fazendo uma analogia com a pergunta anterior, ali eu era o Yan com certas vivências com uma cabeça bem fechada, colégio tradicional, família tradicional, universo com preconceitos e conceitos equivocados. Eu me lembro que Chico até brincava ele disse e esse menino mauricinho aí, esse playboyzinho usava camisa polo, fazia a barba. Barba feita. [inint] [00:26:39.12] ele está fazendo aqui e tal. Enfim. Então, eu não sabia nada o que era teatro. E eu não sabia fazer teatro, não sabia atuar, enfim. E, nessa vivência, inicialmente com a Livre, e eu comecei na Livre e logo depois, no primeiro ano, eu já queria estar ali, queria estar mais ali e Márcio vendo isso, percebia isso, eu estagiava em arquitetura. E ele tinha a ideia de fazer reformas de 50 anos do Vila [inint] [00:27:12.18] e ele me viu até uma forma de me chamar através de arquitetura para eu começar a trabalhar lá no Vila. Então, a partir daí, eu comecei a estar na Livre de manhã, né, fazendo teatro, atuando enfim treinamento da Livre e tal. E à tarde, não é, esse... esse... essa troca que já havia. Deve ser o dia de algum santo aí. Então, à tarde, essa troca que já havia através da proposta da economia solidária de você trabalhar nos setores, dos diversos setores e tal, eu de alguma forma, ele me chamou para esse estágio que não exatamente



existia, mas eu comecei a trabalhar no Vila e comecei a fazer essas trocas lá e aí eu passava o meu dia no Vila. Então de nove da manhã e às vezes até oito, dez da noite. E aí eu fui aprendendo não só a fazer teatro, a entender o que era teatro, aprender a atuar, aprender inicialmente a minha conexão mais forte foi com a equipe técnica. E aí comecei a entender o que, o que era aquela estrutura técnica, como aquilo era montado, como aquilo funcionava, comecei a... a... a viver aquilo dia a dia, não é? Eu tinha um conhecimento técnico, né, arquitetônico que eu fui direcionando né havia alguma ferramenta, alguma bagagem ali, mas eu não entendia nada. Né? Do fazer teatral em si. Então com essa bagagem eu fui me afinando com a equipe técnica fui aprender no dia a dia, a fazer teatro. Não só de manhã, eu atuava e de tarde, eu... eu... eu... eu construía todo... eu participava da construção desse funcionamento [inint] [00:29:07.26] atuação. Então, para mim, foi assim

extremamente rico esse processo porque ao longo desses... eu passei o total quase é... oito anos. Não sei exatamente. No Vila. O Yan que entrou lá que não sabia sequer atuar, o que era teatro, como aquilo funcionava, o Yan do final eu já era... era o produtor de programação do Vila. Eu saí do Vila, quando eu saí do Vila, em 2020, eu era o produtor de programação de lá. Então, é assim, e tudo o que eu aprendi foi lá. Vivendo mesmo. Experimentando. Então de manhã, eu ensaiava, eu estava no palco, mas de tarde, eu estava naquele outro lugar de construção para aquele palco. Né? Através da equipe técnica, depois através de gestão, depois através de comunicação e no final de tudo, eu virei produtor através dessa vivência. Então, é um marco assim de construção através de vivência mesmo né que era essa proposta da Universidade Livre assim muito interessante, muito... muito rico. E eu acho que enfim... [inint] [00:30:38.11]

Orador A: Não. Eu estou satisfeito. Agradecer a você, Yan, pelo seu testemunho. E eu vou parar de gravar agora aqui. E a gente... eu me despeço de uma maneira...

Orador B: Massa.

Orador A: Menos formal, digamos assim. Viu? Muito obrigado.

**Fim da Transcrição [00:30:53.27]**

## ANEXO G – ENTREVISTA 2 MÁRCIO MEIRELLES

**Entrevistador** – Entrevista realizada, a ser realizada com Márcio Meirelles no Teatro Vila Velha no dia 10.08.2019, com início às 13:55. Márcio, você autoriza a gravação desta entrevista?

**Márcio** – Sim, autorizo.

**Entrevistador** – Certo. Então vamos começar. Márcio, você poderia contar a história do Teatro Vila Velha passando pelas questões políticas, sociais e de formação, educação?

**Márcio** – Então, o Teatro Vila Velha é fruto de um momento político social da Bahia evidente, e também de um processo formativo. O que seria, o que viria a ser a Sociedade de Teatros Novos foi uma coisa tramada, organizada por alunos do curso de Teatro, da primeira turma a se formar em 1959. Escola essa que, enfim, deu status de profissionais aos atores e artistas e diretores na época, que a Bahia só tinha teatro amador, o teatro profissional vinha de fora fazer temporadas. Então com, nesse momento de desenvolvimento da Bahia, a partir da descoberta do petróleo, e quando foram instaladas muitas coisas, o Teatro Castro Alves, o aeroporto, as avenidas de vale, e as três escolas de artes implantadas pelo reitor Edgar Santos, música dança e teatro, quando vieram artistas de vanguardas, artistas comprometidos e engajados, brasileiros e internacionais. Então, o Teatro Vila Velha é consequência disso, desse momento, desse momento que gerou também frutos futuros como a Tropicália, o cinema novo. Mas esse grupo de alunos que tinha planejado criar uma sociedade ou se estruturar como sociedade a partir da formatura, se desentenderam com o diretor o Martim Gonçalves. Desentendimento em nível em parte pessoal e em parte pedagógico, em parte pelo processo, pelo método, enfim, hoje a gente não vai descobrir nunca porquê. Tem muitas, muitos dados, muitos indicadores, muitos depoimentos sobre essa cisão. Mas o que acontece é que o Teatro Vila Velha acabou sendo uma extensão da Escola de Teatro. Durante muito tempo muita gente fomentou uma briga entre o Teatro Vila Velha e a Escola de teatro como se houvessem discordâncias, como se houvessem oposições. A oposição era pessoal ao diretor Martim Gonçalves, não era a escola

em si, tanto que João Augusto era um dos professores da escola que veio com eles e construíram o Teatro Vila Velha, que orientou-os, que dirigiu, e que construiu junto o Teatro Vila Velha. E outros professores também estavam do lado deles, então não foi com a instituição escola, foi com o diretor a briga. E a gente pode ver no início do processo, nas montagens, no repertório que eles escolheram, no... enfim, no método mesmo, na poética que eles adotaram, no estilo, muito da Escola de Teatro, que era também consequência um pouco do Tablado, da onde vinha o João Augusto e Martim Gonçalves. Então, o Teatro Vila Velha começou assim. João Augusto entendia que o encenador, o diretor é um pedagogo também, que ele tem essa missão de educar e de formar tanto o elenco quanto o público, e eles trabalhavam num processo quase de oficina continuada, uma oficina constante. Eles pesquisavam os autores, eles debatiam sobre os autores, levantavam dados, faziam figurino baseado, enfim, em informações que eles iam colhendo. Eles tinham um trabalho de preparação, um trabalho de voz, um trabalho de corpo. Ou seja, o processo formativo desses atores, desses seis atores que formavam a Companhia dos Novos, e mais outros atores que eram colaboradores, eram, estavam sempre junto fazendo parte das montagens, era continuação de um processo formativo. E daí o grupo ao longo dos primeiros, vamos dizer, quatro, cinco anos foi se dispersando por vários motivos pessoais. A Sônia Robatto casou, foi para o Rio, São Paulo, foi trabalhar em editora, trabalhar como editora, trabalhar como escritora, depois voltou muitos anos depois. Othon Bastos depois de fazer o filme 'O Deus e o Diabo' seguiu para o Rio, para São Paulo, fez Oficina, fez Arena, fez mais filmes, Echio Reis, Tereza Sá vivia num trânsito entre Rio e Salvador, profissionalmente e pessoalmente, e Petrovich saiu logo em 65 ou 64, antes mesmo da inauguração do teatro, ou de fazerem a primeira peça. E Carmen Bittencourt segurou a onda administrativa, mas parou de atuar até 68, 69, 70, por aí. E daí houve um aumento de interrupção de funcionamento do teatro, porque caiu uma parede, porque precisou de uma reforma emergencial. E ao mesmo tempo o João estava sozinho, ele não tinha um grupo para trabalhar, e João aparentemente era um cara de grupo, de tribo, ele trabalhava com o coletivo sempre. E aí veio um outro coletivo para cá que é o Teatro Livre da Bahia, e aí continuou porque tinha uma série de, assim, com os saltos de tempo, com os saltos de ações, mas também eles começaram a trabalhar a partir de oficinas ou com oficinas, gerando oficinas, e fizeram um teatro de rua, fizeram oficina de teatro de rua, semearam essa ideia do teatro de rua, essa

poética sistética por vários lugares, inclusive Sergipe. E o grupo (ininteligível 00:07:51) se auto nomeia descendente do Teatro Livre nesse sentido do teatro de rua, eles começaram a fazer a partir de uma oficina que o Teatro Livre deu em Sergipe. Então assim, esse processo formativo do Teatro Vila Velha vai acompanhando ao longo do tempo. Por outro lado, em nível político, o teatro foi inaugurado quatro meses depois do Golpe Militar, e aí viveu esses primeiros quatro anos do golpe e da ditadura negociando a existência, negociando as atividades aqui dentro do passeio público que é o quintal do Palácio da Aclamação, que é o jardim em que fica encrustado no fundo da Polícia Militar, do 18º Batalhão. Então, mas também nesse momento enquanto o Teatro dos Novos, o repertório não era muito ameaçador para a ordem pública naquele estado de coisas que a gente vivia, era... eram peças, enfim, políticas, eles tinham engajamento político, mas não, enfim, não... até eles fazerem o 'Stopem, Stopem', que tinha um caráter mais realmente revolucionário, tanto esteticamente quanto o conteúdo. E aí, mas também foi o fim do Teatro Livre, ou do Teatros dos Novos, e aí veio a era do Teatro Livre, que começou muito mais a ser mais ostensivamente político, ostensivamente combativo ao sistema. Mas também vivia e viveu sempre numa negociação, vamos dizer assim, com o sistema. Não há censura, a pessoa que era chefe da censura federal aqui na Bahia, encontrei com ela há um tempo atrás do aeroporto, eu perguntei como é que eles conseguiram, enfim, manter o trabalho aqui naquele quadro de censura, etc. e tal. E ela me disse que João era muito, era muito diplomático, que ele conseguia negociar bem, ele era muito cavalheiro, muito educado, e ele ia conduzindo... que ele conseguia de alguma forma driblar a dureza da censura com o jeito dele, de dar, ele tirava uma senha, botava outra: mas se fizer assim, se fizer assado, enfim, ele não era também, pessoalmente como gestor ele sabia lidar com isso. Não estou dizendo com isso que ele aderiu ao que ele fizesse concessões. Não, ao contrário, ele era muito firme na posição de esquerda dele. Mas ele conseguia burlar, vamos dizer assim, a dureza do Estado naquele momento. Então, depois João saiu, morreu, e o Teatro dos Novos voltou, e Echio Reis assumiu durante um tempo.

**Entrevistador** – Que ano foi isso?

**Márcio** – 79. 79 para 80. E aí começou uma nova era, Echio tentou o caminho do Teatro dos Novos mesmo com um repertório também como eu imagino, processos e métodos de trabalho, mas não deu muito certo, não deu muito, porque era um outro

momento, necessitava um outro projeto político, uma outra micropolítica aqui dentro implantada para que... e era o momento também de transição, 79, 80 já se anunciava uma abertura, já se, enfim, já não era aquele momento de dureza que foram os governos anteriores e o momento anterior do país. A abertura foi o que, 83 ou 86?

**Entrevistador** – 86, eu acho.

**Márcio** – Pois é, de qualquer forma era um momento mais, enfim, de liberação sexual, de liberação comportamental, já não se falava tanto assim na ditadura como o impedimento de seguir em frente. Apesar de que existia, estava lá, continuava, continuava aterrorizando, continuava fazendo o que sempre fez. Mas não era como tinha sido na década anterior, ou na década de 70, ou no final dos anos 60. E o teatro sobrevivia aí. Não deu muito certo com a gestão de Echio, e aí eles fizeram um acordo com o Estado e a Fundação Cultural começou a gerir e pagar um aluguel. Mas acontece que a Fundação Cultural começou a atrasar e não pagar o aluguel, e dois anos depois eles, um ano depois, em 97, eles cancelaram o contrato com a Fundação Cultural por inadimplência. Foi um momento também de mudança de governo, o Waldir entrou para o governo do estado, Waldir Pires, e a Fundação Cultural mudou e trouxe a Secretaria de Cultura, que era Capinan, o Capinan fez um acordo com eles, ele devolveu a posse, a gestão do Teatro para os Novos, pagou parceladamente a dívida e eles conseguiram se organizar. Foi num momento que também o Petrô trabalhava muito com um grupo que fazia teatro para criança a partir de oficinas. Então, voltamos a um projeto formativo que Echio também tocou de alguma forma criando grupos de jovens atores em formação para fazer os espetáculos com ele. E aí isso levou perto de 87, sei lá, ou antes disso, por aí, quando ele retomou, 87, 88, até 94, foi conduzindo da maneira que pode e manteve o teatro bem, íntegro, sendo um lugar de teatro e com esses processos formativos associados a um grupo, a outro grupo, a uma instituição. Em 94 nós entramos, eu, o Bando, enfim, Chica, Ângela, Cereus, o CRIA, depois veio Cristina Castro com o Vila Dança, a outra companhia que foi a última, mas os Novos Novos. O Teatro dos Novos foi restaurado vamos dizer assim, reconstruído como teatro em 98, reestreeou nos palcos com Dom Quixote, que estava Sônia e o Petrô.

**Entrevistador** – Teatro dos Novos que você fala é Teatro Vila Velha que está formando?

**Márcio** – Não, o Teatro dos Novos, o grupo Teatro dos Novos, como produtor de conteúdo, vamos dizer assim. E aí ele seguiu fazendo coisas, fez Fausto, fez Sonho de Verão junto com O Bando, depois fez uma série de coisas até agora. 2003 que a gente deu uma parada para estruturar a Universidade Livre, que era uma forma da gente, vamos dizer assim, recrutar novos atores, novas atrizes com a outra dinâmica, com uma outra percepção, perspectiva e compromisso com o teatro, com o teatro físico e o teatro e linguagem.

**Entrevistador** – E como é essa Universidade Livre, ela tem um pensamento, ela tem um currículo, ela tem... como é a estrutura pedagógica?

**Márcio** – Estrutura tem, mas não tem currículo, grade curricular. Enfim, é um processo formativo que acontece a partir de experimentos, experimentos e montagens, a partir do trabalho. Ela leva em conta que o ator para desenvolver a sua própria linguagem ele precisa estar integrado a cidade, a sociedade, ele precisa gerir o próprio trabalho para poder fazer. Então, ele fica esperando audição, esperando alguém contratar, alguém convidar. Então, a gente tem uma formação plena no sentido de que eles trabalham e aprendem na gestão, produção, comunicação, técnica, iluminação, sonorização, cenografia figurino, recepção de público, pesquisa, enfim, uma série de coisas além do trabalho narrativo, vamos dizer assim, do aprendizado e do desenvolvimento e da capacidade de criar narrativas cênicas. Todas essas habilidades nas outras áreas eles também vão desenvolvendo e descobrindo realmente, tem uns que se descobrem excelentes, ou se descobre apaixonados pela técnica, por fazer luz, pelas se entregam mesmo, pelo audiovisual ou pela comunicação, ou pela produção. E eles se capacitam de alguma forma, não é uma capacitação plena das outras coisas, mas são caminhos que se cada um fizer segue adiante. E esses experimentos passaram por muitas metamorfoses, ele não é, não tem um modelo fixo. A primeira turma, o primeiro ano a gente começou definindo que eram três anos de formação, porque depois de três anos o sindicato e conseqüentemente a Delegacia Regional do Trabalho reconhecem a qualificação do ator ou atriz como profissionais capazes de assumir uma técnica profissional, e eles ganham o número de registro lá no DRT, então três

anos por isso. Ainda que a gente saiba que em três anos eles não estão, não estarão, não sairão formados daqui. Apesar de que alguns no primeiro ano já está pleno, já está formado, já pode disputar o mercado. Mas não está formado plenamente ainda, então eles se mantêm aqui fazendo tudo durante três anos ou desistem. Então, em cada ano a gente trabalharia num arco, vamos dizer assim. O primeiro arco seria a construção de um texto a partir de um outro romance, ou de um romance, ou seja, uma narrativa não dramática, entre muitas aspas, ou uma narrativa não feita para teatro, feita para ser lido. E aí a gente a partir daí a gente discutia e discute ainda muito a dramaturgia, a dramaturgia como uma estrutura narrativa, uma estrutura que sustenta uma narrativa, não como um texto escrito. É como é que o texto é organizado para vir para a cena. E em cena, como é que o espaço se organiza para receber esse texto, essa narrativa e a luz, etc. Então, a dramaturgia é um conjunto de estruturas superpostas que sustentam um espetáculo, ou uma exposição, ou até um livro, uma narrativa, uma série, um filme, enfim. E aí no segundo arco a gente trabalha com Shakespeare por causa da linguagem, e trabalhar uma linguagem não realista, não naturalista a gente é obrigado a tratar, trabalhar com poesia, com muitas imagens, com uma estrutura de fala, uma estrutura narrativa que é difícil e que não é do dia a dia, não é do cotidiano. Então, por quê? Porque acham que quando o ator sabe, domina essa outra linguagem, dominar a linguagem narrativa naturalista é muito mais fácil, o vice-versa às vezes não acontece. Um ator que é treinado, que é trabalhado, que é formado como um ator naturalista, nem sempre ele consegue falar verso, fazer um Shakespeare ou fazer uma peça não dramática, ou um espetáculo não dramático. E aí ao longo do ano a gente vai fazer experimentos, faz experimentos, que eram experimentos ligados ao tema, aos temas, ou ao, enfim, ao espetáculo que a gente ia fazer. Por exemplo, Romeu e Julieta a gente teve o primeiro experimento era sobre os Sonetos de Shakespeare, então antes da gente cair no texto mesmo de Romeu e Julieta a gente começou a trabalhar sobre os Sonetos, que foram escritos mais ou menos na mesma época de Romeu e Julieta. E enfim, tem coisas muito parecidas entre um e outro, entre o Sonetos e o Romeu e Julieta. Inclusive tem um diálogo de Romeu e Julieta que é um Soneto, eles falam completando os versos, os versos de um Soneto. E os próprios temas se repetem, Romeu e Julieta, e por aí vai. Então, a gente trabalhou sobre os Sonetos e depois sobre o espaço e depois, enfim. E Frankenstein a gente trabalhou sobre os mitos que estão inseridos dentro da

narrativa de Mary Shelley, e a gente trabalhou, enfim, na época, sobre a época, sobre a questão da Revolução Francesa, do povo que estava lá inserido, enfim, até que a gente construiu e se apresentou. E o terceiro arco ou é uma tragédia, uma tragédia grega porque é o Teatro Assembleia, é o teatro...

**Entrevistador** – Terceiro ou quarto?

**Márcio** – Terceiros. O Teatro Assembleia, é um teatro que está ali, é um debate público sobre o coro, entre o coro que representa o povo, representa a cidade, a polis, e o protagonista, o herói, e os corifeus ou os personagens que surgem para costurar a narrativa. E também a não realista também é pós, é pé-dramático na verdade, que é antes do teatro dramático. E a gente trabalhou também sobre várias coisas, sobre as canções, sobre os ritmos, sobre a estrutura rítmica, narrativa e coreográfica da tragédia, etc. e tal, e fizemos Sete contra Tebas. E aí foi isso. Mas aí a medida que o tempo ia correndo iam surgindo oportunidades de fazer uma peça como Espelho para Cegos, ou Por que Hécuba, que foram feitos...

**Entrevistador** – Espelho para Cegos...

**Márcio** – Sim, peças que eram, a gente lidou com projetos de extensão, que eles não tinham que fazer, mas se quisessem fazer acabavam fazendo. Então, a gente fez Jango, fez Por que Hécuba, fez várias coisas dentro desses projetos de extensão. E também assim, os colaboradores são pessoas que, enfim, dominam ou trazem um repertório sobre determinada, obre determinado método ou linguagem ou habilidade e divide isso, compartilha isso com os participantes da universidade. Então às vezes são pessoas que estão de passagem por aqui, vem fazer uma oficina ou faz uma palestra, um workshop de um dia, dois dias, ou faz uma coisa mais longa. E aí ou são pessoas que são chamadas porque, por exemplo, o tradutor de Shakespeare, o Oshare, ele sistematicamente tem vindo, todos os Shakespeare que a gente faz a gente fazia um trabalho de base sobre o texto, vai esmiuçando mesmo a tradução que a gente está usando, comparando com outras traduções, comparando com o original para a gente chegar mais perto possível do sentido original, e traduzir esse sentido não só para a linguagem, para a língua portuguesa, mas para esse tempo. Então, é isso, a gente vai trabalhando ou com, por exemplo, a gente percebe que está, eles estão com uma dificuldade de voz, então a gente convida alguém para fazer uma oficina, um momento mais prolongado sobre um



determinada jeito de trabalhar a voz ou o corpo, ou isso ou aquilo, ou a música, o ritmo, percussão. Então, a gente vai, tem uma prática que é sempre ter o trabalho de corpo, sempre tem um trabalho de voz, sempre tem um trabalho de percussão, de ritmo, isso é constante, e sempre tem um trabalho paralelo com a dramaturgia, com textos, com leitura, etc. Então, isso é constante. Agora não tem assim, agora vamos estudar o teatro do século 20 e do século tal, ou agora vamos, enfim, é tudo muito para alguma coisa. Então, vamos trabalhar o corpo para coreografia. Então é preciso o quê? Afro? É afro, pra dar - como é que se diz - porque é aeróbico, porque cria resistência, porque ajuda na respiração e porque também traz elementos culturais nossos nacionais, locais, afro-brasileiros, porque reforçam a identidade, porque traz imagens no gesto, seja lá por que for a gente passa um período fazendo dança afro, ou seja lá o que for, dança de salão ou isso, aquilo, ou aquilo outro. Então, é muito para o experimento, ou é um experimento em si ou... Agora mesmo, a semana que vem a gente tem um experimento com Carlos Sampaio, é um experimento de dança que vai concluir com a apresentação de alguma coisa. Entendeu? É dança, pura dança, mas é dança para ator, para consciência corporal, ou é para uma série de coisas. E por aí vai. Agora a gente fechou um teatro de variedades, então foi um mês ou cinco semanas eles trabalhando sobre essa coisa do teatro de variedades, sobre a criação de esquetes, sobre enfim, a relação com o público. Ontem eles apresentaram, anteontem eles apresentaram o resultado da oficina e do experimento. Então, o que eu quero dizer é que cada turma tem um programa diferente. Então, a primeira turma trabalhou com Tadashi, trabalhou mais rigorosamente nessa coisa da tragédia do Shakespeare, do Frankstein, formulação. O outro já foi mais ou menos, a segunda turma já fez muita coisa no meio, entendeu, não foi tão claro os arcos assim, porque teve muitos outros espetáculos que eles foram fazendo ao longo do tempo. Aí a terceira turma, que é essa que está agora em andamento, em curso. Teve trabalho de teatro de rua, a anterior também, mas foi um tipo de teatro de rua poético feito por dois, por um cenógrafo e um ator ex-participante da Livre, Vinícius Bustani e Erick Saboya. Então, eles estavam também construindo, se construindo como encenadores a partir de um propósito, um projeto de teatro de rua. Já esse ano essa turma trabalhou com Lico Turle e Miguel Campelo, que são pessoas, Lico uma experiência enorme com o Boal, e os dois como experiência enorme com a Amir Haddad, teatro de rua. Então, é um outro teatro de rua, é uma outra formulação. E, enfim, só eles, só essa turma teve contato

com esse tipo de teatro de rua. A primeira turma nem fez teatro de rua, fez interferências, fez intervenções aqui no passeio público durante a Bienal, mas não chegaram a fazer teatro de rua. Mas, por exemplo, essa turma que fez teatro de rua não trabalhou com o Tadashi Endo, não trabalhou com Butoh, enfim, é isso. Que cada turma tem um programa que é particular, mas todos saem, enfim, capacitados para descobrir as suas próprias, como usar as ferramentas, o seu modo próprio, sua metodologia própria de criação e de treinamentos e de fazer teatro. Além do que sai com uma capacitação técnica, gerencial, etc., que pode ser desenvolvida, e o que gera emprego, gera fonte de renda se não conseguir o tempo inteiro estar em cena, estar ganhando dinheiro como ator.

**Entrevistador** – Certo, e essa imagem que o Vila Velha tem de um teatro político social, estar sempre questionando a ordem social, você enxerga que isso faz parte da história do Vila Velha por qual motivo?

**Márcio** – Porque é, porque sempre foi, porque foi criado assim, porque foi construído assim por uma gente que era, enfim, questionava as coisas. Calhou de ser o ano da ditadura, o ano do golpe a inauguração e isso marca também o teatro, porque é o momento em que a produção artística de uma maneira geral, a vanguarda, o que era contemporâneo, o que era atuante, o que era, o que ficou registrado mais assim era algum tipo de teatro, um tipo de música, um tipo de produção artística que era comprometida, que era engajada. E depois isso foi se transformando, com a questão dessa revolução de costumes, da liberação sexual, de ser uma coisa mais do desbunde também, tinha também aí, o teatro abrigava as duas vertentes, vamos dizer assim, revolucionárias naquele momento no país contra a ditadura, que era essa coisa da anarquia, sexo, drogas e rock and roll, e da militância política, da militância até partidária, mas não explicitamente partidária. É uma coisa de esquerda, uma coisa, enfim, eram posições políticas engajadas e peças até panfletária, ou enfim. Mas também não é só com a arte, vamos dizer assim, com o teatro, a dança e a música, é também, o teatro sempre abrigou movimentos, movimentos contra a ditadura, movimentos pela anistia. Aqui era a sede da anistia, e teve muito movimento aqui pela anistia.

**Entrevistador** – Quando foi isso?

**Márcio** – Final dos 70, início dos 80, quando teve o movimento pela anistia. 80 eu acho. Abrigou o movimento estudantil fazendo festivais, etc. e tal, movimentos sindicais também, vinham, faziam festivais de música, sei lá do que, de qualquer, de algum setor da sociedade, dos ferroviários, dos petroleiros...

**Entrevistador** – Petroleiros?

**Márcio** – Pessoas que trabalham na petroquímica, enfim, festivais estudantis. Aí depois, um tempo depois essas questões de gênero, O Bando veio para cá, então a luta antirracista, antirracista, a luta veio com O Bando, o teatro também se tornou uma referência de cultura afro-brasileira porque não só O Bando, com O Bando fizemos peças, mas fizemos estivais, fizemos palestras, debates e seminários. Depois também da questão LGBT com, desde o que a gente veio, desde antes na época de João Augusto, que tinha um canal aberto para algum movimento LGBT, que ainda não era um movimento na época, mas dessa luta de sobrevivência de gênero, identidade. Depois quando a gente veio, como é que se improvisa, Bagagerie foi acolhido como um artista quase residente, ele fez muita coisa aqui, trouxe o concurso Miss Bahia Gay, Miss Mundo, Miss não sei o que gay, para cá. E por aí vai. Então quer dizer, o teatro sempre estava abraçando lutas. Em 2013, antes, o Desocupa também ocupou o palco do Villa para seminários, para debates, para discussões. 2013 o movimento do Passe Livre acabou vindo para cá também. Em 2016, quando estava no movimento pré-golpe também, assumimos um debate público sobre isso nos palcos abertos. Enfim, por conta dessa militância mesmo do teatro, dessa participação na sociedade, como a sociedade, como o teatro deve ser, o teatro tem que estar conectado com a sociedade, com a cidade onde ele está inserido.

**Entrevistador** – E como você vê os atores que fazem parte dessa formação absorvendo isso?

**Márcio** – Olha, tem muitos que, por exemplo, vem porque quer fazer televisão, quer aprender alguma coisa na televisão, e acabam se engajando e desistindo de televisão, entrando numa outra vibe. Tem outros que ficam numa outra vibe temporariamente quando tem aqui, e quando acaba aqui saem e acabam voltando ao sonho, a fantasia de entrar na televisão e batalhar, e aí vai para o Rio, aquela loucura toda e tal. E tem outros que simplesmente deslancham a carreira, ou fazem

um grupo. Isso eu estou falando da Universidade Livre, porque O Bando também tem isso, muita gente passou pelo O Bando, algumas saíram e se engajaram aí na televisão, no cinema, teatro. E assim, aí o chavão, Lázaro Ramos, Virginia Rodrigues que foi para a música, essa Luciana – meu Deus – Luciana... Silva, Santos, Souza... Luciana Souza? Bom, que seja, que fez a dona Joana do Ó Pai Ó e agora está no Bacurau. A última vez que eu vi foi para dar parabéns por ela ter visto, ter a visto no tapete vermelho em Cannes lá, com Bacurau. Então Lázaro também já foi para Cannes, sempre está fazendo filme, ganhando prêmio como melhor atriz de cinema. Enfim, é uma história desse teatro, de formar gente. Porque, por que que forma? Porque acolhe, acolhe, inclui nos seus processos pessoas, não só pessoas que já estão formadas ou que já tem um status de ator, mas pessoas que querem fazer, que estão disponíveis para trabalhar. E aí entram fazem, o trabalho, desenvolvem e uns dão certo, outros não, uns seguem em frente, outros vão para outros lugares. E vamos, são cidadãos melhores sensivelmente. Agora, os desejos também conduzem cada um. Então às vezes a gente chega com um desejo, entende que o desejo pode ter mais satisfação com outros cardápios, às vezes temporariamente experimentam outras coisas, Shakespeare, teatro político, etc. e tal, e depois volta a trabalhar uma ponta na televisão porque o desejo é esse, é estar na televisão. E é isso, e tudo bem para todos.

**Entrevistador** – Beleza, muito obrigado Márcio.

**Márcio** – Obrigado você.