

No conhecido artigo sobre as analogias entre a criação artística e o devaneio (sonho acordado) Freud definiu os princípios de uma compreensão profunda da função das artes para indivíduos e sociedades.⁸ Desenvolvendo essas idéias, C.G. Jung afirma que "*devido à existência de inumeráveis coisas fora do alcance da compreensão humana, nós constantemente usamos termos simbólicos para representar conceitos que não podemos definir ou compreender totalmente*". Ressalta ainda o intrigante fato de que "*o homem produz símbolos inconscientemente e espontaneamente na forma de sonhos*"⁹, o que reafirma a analogia funcional apontada por Freud entre a arte e o sonho.

De fato, se a complexidade do fazer artístico torna problemática a relação entre as artes e as universidades, isso se deve fundamentalmente ao fato de que o caráter sistêmico e pragmático das ciências facilmente se confunde com a própria estrutura organizacional das universidades.

Contrariando a *inumerável* evidência da realidade, é enormemente difundida e aceita a idéia de que uma fase histórica "mito-poética", uma era de "pensamento simbólico", teria precedido o surgimento da linguagem escrita, e, portanto, o surgimento do pensamento "lógico", da filosofia e logo da ciência. As artes e a religião (interligadas pelo mito) pertenceriam a esta fase arcaica da história. Entenda-se: povos "primitivos" encontrando explicações mágicas para o mundo. Logo, fase de "pensamento simbólico", quer dizer fase pré-lógica, pré-filosófica e pré-científica.

No livro III de *A República* de Platão, o desprezo ostensivo e a ironia socrática em relação aos mitos e lendas da antiga Grécia já significam uma certa atitude "racionalista" que gradualmente se impôs, até que no século XIX praticamente restringiu o fenômeno artístico à esfera do entretenimento. Contrastando com essas visões, que definem as artes como formas "pré-lógicas" (visões que seduziram muitos filósofos eminentes, como Hegel por exemplo) os conceitos de "símbolo" e "mito" ocupam atualmente posições fundamentais nas "humanidades" – da antropologia à lingüística, da história à psicanálise, da semiologia à pedagogia. Estudos heterogêneos como os de Freud, Jung, Cassirer, Levi-Strauss, Mircea Eliade, Umberto Eco, Gilberto Freire, Paulo Freire e muitos outros, têm em comum o fato de atribuírem valor fundamental ao fenômeno artístico enquanto veículo privilegiado de processos culturais entre os quais estão mitos e símbolos.

⁸ FREUD, Sigmund. *Relation of the poet to the day-dreaming*. New York, Harper, 1965. p. 46.

⁹ JUNG, C. Gustav. *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 21.

Fato determinante para a existência e difusão, no século XX, de cursos de artes em universidades (ao lado da valorização acadêmica das "humanidades"), é a consolidação do setor cultural, enquanto indústria, comunicação e fator político de identidade e cidadania para os povos.

Integrando a agenda da "modernidade"/democracia, indústria/tecnologia, comunicação de massa e informática, a "dimensão simbólica" ou as chamadas "realidades virtuais" (que incluem todas as formas de ficção) estão presentes de uma maneira muito mais intensa e completa na vida de indivíduos e povos hoje do que em qualquer dos milhares de anos de pré-história.

Mesmo que ignoremos os questionamentos da comunidade acadêmica em geral sobre o atual sistema semestralizado de créditos/disciplinas, no qual se baseia o ensino tecnicista e mecanicista das nossas universidades, não poderemos todavia desconhecer que esse sistema está evidentemente elaborado para a transmissão de informações, ou seja, para o desenvolvimento de atividades educacionais que envolvam essencialmente processos cognitivos. Não é necessário ser um especialista na área para perceber a inviabilidade da postulação de processos cognitivos (basicamente transferência de informação) como fundamento da formação de artistas.

Em suma: é imprescindível uma formulação pedagógica específica para o encaminhamento do desempenho criativo e da capacidade crítica em relação à linguagem teatral. Um vasto e complexo leque de componentes heterogêneos, pertinentes ao processo de criação cênica – que inclui, por exemplo, atividade corporal, desempenho emocional (motivações, integração grupal etc.), imaginário social (códigos, signos e valores do contexto sócio-cultural), fluência expressiva (seleção e síntese), entre muitos outros fatores – deveriam estar cuidadosamente articulados em um processo de ensino de teatro.

Vale dizer que o desenvolvimento da criação artística não pode depender apenas de "conhecimento" ou informação. A formação (não informação) em artes cênicas está fundamentada na experiência, na prática do ato criativo, enquanto elemento central, indissociado do conhecimento técnico e da capacidade crítico-teórica. Somente através do seqüenciamento de atividades interdisciplinares, organizadas em função da complexidade técnica e com crescentes demandas de autonomia e produtividade criativa, pode-se desenvolver um processo de ensino/aprendizagem na área de artes. E, mais que isso, pode-se coordenar a participação e avaliar o crescimento do aluno rumo à sua formação profissional.

Por um lado, a reforma de 1968 desarticulou as atividades desenvolvidas por centros universitários de arte, como a Escola de Teatro da UFBA, por exemplo, e por outro

fôrçou a qualificação acadêmica do pessoal docente. Se com isso houve algum progresso, sem dúvida algo de fundamental se perdeu: justamente a busca de paradigmas, metodologia e terminologia específicas para a área de artes. Efetivamente, a reforma de ensino conformou artes e ciências ao mesmo modelo curricular, ignorando a especificidade de processos diferenciados e desfazendo conquistas importantes. Não teria sido essa a variável fundamental que impediu a continuidade do rico processo cultural iniciado nos anos 50, na Bahia, pelo então Reitor Professor Edgard Santos?

As várias casas de Eros

"Ao que sabe contar até dois,
sempre parecerá extraordinário contar até três."

(Borges)

A criação, na década de 50, das escolas de Teatro, Dança e Música (além de vários outros centros culturais, como o Centro de Estudos Afro-Orientais, o Museu de Arte Sacra, as Casas da França, da Itália e dos EUA) é considerada parte definitiva do mais ambicioso projeto cultural realizado na Bahia do século XX e talvez desde sempre. O projeto é o da Universidade Federal da Bahia e seu arquiteto Edgard Santos, que consolida através da prática um dos paradigmas das políticas culturais contemporâneas: o investimento radical na inteligência e na ousadia. O modelo do reitor Edgard Santos, no entanto, resultaria em vão não contasse ele com um extraordinário grupo de colaboradores e, mais ainda, com a enorme capacidade de interação e dedicação desse grupo.

O professor Eros Martins Gonçalves, é o *Martim Gonçalves*, diretor e criador, em 1956, da nossa Escola de Teatro, a primeira em nível superior no Brasil. Se há um tema que perpassa toda a produção estética e a reflexão cultural do século XX é o da dicotomia entre "oficial" e "real". Cultura oficial: valores estabelecidos, convenções sociais, *status quo*, tendência para a estagnação, resistência a mudanças, centralização e uniformidade. "Real", no caso, significa os aspectos dinâmicos do cotidiano, onde não existem valores apriorísticos e as coisas têm um sentido novo a cada momento. No Brasil, essa dicotomia projeta outras: "Colonizado x colonizador", ou "oprimido x opressor". Não podemos esquecer, contudo, que existe a cultura "oficial" do colonizado, o "*status quo*" do oprimido etc. Mas os oprimidos e colonizados oficiais não eram uma força significativa naquele então em que Martim criava uma Escola de Teatro que deixaria maravilhados os baianos com Strindberg, Brecht, Tchekov, ou com a revelação precoce da dramaturgia de Yukio Mishima (em tradução de Clarice Lispector) ou ainda com a encenação não-folclórica e muito menos amadora de Ariano Suassuna, além de vários textos de teatro de cordel e outros de autores baianos. A Bahia conhecia pela primeira vez o sentido profundo do termo "cultura teatral", num projeto vincado pela pluralidade estética e pelo alto nível técnico da performance e da produção. Não apenas o público, mas também profissionais da imprensa e da política cultural geralmente não "percebem" a função do diretor, que ora é confundido com o produtor (no sentido administrativo) ora com o autor.

"Quando a peça é boa, o texto é bom e os atores são ótimos; quando é ruim, a culpa é do diretor", reza o ditado. Pois bem, Martim Gonçalves, durante seu período de atuação como diretor da Escola d'A Barca (Companhia de Teatro) – mesmo que não tenha dirigido todos os espetáculos – conseguiu dar *visibilidade* ao seu trabalho num momento raro da nossa história teatral.

A cultura baiana possui, dentre suas características marcantes, uma tendência desagregadora, uma desconfiança da ordem e uma tremenda capacidade destrutiva. Lina Bo Bardi, Smetak, Glauber e muitíssimos outros foram vítimas dessa força. Martim Gonçalves também foi. Apesar de ter sido alvo de homenagens e prestigiado pela melhor parte da *intelligentzia* da época, foi sistematicamente atacado pelos estudantes, pela imprensa (jornais e TV) e até por intelectuais e professores universitários. Os ataques estavam baseados justamente naquilo que com o tempo revelou-se o seu melhor: a divulgação dos clássicos, da vanguarda e de textos locais em encenações marcantes e significativas, tidas então como "elitistas". Em um episódio conhecido, Martim exigiu que os atores de *A Ópera dos Três Vinténs* recebessem cachê para se apresentarem na televisão. A busca de excelência e profissionalização foi o bastante para desencadear uma campanha que resultou em sua saída definitiva de Salvador.

A teatro na Bahia vive hoje um momento curioso. Mesmo que os espetáculos tenham adquirido maior visibilidade nos *media*, e estejam cumprindo "longas" temporadas, ainda contam com platéias reduzidas, salvo as exceções. As exceções têm se constituído em um tipo especial de teatro. Há uma distinção teórica entre *teatrema e representema*.¹⁰ Representema, ou representação teatral, é a situação espetacular onde não há "dramaturgia": mágicos, cantores, "strep-tease", vedetes num musical etc. Teatrema é o teatro propriamente dito, com personagens, trama, conflito, desenvolvimento, etc. Curiosamente, as "exceções" (*A Bofetada, Los Catedráticos, Oficina Condensada, Os Cafajestes* e outros) são espetáculos resolvidos em nível de representema, onde os atores se dirigem direta e enfaticamente à platéia. Será que o público não consegue compreender (ou não aprecia) o fundamento mimético da poesia dramática? Ou a dramaturgia mais complexa falha na incorporação dos valores difundidos pela contemporaneidade e pela indústria cultural? Essas e outras reflexões estão significadas nas produções dos últimos anos. Encarar esse desafio é o papel do teatro baiano hoje. Nesse cenário, a Escola de Teatro representa a investigação contínua e o comprometimento com as tradições da cultura teatral, como na *Era Martim Gonçalves*.

¹⁰ GUINSBURG, J. e COELHO NETO, J. T. org. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 365

Com mais de 40 anos, tendo produzido aproximadamente 400 espetáculos entre trabalhos de alunos e montagens profissionais, com um programa de pós-graduação (mestrado e doutorado), consolidando em termos acadêmicos os fundamentos artísticos da linguagem teatral, projetando a implantação de um novo currículo de graduação (para formação de atores, diretores e professores) livre do engessamento imposto pela reforma de 68 e com a sua Companhia de Teatro em pleno funcionamento, a Escola finalmente se parece com o projeto de Martim. Por isso, *A Casa de Eros*.¹¹

A consolidação de uma cultura complexa como a teatral pressupõe a convivência de vários projetos (várias "casas") direcionados para públicos diversos, visando seja a renovação da linguagem, o resgate das tradições ou a profissionalização e o mercado. Assim, no início do terceiro milênio, podemos então **pensar no teatro**, esse veículo milenar de cultura e sabedoria, habitante da selva – idade-mídia virtual, eletrônica e industrial –, significando a poesia, presente onde houver um ser humano, vivo, como nas cavernas, há milhares de anos, entre a luz do fogo e das estrelas.

• CONTEXTUALIZAÇÃO DA MUDANÇA CURRICULAR

Não se pode perder de vista que só com a criação, nos anos 50. dos institutos de arte na UFBA praticamente inaugura-se no Brasil uma reflexão mais profunda e abrangente sobre paradigmas acadêmicos para o setor. Um estudo patrocinado pelo CNPq em 1981 intitulado "Avaliação e Perspectiva: As Artes" concluiu que a uniformização nacional tinha empobrecido os currículos no tocante às suas especificidades regionais e tradicionais. Além disso, observava-se no geral que a maioria dos cursos era sobre teatro (e não de teatro) devido à "*relativamente pequena experiência prática oferecida*".¹²

Verdadeiramente, mesmo em escala mundial, a existência de institutos universitários para a formação de profissionais de teatro é um fato extremamente recente. Somente em 1925 surge a Yale School of Drama, o que confere uma inesperada modernidade às nossas Escolas de Teatro, criadas nos anos 50/60. Observe-se que a pobreza de desempenho apontada pelo estudo do CNPq refere-se aos anos posteriores à reforma de 68, porque nos anos precedentes, pelo menos na UFBA, verificou-se um período extremamente rico e produtivo. O que teria ocorrido então? Pressionados pela reforma de 68, e na ausência objetiva de paradigmas acadêmicos e conceitos fundamentais para o ensino superior, os professores de teatro e o próprio

¹¹*A Casa de Eros*, título de espetáculo com texto de Cleise Mendes e direção de José Possi Neto, encenado em homenagem a Eros Martin Gonçalves, nos 40 anos da Escola de Teatro, em 1996.

¹²LITTO, Frederic e MERCADO, Antônio. "Professional Theater Education in Brazil". In: *Latin American Theatre Review*. n.27/1. University of Kansas: Center of Latin American Studies, 1993. p.34.

Conselho Federal de Educação absorveram "sincreticamente", como sobredeterminação, a mentalidade dos cursos de ciências, já detentores de vários séculos de tradição universitária. Havia ainda a circunstância de que, procedendo assim, estariam preservando os cursos de arte do perigo da extinção e garantindo espaços de "resistência" cultural. O resultado desse sincretismo entre o ensino de áreas diferentes, cuja finalidade imediata era validar academicamente os cursos de arte, tem como resultado atual a existência, em todo o país, de currículos "monstruosos", com quase uma centena de disciplinas, cujos conteúdos dispersos, pulverizados e desarticulados, artificializam e degradam todo o processo de ensino-aprendizagem. Processo semelhante de "sincretismo" ocorreu com os escravos no Brasil: para protegerem e validarem o candomblé, promoveram a divulgação de uma duvidosa identidade entre os orixás e os santos católicos...

Tudo indica que a maioria dos acadêmicos brasileiros percebe a necessidade de avaliação e reformulação dos currículos atuais. Essa necessidade tem animado inúmeros debates sobre a indissociabilidade ensino/pesquisa/extensão e interdisciplinaridade. Para a nossa Escola de Teatro, mais do que discussão de princípios filosóficos ou óbvia necessidade de atualização, a mudança curricular, objeto deste projeto, é caso de pertinência acadêmica, ou seja, de definição epistemológica e de identidade cultural. Em meio a mais uma crise do ensino superior no Brasil, e após completar 48 anos de sua criação, a Escola de Teatro encontra-se em um momento privilegiado de sua história: seus dois departamentos estão comumente entre os dez mais produtivos da UFBA; com mais de 80% de seu pessoal já pós-graduado, oferece desde 1997 cursos de Mestrado e Doutorado; o corpo discente cresceu cerca de 200% nos últimos anos e sua produção extensionista é referência nacional na área.

Paradoxalmente, somente após cerca de 30 anos de trabalho estruturando-se nos termos da reforma de 1968 a Escola de Teatro alcançou as condições para formular um currículo efetivamente fundamentado nos processos da criação artística. Um desses fundamentos elementares é o de que "teatro se aprende na prática" (*fabricando, fit faber*). Outro estabelece que para um artista só a prática pode conferir sentido à teoria. Princípios simples como esses são, no currículo, formulados e fundamentados em termos acadêmicos. Se por um lado estamos nos livrando do tecnicismo e do mecanicismo dos currículos atuais, por outro aceitamos o desafio de redefinir os conceitos de ensino, pesquisa e extensão pela ótica das artes cênicas. Tudo isso reflete a nossa crença no teatro: esse veículo milenar de cultura e sabedoria que seguramente não vai se deixar aniquilar, nem mesmo pela Academia.

“Sabes gramática?”, perguntou ao barqueiro o gramático indiano. “Não? então perdeste metade da tua vida”.

“Sabes nadar?” perguntou o barqueiro, quando o barco virou. “Não? então perdeste toda a tua vida”.

Mas o que haveria de melhor do que um gramático que soubesse nadar e um barqueiro que soubesse gramática?

(Umberto ECO)

É desconcertante que a ausência de bibliografia abordando a questão do ensino universitário de teatro ainda persista a esta altura. Publicações como *O Ensino de Artes nas Universidades Brasileiras*¹³, resultado de um encontro nacional de docentes promovido pela Escola de Comunicação e Artes, Museu de Arte Contemporânea e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, solenemente limitam-se a considerações filosóficas, estranhamente (ou compreensivelmente?) alheias à questão implícita no delicado relacionamento entre Academia e Artes – a formação do profissional.

Outras publicações valiosas como a *História e Formação do Ator*, de Ênio Carvalho¹⁴, estão mais voltados para o relato e a documentação histórica, preenchendo outros vazios. Ficamos então restritos à importante iniciativa da Revista *Poiesis*, infelizmente interrompida (tanto a revista quanto a Associação Nacional de Professores e Diretores de Teatro Universitários, ao que parece) não sem antes deixar publicados artigos e depoimentos abordando temas da maior relevância, entre os quais justamente a questão curricular.

Num outro nível, há ainda os documentos finais de encontros de professores – em geral pouco objetivos quanto a propostas, mas significativos pelo registro da insatisfação quanto à estrutura e aos resultados do ensino de teatro no Brasil que, tudo indica, só existe em universidades públicas¹⁵. Além disso, só os documentos legais de 1968 e do início da década de 70, ainda (!) em vigor. Não se pode deixar de mencionar que outros cursos, como Arquitetura, por exemplo, já modificaram os parâmetros curriculares determinados pela reforma de 1968, graças ao trabalho conseqüente de seus professores, o que evidentemente não é o caso de teatro e, parece, de nenhuma das artes.

¹³BARBOSA, Ana Mae, FERRARA, Lucrécia e VERNASCHI, Elvira. Org. São Paulo: EDUSP, 1993.

¹⁴CARVALHO, Ênio. Op. cit.

¹⁵BIÃO, Armindo Jorge. *Comentários Sobre Ingresso em Curso Superior de Teatro e Pós-Graduação*. In. *Poiesis*. N. 1. Blumenau: Ass. Nac. de Professores e Diretores de Teatro Universitários, 1992. p.55.

As questões apontadas por esses textos e documentos podem ser sintetizadas em poucos itens. Vistos no geral os cursos universitários de teatro caracterizam-se por:

- Alto índice de evasão;

- Uniformização, desarticulação, pulverização e duplicação de conteúdos (teóricos e práticos);

- Dificuldade para o encaminhamento de questões éticas como compromisso, participação, pontualidade;

- E, o mais grave, dificuldade, se não impossibilidade, de desenvolvimento orgânico e continuado das habilidades envolvidas no ato criador.

Tudo isso, mais ou menos, de um modo ou outro, está relacionado com o sistema de créditos semestrais e matrícula por disciplina, da reforma de 1968.

PROPOSTA DE REFORMULAÇÃO

As soluções que estamos encaminhando para o novo currículo da Escola de Teatro da UFBA começam pela fixação de *módulos interdisciplinares semestrais* que substituem a tradicional oferta de **disciplinas isoladas** na ocasião da matrícula.

Cada módulo, de 25 horas semanais, contém todos os conteúdos curriculares do semestre, articulados e seqüenciados. Desse modo, o aluno de Interpretação, por exemplo, trabalhará em um único turno de cinco horas por dia, cinco dias por semana, durante as dezessete semanas do semestre, com a mesma turma de colegas (que, aliás, permanecerá junta até o final do curso). Os conteúdos incluídos em cada módulo, os mesmos da Resolução nº 32/74, devem ser ministrados por um grupo de professores que trabalhará integradamente, em função de um projeto acadêmico (conteúdos + atividades) elaborado semestralmente para cada turma e aprovado pelos Departamentos.

Todas as atividades deverão ser orientadas para o exercício profissionalizante da **criação artística**, e até mesmo os componentes curriculares mais teóricos planejarão os seus

conteúdos em função daquilo que vier a ser encenado; ou vice-versa um texto ou uma cena, podem vir a ser escolhidos em função de um determinado aspecto teórico.

“*Fabricando fit faber*”: é fazendo que se faz. O teatro só se faz com o público. Por isso, tudo o que vier a ser produzido nos seis (Interpretação) ou sete (Direção e Licenciatura) semestres dos cursos de Teatro deverá ser apresentado ao público. E há um incomensurável público na rede oficial de ensino em outros institutos universitários, creches, orfanatos, centros comunitários em geral, bibliotecas, presídios, bares, igrejas, ruas, praças etc., imensamente disponível para assistir e participar alegremente do processo de aprendizagem de alunos-atores, alunos-educadores ou alunos-diretores.

Em suma: ao integralizarmos o curso em seis ou sete módulos interdisciplinares semestrais estaremos intensificando as atividades e otimizando o tempo e atendendo aos conteúdos e à duração estabelecidos pelo CFE – Resolução 32/74. A duração mínima requerida é de 2.145 e a máxima é de 3.456 horas; nosso projeto obedece a esses limites.

Compactando o currículo, pretendemos reduzir a evasão e, com a melhor articulação das disciplinas em função de pequenas ou grandes montagens, haverá finalmente condição de uma abordagem adequada das questões éticas pertinentes à profissão. Também para as disciplinas teóricas haverá vantagens no sentido de que, trabalhando com a terminalidade dos projetos, estabelecer-se-á uma vinculação criativo-processual com os conteúdos estudados. O currículo prevê também a elaboração, a partir de cursos de Introdução à Pesquisa e Pesquisa Orientada, de projetos e relatórios semestrais em que estejam articuladas as várias questões teóricas (estéticas, literárias, históricas, semiológicas etc.) com uma reflexão sobre aquisição de habilidades no exercício artístico.

Também o fato de reunir o mesmo grupo de alunos durante vinte e cinco horas por semana (ocupando apenas um turno) significa que o grupo docente pode organizar adequadamente os horários do dia ou da semana em função do projeto e, se for o caso, recorrer a seminários intensivos, inclusive com a participação de especialistas convidados. Com isso garantimos a recomendada flexibilização, em bases metodológicas coerentes com os requisitos da formação artística.

5. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES E JUSTIFICATIVA

O currículo objetiva sobretudo promover atividades que conduzam à autonomia do futuro profissional: autonomia quanto ao processo de criação e composição artística, tornando-o capaz de compreender a especificidade do seu trabalho; autonomia quanto à capacidade de

reconhecer as rotinas e os fundamentos teóricos para um contínuo aperfeiçoamento das suas habilidades; autonomia teórica quanto à capacidade de coleta, organização e fundamentação das informações requeridas pelo seu desempenho profissional, bem como o exercício da consciência crítica no sentido interdisciplinar, em relação ao contexto social e histórico.

Naturalmente, cada curso será estruturado em função de "componentes curriculares - eixo", cuja carga horária será superior às demais, e que desenvolverá, na prática, o processo de criação artística, funcionando como convergência para os outros conteúdos curriculares, sejam técnicos ou teóricos. Conforme já descrito anteriormente, o conjunto de componentes curriculares de cada semestre constitui um "módulo interdisciplinar" cujo planejamento, desenvolvimento e avaliação ocorrerão integradamente e em função dos "componentes curriculares - eixo".

Na habilitação Interpretação Teatral do Bacharelado em Artes-Cênicas por exemplo, as atividades do componente curricular-eixo *Interpretação* vão funcionar como convergência para as atividades técnicas (corpo/voz/caracterização) ou para as teóricas, estruturando e conferindo "sentido artístico" a todos os estudos. Em muitas dessas atividades não só o professor de Interpretação funcionará como diretor para os alunos-atores, mas também os alunos e professores do curso de Direção ou mesmo outros professores ou artistas convidados dirigirão seus trabalhos. A equipe (ou pelo menos o professor de Interpretação) deverá variar a cada módulo interdisciplinar. A avaliação será feita em grupo pelos professores, considerando o desempenho do aluno em todos os componentes curriculares, resultando em um conceito global para o módulo.

A estruturação dos módulos da habilitação em Interpretação deve possuir um caráter temático e progressivo, contendo definições genéricas para garantir a flexibilidade do processo. Não se pode perder de vista de que cada módulo interdisciplinar terá a duração de um semestre e deverá desenvolver um projeto aprovado previamente por todos os professores do curso. Mesmo considerando ser a flexibilidade um elemento central para os cursos de teatro descreveremos, a seguir, os temas dos módulos interdisciplinares.

O Módulo I é composto por jogos dramáticos, atividades de improvisação e estímulo à fluência expressiva; fundamentos técnicos de corpo/voz/caracterização; Estética e História do Teatro e Introdução à Pesquisa. As atividades de avaliação, abertas ao público, incluirão: recital de poemas, narrativas, anedotas, monólogos, canções etc. Observe-se que aqui, por ser o primeiro semestre de Interpretação, a terminalidade se dá a nível de "representema" – situação espetacular em que os componentes dramaturgicos (personagens, trama, evolução dramática etc.) não estão completamente desenvolvidos, privilegiando com isso o jogo e o relacionamento com a platéia.