

ELT – Formação Teatral sob o signo do Livre

Vilma Campos dos Santos Leite¹

Resumo:

Na tese sobre a Escola Livre de Teatro (ELT), pretendo a elaboração de uma narrativa a partir de depoimentos orais e de documentos, com o intuito de analisar confrontos e diálogos advindos dessa instituição fundada em 1990 pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André, sob o governo de Celso Daniel (PT). Nessa comunicação, com questões ainda em estágio preliminar, pretendo tatear a opção curricular da ELT de não seguir as exigências do Ministério da Educação e Cultura (MEC), sob o signo do “livre”, com opção deliberada de não emitir registro profissional da categoria de ator.

Palavras-chave: Escola, Teatro, Prática Teatral.

Introdução

O alfabeto pegou fogo foi um livro que não saiu do prelo e que estaria dividido em três capítulos: Emia - Escola Municipal de Educação Artística; Casa do Olhar e Escola Livre de Teatro (ELT). O volume concebido por Maria Thaís Lima Santos e Sérgio Ricardo de Carvalho, traria um panorama do ensino das artes em Santo André, descrevendo três institucionalizações executadas a partir do plano de governo do prefeito Celso Daniel na gestão 1988-1992. O projeto de publicação foi suspenso em função da mudança do executivo. Posteriormente, em 2000, em comemoração aos dez anos de funcionamento da Escola Livre de Teatro (ELT), o texto que seria o terceiro capítulo da publicação, é retomado como introdução ao catálogo *Caminhos da criação: Escola Livre de Teatro*, 10 anos.

“Sob o signo da liberdade”, assim como os outros enunciados sobre a ELT utilizados na introdução do catálogo, são lidos, em nota de rodapé, como *informações que não poderiam ser reproduzidas com o mesmo vigor, dado que nasceram no ‘calor da hora’ do movimento de implantação da ELT* (Santo André, 2000, p. 6).

A bandeira da liberdade conscientemente assumida pelos sujeitos que trabalharam na implantação do projeto não pode ser lida como uma estampagem? Seria possível reconhecer desdobramentos desse lema em práticas teatrais posteriores dos mesmos?

Nesse texto, localizo a formação do ator em escolas no Brasil e no mundo, tentando diagnosticar as aproximações e os afastamentos das práticas realizadas na ELT. Situo de maneira breve, o quanto uma formação do ator realizada em instituições para tal fim é manifestação recente na história do ocidente. Menciono ainda que de maneira panorâmica o caso de algumas instituições brasileiras, numa percepção do quanto a ELT se distancia do paradigma que estava posto..

A afirmação de uma escola de teatro *antenada* com o mundo, no dizer de Maria Thaís Lima Santos na proposta apresentada ao governo municipal, apesar de densa e provocativa, pode ser acolhida pelo momento político ali posto. Os desdobramentos e consequências de um ato dessa natureza ainda são desafios que terei que enfrentar no decorrer da pesquisa.

1 O ofício e a formação do ator

¹ Vilma Campos dos Santos LEITE,

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Departamento de Música e Artes Cênicas e Instituto de História.
campos-leite@uol.com.br

Uma das compreensões do ofício do ator na contemporaneidade mantém um vínculo com um compromisso ético e estético daquele que não nasceu com um “dom”, mas cuja “habilidade” pode ser desenvolvida por meio do trabalho e como processo de alguém imerso no processo criativo como um dos compositores da cena. (Bonfitto, 2002).

A aparição do ofício do ator, segundo Duvignaud (1972) está ligada às mudanças de classes das sociedades monárquicas na Europa, ao final da Idade Média. A partir do século XVI, tem início o processo que irá culminar na profissionalização do ator. Esse momento também é importante na inclusão do gênero feminino. Até então, não havia a presença de mulheres atuando em peças teatrais, cujos papéis eram realizados por adolescentes do sexo masculino, que ainda tinham um timbre de voz mais agudo.

Até o século XVII, a formação artística do fazer teatral se dava pela transmissão às gerações mais novas dentro das próprias companhias, num paralelo ao da tradição circense. É visível a experiência em grupos teatrais como espaço privilegiado de formação do artista. Escolas e espaços de aprendizagens para o ator são construções mais recentes, embora esse saber ainda ocorra em coletivos teatrais como os grupos.

Em contraponto ao “monstro sagrado” do século XIX, que era conhecido como um ator de dom inato e acabado, há na virada do século XX, a busca por um novo modo de atuação. Ao comentar a formação no Conservatório Francês que visava ao ingresso na *Comédie Française*, Odette Aslan (1994) afirma: “só após uma formação clássica, o ator orienta-se para um repertório moderno” (p.34).

Ante as deficiências do ensino, todos os homens de teatro tiveram mesma reação: criar um grupo de trabalho para experimentar em seu âmbito métodos de reeducação teatral. A Escola Vieux-Colombier de Jacques Copeau, o Estúdio de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou e, mais tarde, o Laboratório de Grotowski surgiram do mesmo desgosto em relação aos modos de formação existente, do mesmo desejo de retirar-se momentaneamente para dedicar-se à pesquisa, da mesma necessidade de refugiar-se em um falanstério para evitar as más ambições. (ASLAN, 1994, p.45)

A transformação da noção de ator na sociedade altera a geometria espetacular e a forma com que se dá a aquisição do ofício. Os espaços especializados para a formação do ator são recentes na história da humanidade, remontando ao início do século XX. Os pensadores e teatrólogos que trazem uma contribuição mais significativa para pensar a formatação conhecida de centros de estudo ou de formação do ator são Stanislavski, Meyerhold, Brecht. Grotowski e Barba.

A primeira grande resistência aos modelos de interpretação no século XX, acontece na Rússia com Stanislavski que foi co-fundador do Teatro de Arte de Moscou (TAM), estabelecendo um importante sistema de trabalho baseado no estudo e na dedicação do ator. Em 1918, estabelece no país o *Primeiro Estúdio*, destinado a lecionar a arte dramática para jovens atores e, dedicando-se a escrever vários de seus estudos.

Stanislavski inaugura a noção de ator criador enquanto que prepara e cria conjunto de ações físicas e de uma unidade de ação para um personagem a partir das circunstâncias dadas em um texto dramático.

Opondo-se ao naturalismo teatral ensinado por seu mestre Stanislavski, Meyerhold primeiramente passou por um período simbolista de atuação. Percorrendo o grotesco, o teatro de feira, a pantomima e a *commedia dell arte*, elege o construtivismo que evolui para o que ficou conhecida como a *biomecânica* em que o corpo do ator se transformava em uma ferramenta a serviço de sua mente e como um importante elemento de comunicação teatral, assim como a iluminação, cenário e figurino estilizados e antinaturalistas.

Brecht se posicionava criticamente frente aos atores que consideravam a técnica como suficiente para a sua própria atuação. Para ele, o artista tem que estar sintonizado com o seu próprio tempo. Suas renovações estéticas passam pelas transgressões de gênero. Embora os traços estilísticos da épica estivessem desde o teatro grego, passando pelo teatro medieval, por Buechner e pelo próprio teatro asiático, contudo, é com Brecht que o gênero recebe comentários sobre as divergências ideológicas explícitas quando comparado com a forma dramática (Rosenfeld 1985)

O teatro contemporâneo se torna tributário de idéias e características de Brecht. Entre elas, as explorações formais, o ritual simbólico, a presença partilhada e as modalidades lúdicas (Pupo, 2006 p. 115), mas o fundamental é considerar que vão estar diretamente ligadas a um entendimento diferenciado sobre a função do ator diante do teatro.

Para Grotowski, o ator cria a sua própria estética por meio da *via negativa*, aprendendo quais são as suas limitações e seus bloqueios para poder superá-los. O ator deve fazer um *autodesvendamento* num ato de total sinceridade, renunciando as máscaras, mesmo as mais íntimas.. O diretor se torna um guia que o ajuda a resolver as dificuldades que possa encontrar para vencer as inibições e os condicionamentos. Grotowski defende uma teoria teatral que ele definiu como *teatro pobre*. Dispensa cenários, maquiagem, iluminação requintada, efeitos técnicos ou outros acessórios – a ator não representa para o espectador, mas se confronta com ele mesmo. O palco convencional trocado por forma menor e mais íntima para o encontro coletiva, onde o espectador se torna mais consciente da presença do ator é uma forma de resistência à convenção já estabelecida por tradição (Carlson, 1997, p. 443)

Diretor italiano, discípulo de Grotowski, Eugênio Barba dá grande ênfase ao treinamento físico, que varia dos exercícios de seu mestre a técnicas orientais e de improvisação. Constrói a base material de sua arte com base na antropologia teatral que vai estudar as regras de comportamento do ator, socioculturalmente e também fisiologicamente, numa situação espetacular.

Os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de ‘conselho’ para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida geralmente um texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes as regras de ação que, embora não limitando sua liberdade artística, os auxiliam em suas diferentes tarefas. O ator oriental tradicional, em contrapartida, possui uma base orgânica e bem testada de ‘conselho absoluto’, isto é, regras de arte que codificam um estilo de representação fechado ao qual todos os atores de um determinado gênero devem adequar-se.

Desnecessário dizer que os atores que trabalham dentro de uma rede de regras codificadas possuem uma maior liberdade do que aqueles – como os atores ocidentais – que são prisioneiros da arbitrariedade e de uma ausência de regras.(BARBA & SAVARESE , 1995 p. 8)

A América Latina é particularmente influenciada pelas idéias de Barba porque ele estreita essa relação por meio da participação em seminários, festivais, oficinas e demonstrações de trabalho, a convite dos grupos e instituições culturais, tendo dialogado particularmente as concepções do trabalho do ator na contemporaneidade. Para ele, o teatro pode *representar um papel significativo quando, tal qual sucedeu na Grécia clássica, ele se torna parte integrante de uma estrutura social firmemente consolidada.*²

2 O caso brasileiro

² CARLSON, *Teorias do teatro*. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Ed. Unesp, 1997, p.454.

No Brasil, desde a vinda da corte portuguesa há uma prática teatral vinculada a um teatro comercial para atender a burguesia e com companhias estrangeiras, além de um incipiente surgimento de escolas de teatro.

No histórico realizado por Freitas (1998) encontramos as principais características do ensino de interpretação no Brasil, encontrando contradições advindas da legislação, como o fato da Escola de Arte Dramática (EAD) como escola técnica possuir um número de horas-aula maior que a de muitos cursos superiores de teatro, sendo o surgimento destes particularmente ligados à Licenciatura e ao atendimento da Lei de Diretrizes e Bases 7692/71, que deveria formar o professor de Educação Artística, como é possível acompanhar em Santana (2000).

Quem primeiro idealizou a necessidade de formação sistemática em Teatro foi um ator, João Caetano. Escreveu *Reflexões dramáticas*, um manual de representação em 1837 e depois, publicou *Lições dramáticas*³ em 1862. Fundamentou-se, particularmente, em *O paradoxo do comediante* de Diderot, considerado o primeiro documento ocidental acerca da arte do ator. Foi também este ator que em 1833 organizou a primeira companhia de atores nacionais. Ele tinha um desejo de criar uma escola para ensinar a pronúncia correta, a história, a declamação e a esgrima, mas a idéia não conseguiu vingar.

A primeira escola oficial de teatro, Escola Dramática Municipal (atual Martins Pena) foi fundada no Rio de Janeiro apenas em 1908. Ao analisar os métodos utilizados pelos professores da instituição, nos primeiros anos de funcionamento, Andrade (1996) aponta nessa iniciativa a reação ao movimento teatral da época, que se limitava à circulação de companhias estrangeiras no Brasil.

O Serviço Nacional de Teatro (SNT) sediado no Rio de Janeiro foi fundado em 1937 e vai originar o Conservatório Nacional de Teatro em 1953. Segundo retrospectiva feita por Castanheira (2003), o primeiro curso vinculado a esse serviço foi criado em 1939 com o nome de Curso Prático de Teatro (CPT). No decorrer dos anos, vai sofrer várias transformações e nomenclaturas até se constituir na atual Escola de Teatro da UNIRIO, em 1979.

Ainda no mesmo momento em que aparecia o Curso Prático de Teatro, atuavam grupos de teatro amadores como *Teatro do Estudante*, *Os Comediantes* e o *Teatro Universitário*, percebendo-se diálogo entre esses grupos e o CPT.

O Serviço Nacional de Teatro trouxe também como legado a existência de companhias oficiais – *Comédia Brasileira* (1940-1945), *Companhia Dramática Nacional* (1953-1954) e *Teatro Nacional de Comédia* (1956-1967).

Mas, ainda antes da criação do Curso Prático de Teatro (CPT), Renato Viana em 1936 cria o Teatro Escola, com subvenção do Ministério da Educação e da Prefeitura do Rio de Janeiro. O projeto previa um repertório com 12 peças de autores nacionais que excursionaria pelo país, mas Viana consegue montar apenas dois espetáculos. Sofre pressões dos artistas que não admitem a regalia concedida pelo ministério e acaba indo para o Rio Grande do Sul, onde funda uma Escola Dramática que é a primeira espécie de oficina teatral⁴ do país, além de dar origem ao Curso de Estudos Teatrais com colaboração de Ruggero Jacobbi e o Teatro Anchieta (1944), onde realiza montagens com os alunos atores.

Ainda no Rio de Janeiro, ao lado dos exemplos dos estudos de instituições públicas, o trabalho de Gorayeb (2004) resgata a partir da memória de sujeitos que participaram do *Tablado*, a história cinquentenária da escola de caráter livre fundada por Maria Clara Machado.

³ Caetano, João. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional 1962, 127p. Ver Prado, D.A. *João Caetano e a arte do ator*. São Paulo: Ática, 1984, 192p.

⁴ Em contraposição a cursos oficiais. Oficinas são lidas nessa área, como uma formação de caráter livre.

Em São Paulo, a aparição da primeira Escola de Teatro se dá em 1922, quando Gomes Cardim funda o Conservatório Dramático Municipal, mas segundo Santana (2000), este espaço já existia desde 1906, como Conservatório Dramático e Musical, embora não se possa confirmar a oferta regular de cursos.

Mais tarde, a partir do Grupo de Teatro Experimental, germinado no interior do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), é que surge a Escola de Arte Dramática (EAD) de Alfredo Mesquita em 1948 e, que em 1968 é incorporada à Universidade de São Paulo (Silva, 1989). Até então, tratava-se de um curso não oficial, mantido pelo idealismo de seu fundador, sendo importantíssima para o desenvolvimento do Teatro Brasileiro, num período em que os grupos paulistas como Arena, Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e Oficina estavam atuando. Esses grupos receberam influências e influenciaram a trajetória da EAD.

Como afirma Armando S. Silva, o tripé da formação cultural, dos fundamentos técnicos e do trabalho de interpretação realizado por Alfredo Mesquita vai ser decisivo na formação de um novo ator, que vai se contrapor ao teatro comercial que e que vinha sendo realizado até aquela época e que também, estava na ordem do dia dos principais grupos teatrais:

Apesar de a Escola ter sempre afastado de seus propósitos o teatro de ideologia política, foi tanto o engajamento da cena profissional brasileira compromissada, após a Revolução de 1964, que Alfredo Mesquita, ao escolher nomes representativos para ministrar aula de interpretação na EAD, deparou-se com o de Augusto Boal, para o curso de Dramaturgia e Crítica, o qual acabou por indicar, para substituí-lo o nome de Heleny Guariba que sintonizava ideologicamente com o diretor do Teatro de Arena. As duas contratações são provas do espírito liberal de Alfredo Mesquita. (Silva, 1989: 113)

Fora do eixo Rio/São Paulo é possível destacar uma dissertação de mestrado que contou com entrevistas a artistas e educadores belorizontinos que demonstram um aprendizado oriundo de escolas livres com um trabalho de encenadores e ensino formal realizado em escolas profissionalizantes, de nível técnico e de nível superior, realizado por Bélico (2006).

Pelo Brasil afora, foram encontrados estudos ligados ao surgimento de cursos de Teatro em Universidades Federais. Leão (2006) quotiza o processo a partir da criação da Escola de Teatro da Bahia em 1956, com as encenações e o surgimento de grupos locais, embora, já existisse o Conservatório Dramático em Salvador desde 1857. Já, Vasconcelos (2003) faz um retrospecto do Teatro no Pará, desde a década de sessenta a partir da criação da Escola de Teatro e Dança.

A Escola de Teatro de Leopoldo Fróes (ETLF) atuante entre 1943 e 1983, na cidade de Santa Maria, região central do Rio Grande do Sul, é estudada por Correa (2005). Esta é uma escola oriunda de um grupo de amadores que respondem às demandas artísticas de uma classe média local que cresce em função da modernização a partir da estrada de ferro (1885) e da criação da Universidade.

3 A escola livre de Teatro

O projeto da criação de uma escola de teatro constava do programa político, do então candidato à prefeitura municipal de Santo André, Celso Daniel⁵ em 1988 e, de uma idéia de Celso Frateschi⁶, que viria a ser Secretário de Cultura. Fez parte de um projeto teatral que pretendeu a

⁵ Celso Daniel, prefeito de Santo André pelo Partido dos Trabalhadores nos períodos de 1988-1992 e 1996-2000. Nesse último mandato se reelegeu, sendo assassinado no ano seguinte.

⁶ Ator oriundo do Teatro de Arena de São Paulo “No mesmo ano de 1969, quando aconteceram as estréias de Zebedeu e Corinthias, meu amor, o Teatro de Arena, no centro da cidade, acolhia um curso coordenado por Eleni Guariba e Cecília Thumin. Terminado o curso, cinco de seus participantes permanecem vinculados ao Arena, formando o núcleo inicial que viria a ser um dos mais ativos grupos independente que iriam atuar durante toda a década seguinte: Celso

revitalização do Teatro Municipal, dos Centros Comunitários dos diversos bairros, o incentivo às produções endógenas, realização de Mostras Internacionais e; de uma proposta ainda mais ampla de ação cultural, que implantou o Museu de Santo André, criou a Escola Municipal de Iniciação Artística, a Casa do Olhar, a Casa da Palavra e a ELT.

A pesquisadora e diretora Maria Thaís Lima Santos⁷ foi convidada a formular o “Projeto Piloto” e coordenar a escola de Santo André que se chamaria ELT. Constituída a escola, o eixo principal foi a configuração de um núcleo de formação do ator, que deveria ser “*verticalizado*” e “*antelado*” com uma pesquisa inovadora de experimentação cênica.

Para a implantação da ELT, foram convidados artistas de renomada prática para compor a equipe de trabalho, mas se negou a seguir o número de horas e de componentes curriculares exigidos pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC), contrapondo-se às escolas oficiais e desobrigando-se de conferir o registro profissional de ator.

O lançamento oficial da ELT em 1990, aconteceu com a realização da Primeira Mostra Internacional de Teatro de Santo André e São Bernardo do Campo, que trouxe grupos de Cuba, Estados Unidos, Índia, Rússia, Espanha, Canadá e Brasil. A Mostra Internacional se repetiu em 1992, quando vieram o Teatro Klóticas (Ilhas Canárias), o Theatre Studio 5 of Moscow Art Theatre (Rússia), o Sêmola Teatre (Espanha) e Kazuo Ohno (Japão).

Trazendo como atração grupos inovadores da cena internacional, vive-se um movimento inverso, em que os intelectuais e a classe artística de São Paulo acorrem para a programação cultural dessa mostra em Santo André, quando geralmente é a classe artística das cidades da região metropolitana de São Paulo que se desloca para a capital para acompanhar os espetáculos e os eventos. Segundo os dados da imprensa local, durante treze dias, mais de dez mil pessoas acompanham a programação da I Mostra Internacional e na sequência, cento e noventa candidatos se inscrevem para concorrerem a vinte e cinco vagas da primeira turma de formação (ver Faria & Souza, 1993).

O percurso escolhido pela ELT abolia termos como, “professores” e “alunos”, diferenciando-se do ensino de teatro realizado em escolas de teatro de tradição ocidental e, aproximando-se de algumas vertentes teatrais embasadas na tradição oriental que estabelecem uma relação entre mestres e aprendizes. Essa visão divergente, indo em contrapelo (para usar um termo cunhado por W. Benjamin) à formalização de escolas que seguiram piamente a diretriz curricular do Ministério da Educação e Cultura foi uma motivação para eleger este espaço de formação do ator como uma problemática.

Conclusão

O levantamento feito até o momento permite afirmar que a ELT não é uma escola tradicional, como ela mesma se afirma. A prática dos artistas dela se filia a uma genealogia muito mais próxima aos estúdios e escolas criadas na virada do século XX, principalmente a partir de encenadores que tem uma proposta própria e pessoal que contrapõe o teatro que está sendo feito no seu tempo.

Ao consultar o Projeto-Piloto apresentado à Secretaria de Cultura para a execução da implantação não há divisão por disciplinas como comumente se vê nas matrizes curriculares das instituições, mas sim o nome de artistas que são chamados a contribuir na escola. Por mais que tenham um reconhecimento estético e não pelo posicionamento político partidário, a opção traz

Frateschi, Hélio Muniz, Denise Dei Vecchio, Edson Santana e Dulce Muniz.” (SILVANA, 1990 p. 139). Celso também tem se destacado como um gestor. Foi secretário de Cultura no Governo Municipal da Cidade de São Paulo no governo de Marta Suplicy (2000) e atualmente é presidente da FUNARTE.

⁷ Doutora em Artes pela ECA/USP, onde é docente. Diretora da Cia Teatro Balagan e atua, desde 1998, como diretora-pedagoga, na Moscow Theatre – Scholl of Dramatic Art dirigida por Anatoli Vassiliev.

tensões com a classe teatral. O Secretário de Cultura, Celso Frateschi, sendo ator, tem uma vontade política que permite a efetivação da escola.

Acredito também que a experiência de ELT vai ser importante inspiração para o projeto de Ação Cultural das cidades de São Bernardo e de Diadema no decorrer da década de noventa e, o Projeto dos Centros Educacionais Únicos (CÉUS) da Prefeitura de São Paulo no início do século XXI, colaborando também com outras iniciativas não governamentais. O diretor do grupo Galpão em Belo Horizonte (MG), Chico Pelúcio, afirma ter se apoiado na iniciativa da ELT para configurar o Cine Horto como espaço cultural do grupo⁸.

A partir das entrevistas que estarão sendo realizadas no próximo ano, como fase posterior da pesquisa, será possível adentrar a narrativa e os desdobramentos da ELT.

Referências Bibliográficas

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984. 363 p.
- ANDRADE, E. M. F. *Escola Dramática Municipal – a primeira escola de teatro do Brasil 1908-1911* subsídios para uma história da formação do ator brasileiro. 1996. 160p. Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996.
- BARBA & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Dicionário de antropologia Teatral. Campinas: UNICAMP, 1995. 268p.
- BONFITTO, M. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 147p.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro*. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997. 191p.
- CASTANHEIRO, J. *Do curso Prático ao conservatório de Teatro: origens da Escola de Teatri da Yburuim* 1'62 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). RJ: UNIRIO, 2003. 162p.
- CORREA, R.C.C. *Cenário, Cro e luz: Amantes da Ribalta em Santa Maria (1943-1983)*. Rio Grande do Sul: Editora UFSM, 2005. 152 p.
- DUVIGNAUD, J. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972. 261p.
- FARIA, H e SOUZA, V. (orgs). *Experiências de Gestão Cultural Democrática*. São Paulo, POLIS, 1993, 120p.
- FREITAS, P. L. *Tornar-se ator*. Uma análise do ensino de Interpretação no país. Ampinas: Editora da Unicamp, 1998, 257 p.
- GOARAYEB, R. V. – *O tablado – mais de meio século de teatro – educação: História memória*. A chave para a perenidade do mais duradouro grupo teatral do Brasil. 2004, 246 p. Tese (Doutorado em Educação). Campinas: UNICAMP, 2005.
- LEÃO, R. M. *Abertura para outra cena: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro*. Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2006. 278 p.
- PUPO, M. Sinas de teatro-escola. *Humanidades*. Dossiê Teatro pós Dramático. Brasília: Revista da UNB, 2006 p.109 a 116.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1985. 174 p.
- ROUBINE, J. J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1998. 237 p.

⁸ Diálogo intitulado “Experiências de Arte e de vida: o teatro fora de casa” na abertura do I Encontro do Cerrado Territórios de Expansão em 29 de maio de 2007 em Uberlândia (MG).

SANTANA, A. P. *Teatro e formação de professores*. São Luís:EDUFMA, 2000. 234 p.

SANTO ANDRÉ (SP) Secretaria da Cultura, Esporte e Lazer. *Os caminhos da criação: Escola Livre de Teatro, 10 anos*, Prefeitura de Santo André, Secretaria da Cultura, Esporte e Lazer – Santo André: Departamento de Cultura, 2000.

SANTO ANDRÉ (SP) Secretaria da Cultura, Esporte e Lazer. *O alfabeto pegou fogo: Ensino das Artes em Santo André*. 1992(mimeo)

SILVA, A.S. *Uma oficina de Atores*. A Escola de Arte dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Ed. Edusp, 1989. 284p.

VASCONCELOS, A.C. *O gênero dramático e a valorização do teatro paraense através do histórico da Escola de Teatro e Dança da Universidade do Pará*. 2003, 257 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Pará: Universidade Federal do Pará, 2003.