



**TEATRO DE GRUPO, AÇÃO CULTURAL E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA NO
PERCURSO DE MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO**

***GROUP THEATER, CULTURAL ACTION AND UNIVERSITY EXTENSION IN THE
MODERNIZATION OF THE PERFORMING ARTS IN BRAZIL.***

***TEATRO DE GRUPO, ACCIÓN CULTURAL Y EXTENSIÓN EN LA
MODERNIZACIÓN DEL TEATRO BRASILEÑO***

Francisco André Sousa Lima¹

Resumo: Este trabalho aborda os vínculos entre produção artística, ação cultural e extensão universitária. Destaca a importância das poéticas cênicas, debates e intervenções desenvolvidas por coletivos oriundos e/ou vinculados a universidades brasileiras para a divulgação científica e o fortalecimento da área das Artes no Brasil. São contribuições históricas que remontam ao movimento teatro de estudantes eclodido no Rio de Janeiro (1938), São Paulo (1943), Pernambuco (1946) e Pará (1941), que cumpriram importantes papéis na modernização do nosso teatro, passando pelos anos 1990, onde o teatro de grupo universitário – que reúne expoentes como o Lume Teatro (SP) e O Teatro da Vertigem (SP) – se tornam referência de uma cena experimental e impulsionam o desenvolvimento e difusão das artes cênicas. Atualmente, a sinergia entre produção artística, ação cultural e universidade vem permitindo a pesquisa, difusão e popularização de teorias e procedimentos criativos discutidos e sistematizados no meio acadêmico, ao passo que a produção de coletivos artísticos, do centro e/ou da periferia das cidades, se tornaram objeto de estudo científico. Uma interação com benefícios em via de mão dupla. O debate se fundamenta nos estudos desenvolvidos por Silvana Garcia, Nanci Fernandes, Décio de Almeida Prado, Raimundo Matos de Leão, Newton Cunha, Teixeira Coelho dentre outros autores. A partir de uma breve análise desse fluxo de ações culturais com caráter extensionista, objetiva-se perceber a histórica contribuição do teatro universitário e da pedagogia do teatro de grupo como ferramenta mobilizadora, social e política da extensão universitária e da produção artística nacional.

Palavras-chave: Teatro universitário. Teatro de grupo. Ação cultural. Pedagogia do teatro. Extensão universitária.

Abstract: *This paper explores the links between artistic production, cultural action and university extension. It highlights the importance of the theatre poetics, debates and interventions developed by Brazilian university groups for the academic outreach and*

¹ Ator, diretor, dramaturgo e professor de Teatro. Doutor em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Adjunto da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) atuando nas Licenciaturas em Teatro e Dança da instituição. Atual Coordenador do Colegiado do curso de Licenciatura em Teatro. Jequié, Bahia, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2536-8675> E-mail: francisco.lima@uesb.edu.br

development of the arts in Brazil. These are historical contributions that go back to the student theater movements that emerged in Rio de Janeiro (1938), São Paulo (1943), Pernambuco (1946) and Pará (1941), which played important roles in the modernization of Brazilian theater, throughout the 1990s, when university group theater – which brought together figures such as Lume Teatro (SP) and Teatro da Vertigem (SP) – became a reference for an experimental scene and pushed forward the development and popularization of the performing arts. Currently, the synergy between artistic production, cultural action and universities has made it possible to research, disseminate and popularize theories and creative procedures that have been discussed and systematized in the academic circle, while the production of artistic collectives (from the downtown and/or peripheral neighborhoods) has become the object of scientific research. An interaction with two-way benefits. The debate is based on studies developed by Silvana Garcia, Nanci Fernandes, Décio de Almeida Prado, Raimundo Matos de Leão, Newton Cunha, Teixeira Coelho and other researchers. From a brief analysis of this flow of cultural action with an extensionist character, the objective is to understand the historical contribution of university theater and group theater pedagogy as a mobilizing, social and political tool for university extension and the Brazilian artistic production.

Keywords: *University theater movements. Group theater. Cultural action. Theater pedagogy. University extension.*

Resumen: *Este trabajo se ocupa de los vínculos entre producción artística, acción cultural y extensión universitaria. Destaca la importancia de las poéticas teatrales, debates e intervenciones desarrolladas por colectivos de y/o vinculados a las universidades brasileñas para la divulgación científica y el fortalecimiento del campo de las Artes en Brasil. Estas contribuciones históricas se remontan al movimiento teatral estudiantil surgido en Río de Janeiro (1938), São Paulo (1943), Pernambuco (1946) y Pará (1941), que desempeñó importantes cargos en la modernización de nuestro teatro, hasta la década de 1990, cuando el teatro de grupo universitario -que reunió a exponentes como Lume Teatro (SP) y O Teatro da Vertigem (SP)- se convirtió en referencia de una escena experimental e impulsó el desarrollo y la difusión de las artes escénicas. Actualmente, la sinergia entre la producción artística, la acción cultural y la universidad ha permitido la investigación, difusión y popularización de tesis y procedimientos creativos discutidos y sistematizados en el mundo académico, mientras que la producción de los colectivos artísticos, del centro y/o de la periferia de las ciudades, se ha convertido en objeto de estudio académico. Una interacción con beneficios recíprocos. El debate se fundamenta en estudios de Silvana Garcia, Nanci Fernandes, Décio de Almeida Prado, Raimundo Matos de Leão, Newton Cunha, Teixeira Coelho y otros autores. A partir de un breve análisis de este flujo de acciones culturales de carácter extensionista, se pretende comprender la contribución histórica del teatro universitario y de la pedagogía teatral de grupo como herramienta movilizadora, social y política de la extensión universitaria y de la producción artística brasileña.*

Palabras clave: *Teatro universitario. Teatro de grupo. Acción cultural. Pedagogía teatral. Extensión universitaria.*



Introdução

O presente trabalho delinea uma breve revisão histórica do percurso de modernização do teatro brasileiro com o intuito de caracterizar as incursões poéticas, atividades formativas e de mobilização cultural (ou *ação cultural*) do teatro de grupo vinculado e/ou surgido no ambiente universitário enquanto ações extensionistas. A tese defendida é que a sinergia entre produção artística, formação de espectadores e difusão de um teatro de pesquisa, observável nessas ações, consiste em uma instigante estratégia de aproximação entre produção científica e comunidade externa, com impactos significativos para o desenvolvimento do campo das Artes Cênicas do país.

O fluxo entre academia, práxis artísticas e mobilização sociocultural pode ser identificado em diferentes períodos de nossa trajetória histórica. O início dessa relação remonta ao movimento teatro de estudantes surgido nos anos 1930 e 1940. Provocados pelo ideal filosófico de forjar um novo teatro que refletisse as modernizações em curso na Europa e nos Estados Unidos, esses coletivos amadores – liderados por intelectuais como Paschoal Carlos Magno, Renato Viana, Alfredo Mesquita, dentre outros – desenvolvem obras cênicas que redesenharam profundamente a paisagem e valorização do teatro, seja no meio acadêmico, seja na cultura e sociedade da época.

Esse tipo de articulação ganha ainda mais relevância com a conjuntura política dos anos 1960. Embora os livros de história deem maior destaque aos artistas vinculados ao Teatro de Arena e Teatro Oficina como protagonistas do período, o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), gestou um movimento de renovação envolvendo diferentes linguagens artísticas. No teatro, as obras buscavam refletir o cotidiano das classes trabalhadoras do campo e da cidade, a luta por reformas estruturantes e a resistência contra a ditadura militar. Já mais recentemente, com o movimento teatro de grupo a partir dos anos 1990, o fluxo entre teatro experimental, universidade, ação e/ou mobilização cultural ganham mais um patamar de complexidade.

O debate aqui proposto reverbera reflexões iniciadas ainda durante a pesquisa de mestrado, onde abordo as características da práxis artístico-pedagógica do movimento teatro de grupo e sua relevância na capilarização e formação de artistas cênicos fora dos grandes eixos metropolitanos (Lima, 2014). Como desdobramento da investigação sobre organização da



aprendizagem na educação profissional em teatro, desenvolvida no doutorado (Lima, 2022), atualmente, venho conduzindo uma pesquisa documental que visa o catálogo e análise de currículos de instituições ofertantes da graduação em Artes Cênicas/Teatro. Nesses percursos investigativos, tenho observado propostas artístico-pedagógicas que me revelam indícios da existência de um vínculo orgânico entre práxis artística e extensão universitária nos contextos dos cursos superiores da área. Com base nesses estudos, nas contribuições dos historiadores Décio de Almeida Prado, Nanci Fernandes, Silvana Garcia e Raimundo Matos de Leão, além dos pesquisadores Arão Paranaguá de Santana, Newton Cunha, Teixeira Coelho e Anita Cione, apresentarei aqui alguns dados históricos que me levam a considerar que o legado do percurso de modernização do nosso teatro se materializa nessa atual sinergia entre teatro universitário e ações extensionistas.

A relevância do debate aqui proposto está na possibilidade de se perceber a extensão como catalisadora de importantes transformações. Seja no que diz respeito ao público-alvo atingido por seus programas, projetos e eventos, seja no que se relaciona à produção teórico-epistemológica de determinada área. E, nesse sentido, as Artes e em particular o Teatro, tem muito a contribuir aos demais campos do saber, apontando caminhos que podem ser assimilados em estratégias de implementação do que preconiza normativas como a Resolução CNE nº 07/2018 (Brasil, 2018).

Ação cultural e extensão universitária

Em que pese o alto grau de relevância para a difusão de conhecimento e abertura da universidade para o diálogo com o seu entorno, a extensão universitária segue sendo o ‘patinho feio’ da produção acadêmica. Medidas compulsórias como a resolução nº 07/2018 do Conselho Nacional de Educação (Brasil, 2018) – que estabelece diretrizes para que as universidades, em seus cursos de graduação instituem em seus projetos político-pedagógicos iniciativas que desaguem na curricularização da extensão – demonstram o quanto o diálogo com a comunidade ainda é um desafio a ser enfrentado na educação superior contemporânea.

Tomando como referência o contexto da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), onde tenho acompanhado esse debate no cotidiano dos Departamentos e Conselhos Universitários, tenho percebido o tamanho da empreitada e as tensões que o tema provoca nas



diferentes áreas de conhecimento. As problematizações levantadas por colegas de outros cursos, inclusive, têm me levado a inferir que as Artes são uma das poucas áreas de conhecimento que exercitam, de forma orgânica e sem maiores esforços, a extensão como espaço de troca de saberes que retroalimenta suas epistemes e práxis. Pelo menos para as Artes Cênicas em particular, a comunidade não é uma mera receptora das tecnologias e pesquisas desenvolvidas por artistas e pesquisadores, mas agente indispensável nas diferentes etapas de elaboração e difusão de suas produções.

Ler os temas, fenômenos e fatos oriundos do cotidiano por ângulos distintos, suscitar imaginários e revolver os inconscientes coletivos são algumas das atribuições mais significativas socialmente imputadas ao trabalho das/dos artistas da cena. E para corresponder a essas expectativas, sua intelectualidade, sensibilidade e inspiração precisa pôr-se em constante movimento, buscando o equilíbrio na corda bamba entre realidade objetiva, subjetividade e imaginários estético-poéticos que se alinham a tendências e correntes de pensamento tradicionais e/ou de vanguarda.

Para um artista e pesquisador da área, mesmo o exercício fascinante de remontar clássicos da dramaturgia, por exemplo, procurando preservar a poética e o espírito do tempo para o qual originalmente foram elaboradas a séculos ou milênios atrás, não é possível sem uma atualização ou contextualização da obra, com vista a aproximá-la da recepção estética da atualidade. Transposição que perpassa, necessariamente, pela sensibilidade e apuro da/do artista em perceber a sociedade na qual se insere e extrair dela as questões, os conflitos e os diálogos possíveis. Aproximar o público do semiárido baiano do Hamlet de Shakespeare requer, em contrapartida, a percepção do que há do semiárido em Shakespeare, possibilitando uma sinergia – ainda que mínima – entre diferentes culturas e épocas.

Dentro e/ou fora da academia o trabalho de qualquer artista não está desconectado da fruição e recepção estética, dos mecanismos de fomento, produção e difusão cultural. E isso faz com que os diferentes agentes culturais, incluindo as universidades, estejam sempre diante do desafio de pensar estratégias para que seus debates e criações dialoguem com os diferentes grupos sociais. A democratização do acesso aos bens culturais e artísticos, inclusive, são temas rotineiramente evocados tanto por políticas públicas quanto pela demanda por maior capilaridade da extensão universitária. Isso porque é papel comum ao campo da cultura e à



instituição universidade abraçar as comunidades em que atuam, promovendo e dialogando com saberes para além dos muros dos campi e/ou dos espaços culturais.

Essas interações entre Arte, público e comunidade, embora venha se transformando profundamente no século XXI, trouxe para o campo artístico brasileiro importantes conquistas. Buscarei neste trabalho demonstrar o modo como esses vínculos, realizados por meio da mobilização artística e cultural, são aspectos consolidados na prática dos coletivos artísticos, incluindo os universitários, e que hoje se tornam perceptíveis nos currículos das diferentes instituições ofertantes de cursos de graduação em Teatro/Artes Cênicas. Características que, a meu ver, refletem a natureza do conhecimento artístico e o percurso sócio-histórico que, no século XX, resultou no fortalecimento das Artes nas universidades e como área de conhecimento relevante para a produção científica brasileira.

O termo *ação cultural* ou *animação cultural*, que estruturará nosso percurso de compreensão desse vínculo entre práxis artística e extensão universitária, se filia ao que é proposto pelos pesquisadores Newton Cunha (2010) e Teixeira Coelho (2001). Oriunda dos estudos culturais, essas expressões visam caracterizar ações desenvolvidas nos distintos elos da cadeia produtiva da cultura e das artes (processos criativos, recepção estética, teoria e crítica das artes, capacitação profissional, agitação político-cultural, ocupação de equipamentos culturais, dentre outros). Nas palavras de Teixeira Coelho:

[...] a ação cultural, além de definir-se como área específica de trabalho, ensino e pesquisa, começou a constituir-se num conjunto de conhecimentos e técnicas com o objetivo de administrar o processo cultural – ou a sua ausência, como é mais comum entre nós... – de modo a promover, digamos, uma distribuição mais equitativa da cultura de suas apregoadas benesses. A ação cultural surge assim para responder à pergunta “O que fazer?” com a cultura e a arte hoje, nesse tipo de sociedade a que chegamos. (Coelho, 2001, p. 10-11).

No caso específico da pedagogia teatral o termo *ação cultural* identifica inúmeras iniciativas vinculadas à democratização do acesso aos bens artístico-culturais, muitas delas relacionadas à formação humana e cidadã, aproximando o teatro do seu caráter político e como espaço para encontro de ideias e inclusão social. Agrega, num grande guarda-chuva, terminologias de distintas especificidades. São intervenções que privilegiam o teatro como um fórum de vivências e discussões fundamentais para o exercício da criatividade, das relações



interpessoais e de uma cultura democrática. Tudo isso sem menosprezar a própria linguagem teatral enquanto forma de expressão artística.

Teatro em comunidade, teatro em ambientes prisionais, teatro de rua, o uso da palhaçaria em ambientes hospitalares, psicodrama, a prática cênica junto aos movimentos sociais, as práticas de teatro do oprimido, os programas de mediação teatral, teatro vocacional, a pedagogia dos grupos teatrais, dentre outras iniciativas, são algumas das modalidades de intervenções que se aproximam do universo da *ação cultural*. Atividades que podem ser realizadas no formato de cursos, minicursos, oficinas, e workshops esporádicos; mostras artísticas (cenas, espetáculos, performances etc.); intervenções relacionadas à recepção estética de espetáculos; criação de grupos de trabalho e coletivos artísticos amadores de caráter permanente; capacitações realizadas com artistas, coletivos e grupos de teatro amador; além de iniciativas com vistas a saúde física, mental ou inclusão de grupos sociais específicos.

Acredito que a difusão do trabalho desenvolvido por Augusto Boal, especialmente no que se refere às técnicas e estética do teatro do oprimido, e a herança da agitação política e engajamento dos coletivos teatrais da década de 1960 e 1970 contra o regime militar contribuíram para destacar o teatro como uma das linguagens artísticas mais eficazes no contexto da *ação cultural*. A quantidade de artistas docentes atuando na modalidade de educação não formal, o número de pesquisas acadêmicas sobre o tema e a diversidade de propostas artístico-pedagógicas que tensionam a relação arte/mobilização sociocultural também justificam essa afirmativa.

Importa esclarecer que, no contexto aqui exposto, o termo *ação cultural* caracteriza “[...] uma intervenção simultaneamente técnica, política, social e econômica, levada a efeito pelo poder público ou por organismos particulares da sociedade civil, que concebe, coordena, gere ou participa de programas, projetos e atividades.” (Cunha, 2010, p. 75-76). Práxis que não é prerrogativa específica das universidades ou do teatro universitário, foco da análise aqui proposta.

Essa frente de trabalho tem crescido desde a década de 1990, impulsionada pelas parcerias público-privadas (PPPs) que tiveram um aumento considerável a partir das gestões do presidente Fernando Henrique Cardoso (1994-2001). É especialmente utilizada em setores relacionados ao campos da saúde, educação e desenvolvimento social por entidades da sociedade civil organizada, que por meio de Organizações Não Governamentais (ONG) e



Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPS), passaram a promover iniciativas utilizando-se das artes, dos esportes, lazer e capacitação profissional, com vistas a corrigir, complementar ou diminuir as deficiências do ensino público e a ausência do estado nas periferias das cidades brasileiras.

Outro dado a observar é que a *ação cultural*, embora sempre possua diferentes camadas e grupos sociais como público-alvo, pode se apresentar como uma ferramenta de intervenção, integração e/ou interlocução social. O que significa que os adjetivos *para* e *com* a comunidade se alternam nessas ações, dependendo dos propósitos de seus realizadores. Como toda atividade humana, seu uso não está alijado de intencionalidade e permeado de nuances. Atualmente, inclusive, há um debate crítico a essas iniciativas, no sentido de situá-las dentro do arco de políticas compensatórias e assistenciais que, ao invés de combater, reforçam valores do capitalismo neoliberal e parasitário.

Embora eu compreenda a relevância e materialidade dessas críticas, considero que isso não necessariamente se aplica ao contexto aqui em análise, vez que as iniciativas de *ação cultural* que serão abordadas se situam na interface teatro de grupo e extensão. São, por isso, oriundas ou respaldadas por instituições que representam diretamente o estado enquanto agente catalisador de ações socioculturais. Como aqui destrincharemos, a *ação cultural* com seus vínculos – permanentes ou temporários – entre teatro, coletivos artísticos e comunidade constituem espaços onde a produção acadêmica é ao mesmo tempo pesquisa, mobilização, integração e intervenção nos territórios e/ou sociedade. Algo que no século XXI vem se incorporando nos currículos e na práxis exercida no interior de cursos de graduação em Artes Cênicas de diferentes regiões do país.

O Teatro universitário e a modernização do teatro brasileiro

Segundo os últimos dados sobre a Educação Superior divulgados pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP, 2024), até o ano de 2023 tínhamos 17 cursos de Bacharelado, 02 cursos superiores Tecnológicos e 54 Licenciaturas em Artes Cênicas/Teatro espalhados por diferentes regiões. São números ainda tímidos, se considerarmos a dimensão continental do país e a diversidade de profissões que se congregam em torno da engenharia



cênica². Mas, na conjuntura da trajetória histórica das políticas culturais e de fomento às Artes no Brasil, esse cenário reflete significativos avanços.

Historicamente, o teatro – e a cultura de um modo geral – por muito tempo foi tratado com descaso. Embora gozassem de status e relevância enquanto herança cultural, a ideia de teatro enquanto ofício sofreu duras perseguições de cunho moral em distintos momentos da história de nosso país. O nascedouro de nossas primeiras políticas de fomento se dá a partir dos anos 1985, acompanhando o processo de redemocratização. As décadas anteriores foram marcadas pela informalidade, marginalidade e ausência do poder público no amparo a esse campo produtivo. Para se ter uma ideia do descaso, a própria regulamentação da profissão de artista e técnicos de espetáculos teatrais se deu apenas com a criação da Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978 (Brasil, 1978), que embora não reduzisse o estigma da época, dava acesso a benefícios sociais e proteção trabalhista à classe artística.

Alijado das políticas públicas e à mercê do livre mercado, não fica difícil compreender as razões pelas quais o teatro brasileiro se tornou uma das últimas linguagens a incorporar o espírito renovador deflagrado pela Semana de Arte Moderna de 1922 (Leão, 2006, p. 64). Como relatada Décio de Almeida Prado (1999, p. 161-172), é no final da década de 1930 e transcorrer da década de 1940 que o consenso entre a intelectualidade brasileira mobiliza-se em torno do desejo de modificar o *status* de entretenimento concedido ao teatro. O apego comercial por estilos e formas teatrais como o teatro de revista que, embora dominantes na segunda metade do século XIX, se desbotaram com o passar dos anos, contribuíram para um exercício profissional fundamentado no vedetismo e na replicação de fórmulas cênicas consolidadas entre o gosto popular.

O ambiente universitário, à época também em fase inicial, tornava-se um espaço natural de circulação de ideias e de encontro entre intelectuais. Nessa ágora inspiradora, a preocupação por forjar uma arte brasileira com identidade própria e, ao mesmo tempo, conectada com os

² Embora possamos notar avanços significativos no âmbito da formação de professores de teatro, funções como dramaturgia, iluminação, figurino, maquiagem, adereços, cenotecnia, crítica e recepção estética, num nível menor a cenografia, dentre outras funções, ainda permanecem sendo apreendidas a partir do campo empírico, no contato panorâmico proporcionado pelos componentes curriculares das graduações existentes, no contexto de cursos esporádicos ou mesmo da habilidade que certos artistas possuem de agregar expertises desenvolvidas em outras áreas à linguagem cênica. A oferta de formação superior ora existente não cobre minimamente todo esse guarda-chuva de especializações.



debates de vanguarda que circulavam nas metrópoles europeias e norte-americana, se acentua, reverberando nos círculos acadêmicos de nossas principais cidades.

Assim como ocorre na atualidade, um teatro experimental e de pesquisa dificilmente caminha, de forma espontânea, alinhado com os apelos do teatro comercial. Segundo Leão (2006, p. 70), foi “[...] inegável o papel dos amadores e dos estudantes no processo de mudança por que passou o teatro no Brasil. Por meio dos grupos teatrais de amadores e de estudantes é que se deram os passos mais seguros no caminho da renovação do teatro brasileiro.” Isso porque, distanciados desse compromisso com o lucro imediato, intelectuais, artistas e pequenos empreendedores culturais, agrupados em torno do movimento estudantil, sindicatos, e grupos amadores, começam a se deter aos estudos e difusão das vanguardas ocidentais da época, o que levou a uma maior preocupação com o apuro técnico dos espetáculos.

Esses coletivos tiveram efetiva participação na mudança estética e organizacional do teatro que era produzido nos principais centros urbanos brasileiros da época. No Rio de Janeiro esse movimento fica a cargo de grupos como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) (1938-1952), Os Comediantes (1938-1947), o Teatro Universitário (TU) (RJ, 1938-1950), o Teatro experimental do Negro (TEN) (1945) e O Tablado (1951). Em São Paulo, o Grupo de Teatro Experimental (GTE) (1942-1948), o Grupo Universitário de Teatro (GUT) (1943-1948) e o Teatro Brasileiro de Comédia, que também teve sua fase amadora (1948). Em Recife, a mobilização cultural da época é realizada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) (Recife-PE, 1941) e o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP) (1940-1952). Há também mobilizações em outras regiões do país, inspiradas pela iniciativa do TEB carioca, como o Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul (1941-1955) e o Teatro de Estudantes do Pará (1941-1951).

Boa parte desse teatro de amadores tem sua origem vinculada ao ambiente acadêmico. O TEB, por exemplo, surgiu da iniciativa de Pachcoal Carlo Magno de inaugurar o Departamento Casa de Estudantes do Brasil na antiga faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Ele também foi um dos principais articuladores do movimento de teatro de estudantes, promovendo festivais e encontros em diferentes regiões do país a partir do final da década de 1950. Em São Paulo, o GTE, fundado por Alfredo Mesquita, e o GUT, criado por Décio de Almeida Prado, se originam na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Já o Teatro Universitário carioca surge no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Música (atual



EMUFRJ). Em Pernambuco, o TAP, encabeçado por Waldemar de Oliveira, se vinculava à Faculdade de Medicina de Recife; enquanto o TEP, que possuía em seu quadro nomes como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, nasce da iniciativa de estudantes de Direito da Faculdade de Direito de Recife.

Ao situar a prática extensionista numa perspectiva emancipatória, a pesquisadora Anita Cione me auxilia na interpretação desse fenômeno de agitação cultural promovido pelo teatro de amadores e estudantes. Se referindo ao contexto das práticas de mediação da ação teatral junto a programas e projetos de extensão universitária, a pesquisadora compreende que o conceito de extensão pautado nas ideologias social e acadêmica uma via importante de vínculo entre produção de conhecimento e sociedade porque “[...] valoriza a postura horizontal e dialógica com a comunidade, com o objetivo de catalisar o desenvolvimento local priorizando comunidades socialmente vulneráveis, com quem troca conhecimentos, renovando saberes de ambos os lados em uma via de mão dupla.” (Silva, 2019, p.46-47). Acredito que a produção cênica dos estudantes e amadores entra em consonância com os propósitos mencionados pela pesquisadora. Embora não direcionada para vulneráveis, as *ações culturais* do período caminhavam numa perspectiva de mobilização sociocultural levantando importantes debates sobre o papel da produção artística e desenvolvimento da linguagem cênica para a produção acadêmica, construção e consolidação da identidade da cultura nacional.

Algumas razões me levam a considerar o arcabouço de agitação cultural promovido pelos amadores e estudantes como sendo intervenções com franco caráter extensionista. Primeiro porque as investigações artísticas e ações culturais, que resultaram em importantes mobilizações da sociedade da época, se irradiam a partir de comunidades de cursos superiores.

O segundo aspecto nessa direção é que não se trata de atividades de ensino ou pesquisa vinculadas formalmente a uma graduação em teatro. Vale considerar nesse sentido que o primeiro curso superior de teatro foi criado em 1956 na Universidade da Bahia (atual ETUFBA). O que significa que essa agitação da cena teatral, realizada por estudantes e intelectuais – vinculados a cursos de direito, medicina, letras, filosofia e/ou congêneres – implicaram em práticas não-curricularizadas realizadas por animadores culturais reunidos pelo ambiente acadêmico que frequentavam.

O terceiro dado é que essas ações não visavam um caráter assistencialista ou o ideal puro e simples de difundir conceitos e/ou práticas desenvolvidas pela academia. O interesse era



o de construir um ambiente de renovação das poéticas cênicas e recepção estética. Um movimento para e com a sociedade de sua época.

Por fim, o quarto e mais importante argumento nesse sentido é que a prática dos coletivos de amadores envolvia diferentes camadas da sociedade. Eles não eram e nem pretendiam ser formados exclusivamente por acadêmicos. O intuito era o de reunir uma confraria de aficionados pelo teatro com o objetivo em comum de pesquisa e desenvolvimento da linguagem cênica. E nesse sentido, a “comunidade externa” nessas ações exercia não apenas a condição de público-alvo das propostas artísticas encenadas como também se engajava nos coletivos na condição de artistas criadores. Isso fica explícito no depoimento de Paschoal Carlos Magno, documentado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) e citado por Nanci Fernandes:

Nunca pretendi que o movimento se chamasse ‘teatro universitário’ porque teatro não pertence a uma classe. O erro dos teatros universitários que vieram depois é que nenhum deles era realmente de universitários, mas sim abusavam do nome. Teatro do Estudante era para mim alguma coisa que abrangia estudantes de escolas superiores, secundárias, técnicas, normais e aceitava qualquer pessoa que quisesse fazer teatro e fosse menor de trinta anos. Eram todos estudantes... de teatro. (MAGNO *apud* FERNANDES, 2013, p. 58).

Com base no depoimento acima, convém também ponderar que seria um tanto problemático nomearmos o fenômeno do teatro de amadores como sendo extensão universitária *stricto sensu*. As universidades brasileiras – enquanto estrutura formal e institucional – se desenham apenas a partir da década de 1950. No Brasil o padrão de universidade surge, inicialmente, por meio da reunião de escolas, institutos e faculdades independentes, criadas em diferentes períodos, e que a partir de um decreto ou decisão administrativa passam a ter uma administração centralizada. Seria complicado, portanto, criar vínculos diretos entre estrutura universitária como hoje reconhecemos e aquele contexto de mobilização cultural. Mas, a meu ver, isso não destitui os laços dessas ações com o contexto da extensão e o território da *ação cultural*. O caráter de aproximação/integração com diferentes camadas do movimento estudantil, apontado por Paschoal Carlos Magno, cumpria um papel de abraçar essa comunidade a partir de ideais comuns. A partir disso, mobilizaram a cena cultural e a sociedade da época.

Tanto que o êxito dessas iniciativas, desenvolvidas por artistas brasileiros e imigrantes, criaram o ambiente político que influenciou a fundação das primeiras escolas de teatro



modernas do país. Foi o caso do Curso Prático de Teatro (Rio de Janeiro, 1939), da Escola de Arte Dramática (São Paulo, 1948), da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (1956), do Curso de Arte Dramática (Rio Grande do Sul, 1958) e a Escola de Teatro e Dança do Pará (1962). Todas elas atualmente incorporadas a universidades federais ou estaduais. Desconfio, inclusive, que essa relação direta entre mobilização artístico-cultural e criação das novas escolas de teatro – que incorporaram e deram lastro ao espírito renovador iniciado pelos grupos amadores – acaba por lastrear um perfil acadêmico que coaduna formação artística, experimentalismo e interação com a comunidade.

A UNE, o CPC e a Agitação política dos Anos 1960

Segundo Paula (2013), embora já existisse enquanto categoria de produção acadêmica nos cursos superiores brasileiros desde 1911, a extensão se populariza e ganha o viés de mobilização política e sociocultural a partir de 1960. Um marco nessa direção foram as demandas por reforma universitária liderada pela União Nacional do Estudantes (UNE). Em sua forte aproximação com as lutas sociais encampadas por operários e camponeses, a UNE redesenha as relações entre universidade e sociedade endossando o debate público, junto com os partidos de esquerda, em torno da reivindicação por amplas e profundas reformas de base. Fenômeno que também influenciou diretamente a produção artística da época.

Embora tenha tido vida curta, o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, criado em 1961 e extinto em 1964 pelo golpe militar, teve papel importante no caldo cultural que desaguou na procura dos artistas da cena – parte deles vinculados ao meio acadêmico e universitário – por um teatro e uma arte que pautasse questões do cotidiano do povo. Uma produção artística de diferentes linguagens que dava corpo e voz aos anseios por uma arte popular, democrática, política e revolucionária. Seu intuito era contemplar *in loco* o espectador popular, que em geral não era alvo da produção que circulava nos grandes centros. De acordo com Garcia (2022, p. 165-200), as representações do CPC eram realizadas tanto na sede da UNE como num formato de ‘teatro-ambulante’, ocupando espaços comunitários em favelas, sindicatos, fábricas e/ou locais de grande aglomeração de pessoas, na zona urbana ou rural, com esquetes produzidas em mutirão. No que se refere aos temas abordados nas representações, buscava-se retratar o cotidiano e as problemáticas que emergem dessa camada da população.



Naquele contexto sócio-histórico o CPC dividia a cena cultural com outros coletivos artísticos como o Teatro de Arena (São Paulo-SP, 1953-1972), o Teatro Oficina (São Paulo-SP, 1958), o Opinião (Rio de Janeiro-RJ, 1964-1982), dentre outros grupos e companhias com poéticas e estéticas bastante heterogêneas entre si. Embora haja diferenças marcantes entre os objetivos artísticos desses distintos expoentes, a agitação cultural – e mesmo a propaganda político-revolucionária iniciada pelo CPC – foi ganhando força entre membros desses coletivos, ganhando caráter político-ideológico especialmente a partir do recrudescimento iniciado com o golpe militar de 1964 e a forte censura à expressão política e artística que o AI-5 (1968) disparou.

Mesmo os grupos dos anos 1970 de caráter mais experimental no que diz respeito à linguagem cênica, alinhados ao movimento de contracultura da época, indiretamente instigam a discussão sobre a popularização do teatro. Quando buscam subverter os espaços e formas canônicas de realização de obras cênicas, promovem o engajamento do público no embate com os valores culturais tradicionais, o teatro de contracultura intervia provocativamente no cotidiano da sociedade, despertando opiniões contrastantes entre público e crítica.

Dessa segunda metade do século XX, os grupos que se destacam como sendo os mais longevos são: o Teatro de Cultura Popular (Recife-PE, 1963), o Giramundo (Lagoa Santa-MG, 1970/Belo Horizonte-MG, 1976), O Mambembe (São Paulo-SP, 1976), o Imbuça (Aracajú-SE, 1977), o Oi Nós Aqui Traveis (Porto Alegre-RS, 1978), e o Galpão (Belo Horizonte-MG, 1985). Já no período da redemocratização, com a liberdade de expressão conquistada, os coletivos artísticos passam então a explorar propostas cênicas que reflitam o espírito pós-moderno e as reconfigurações estético-poéticas provocadas pela arte contemporânea. Deixava-se de lado a busca por um teatro que reforça um conceito rígido de identidade nacional, abrindo-se para o diálogo com diferentes matizes estético-poéticos e centros de produção cultural.

As políticas públicas para a cultura implementadas a partir da década de 1990 ampliaram de forma significativa o escopo de atuação dos coletivos artísticos, que além de produzir espetáculos passaram a promover ações de formação no âmbito da *educação não formal*. A partir de então a relação entre práxis artística, pesquisa acadêmica e mobilização sociocultural por meio de intervenções desenvolvidas no âmbito da ação cultural ganham novo fôlego. O que também ocorre com a simbiose entre coletivos artísticos e ambiente universitário.



Teatro de grupo e Universidade: o contexto contemporâneo

O auge do movimento *teatro de grupo* como catalisador da cena teatral se inicia nos anos 1990. Período em que esse modo de organização se espalha por todo país, causando grande efervescência cultural, proporcionando um amadurecimento técnico e estético, e cunhando uma linguagem cênica com traços marcadamente nacionais. Acompanhá-vamos naquele momento, de um lado, a consolidação de grupos longevos como o Galpão e o Oi Nóis Aqui Traveis e, do outro, o surgimento de novos coletivos que pela qualidade de suas pesquisas cênicas logo se destacam. Foi o caso de nomes como a Cia dos Atores (Rio de Janeiro, 1990), Bando de Teatro Olodum (Salvador, 1990), os Parlapatões, Patifes e Paspalhões (São Paulo, 1991), o Teatro da Vertigem (São Paulo, 1992), o Pia Fraus Teatro (São Paulo, 1992), os Clowns de Shakespeare (Natal, 1993), a Sutil Companhia de Teatro (Curitiba, 1993), Teatro Popular de Ilhéus (Ilhéus, 1995), a Companhia do Latão (São Paulo, 1996), Folias D'arte (São Paulo, 1996), dentre inúmeros outros.

A efervescência estético-poética e organizacional dos coletivos se traduz também em conquistas políticas, sobretudo no âmbito do fomento, no início do Século XXI. O teatro de grupo passa a contribuir decisivamente para a organização e o desenvolvimento das artes cênicas através da promoção de encontros, seminários, festivais, fundação de cooperativas regionais e mobilização política como o Movimento Arte Contra Barbárie (1999) eclodido em São Paulo e a Rede Redemoinho (2004), articulada a partir do Galpão Cine-Horto em Minas Gerais. Os coletivos então passam a ser vetor não apenas da produção cênica como também dos debates sobre economia da cultura, formação e qualificação profissional, pesquisa e memória das Artes Cênicas, ganhando contornos também acadêmicos.

É nessa conjuntura que ocorre o grande estreitamento entre teatro de grupo e a educação superior. Especialmente nas capitais e nos centros universitários o meio acadêmico passa a servir como local de encontro de artistas e surgimento de novos agrupamentos, ao passo que o tema da grupalidade e os seus processos criativos, em especial no âmbito da dramaturgia e encenação, passam a ser objeto de estudo de diversas pesquisas científicas. Grupos já estabelecidos servem de campo/laboratório para pesquisas acadêmicas ao mesmo tempo em que surgem como mecanismo de difusão e popularização de teorias e procedimentos criativos discutidos e sistematizados nas universidades. É o caso, por exemplo, de grupos como a Boa



Companhia (Campinas-SP, 1992), o Razões Inversas (Campinas-SP, 1995), o Experiência Subterrânea (Florianópolis-SC, 1995), o Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro (NATA) (Alagoinhas, 1998), o Finos Trapos (Salvador, 2004), o Oco Teatro Laboratório (Lauro de Freitas, 2006) e os já citados Companhia do Latão, Teatro da Vertigem, Clowns de Shakespeare, XIX de Teatro, dentre inúmeros outros.

Um dos que mais se destacam nessa intersecção grupo – universidade é o paulista Lume que desde a sua fundação em 1985 desenvolve atividades pedagógicas e de pesquisa relacionadas à Universidade Federal de Campinas (UNICAMP). Além de grupo artístico, o Lume é o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais desta universidade, que também agrega no seu corpo de professores-pesquisadores a maioria dos membros do grupo. Referência internacional em pesquisas sobre o trabalho com atuação, o Lume difunde sua poética e dispositivos criativos por meio de oficinas, demonstrações de trabalho, intercâmbios com outros grupos, realização de seminário, encontros e publicações.

O Teatro da Vertigem, criado em 1992 por Antônio Araújo com ex-colegas da Escola de Comunicação e Artes da USP, também caminha nessa intersecção. Desde seu início o coletivo delineia um caráter de pesquisa artística e acadêmica, explorando a criação compartilhada e os espaços não-convencionais como catalizadores da encenação e elaboração cênico-dramatúrgica. Embora não seja formalmente vinculado à ECA-USP, como é o caso do Lume para com a Unicamp, os estudos desenvolvidos por Araújo (2008; 2011) e seu coletivo possuem franco diálogo com a educação superior, hospedando investigações e sistematizações que atualmente irrigam o banco bibliográfico de diversas instituições superiores em artes cênicas do país. Segundo Narciso Telles:

As ideias de movimento e identificação congregam-se ao observarmos as atividades artístico-pedagógicas dos grupos. Muitos, no decorrer de sua trajetória, vão ampliando espaços de ação direcionados para atividades educacionais. Quase todos desenvolvem uma estrutura de treinamento, para o aperfeiçoamento de seus atores, e um conjunto de oficinas de formação/aperfeiçoamento de sua linguagem para outros artistas. (Teles, 2008, p. 33).

Assim, vemos em iniciativas como a dos dois grupos citados um claro exemplo, tanto dessa ampliação do escopo de atuação a que se refere o autor, quanto da fusão entre a pesquisa

artística e a acadêmica, o que resulta na experimentação cênica e no desenvolvimento de atividades pedagógicas. Também como fruto dessa aproximação, não é raro o fato de membros de grupos teatrais serem também pesquisadores e professores universitários que muitas vezes encontram no teatro experimental proposto no seio dos seus coletivos espaço de interlocução direta com os estudos que desenvolvem no meio científico e com o contexto da extensão universitária.

Tanto a trajetória dos grupos, sua produção artística, metodologias e práxis, quanto algumas experiências de *ação cultural* promovida em seus espaços-sede têm ganhado notoriedade por se tornarem objeto de investigação de diversas pesquisas acadêmicas. Cito como exemplos a Terreira da Tribo do Oi Nós Aqui Traveis (RS), o Oficinão do Galpão Cine Horto do Grupo Galpão (MG), a interface entre teatro e saúde no trabalho dos Doutores da Alegria (SP), a Escola Giramundo do grupo Giramundo (MG), os estudos relacionados à práxis do Teatro Oficina (SP), o teatro negro desenvolvido pelo Bando de Teatro Olodum (BA), o Oficinão Finos Trapos do grupo Finos Trapos (BA), o teatro de rua desenvolvido pelo Imbuuçã (SE) e o Tá Na Rua (RJ), dentre inúmeras outras.

Seria impossível relacionar em uma curta publicação o universo de experiências espalhadas pelo país que, hoje sistematizadas, estreitam a interface entre acadêmica e grupalidade. Como poucos coletivos artísticos possuem fomento e infraestrutura que possibilitem que seus trabalhos se consolidem como referência em âmbito nacional, acredito que boa parte das produções intelectuais que refletem essa relação tendem a ficar restrita aos círculos acadêmicos locais ou regionais, já que a reputação dos grupos ou dos pesquisadores envolvidos é grande chamariz para difusão desses trabalhos. Mas, acredito que os coletivos citados nos dão uma breve noção desse estreitamento dos coletivos teatrais com a educação superior, ainda que não necessariamente restrito ao âmbito da extensão.

Toda essa trajetória histórica e o arsenal de exemplos citados durante esse trabalho indicam que essa proximidade do movimento teatro de grupo com o ambiente universitário não é recente, mas foi um fator que ganhou os holofotes acadêmicos nas duas primeiras décadas do século XXI. Isso se reflete no número de publicações de teses, dissertações, artigos e periódicos sobre o tema da grupalidade indicados na plataforma Oásis³ e nas interações – explícitas ou

³ Disponível em: <https://oasisbr.ibict.br/vufind/> Acesso em: 10 nov. 2024.



implícitas – entre coletivos artísticos, ação cultural e em programas, projetos ou eventos de extensão promovidos por universidades.

Considerações finais

A partir do trajeto histórico aqui apresentado, com a análise da produção artística e mobilização cultural desenvolvidas em diferentes períodos da produção cênica nacional, gostaria de destacar alguns aspectos, à guisa de conclusões parciais. Ressalto, desde já que o debate não se esgota neste trabalho, considerando a sua relevância para refletirmos sobre modelos e parâmetros de intersecção entre produção artística e extensão universitária no âmbito das Artes Cênicas.

Primeiramente, considero importante ressaltar que os exemplos aqui mencionados, onde há franca interação entre grupalidade e teatro de pesquisa, situam os coletivos artísticos na fronteira do *dentro* e *fora* da universidade. Não apenas porque parte dos membros de coletivos cênicos analisados são ou foram pesquisadores, estudantes e/ou docentes lotados em universidades, como também pelo caráter da relação que se estabelece entre essas duas instâncias durante a realização de *ações culturais* com caráter extensionista. Nesse trânsito entre o *dentro* e *fora* os coletivos podem assumir tanto o papel de mediadores de ações extensionistas provocadas pela comunidade acadêmica, que executam essas ações em parceria com os membros desses grupos, como podem – em si próprios – configurarem a comunidade receptora/interlocutora das ações de extensão. No segundo caso, me refiro mais especificamente a coletivos com sedes em bairros periféricos das cidades, onde já executam importantes ações culturais envolvendo suas comunidades de origem.

A sinergia do teatro de grupo com o ambiente universitário tanto potencializa os programas e ações extensionistas da universidade quanto provocam alterações importantes nas dinâmicas dos grupos com as comunidades em seu entorno. E no caso do teatro universitário, onde os coletivos e companhias naturalmente já integram o cotidiano das instituições superiores, articular suas produções sob a perspectiva da extensão é uma oportunidade de entrecruzar pesquisa artística e acadêmica com uma perspectiva de compromisso com o caráter de função social do teatro e das Artes.



Outro dado a observar é que, dos exemplos citados neste trabalho, apenas no caso do Lume há uma formalização perfeitamente reconhecível onde o grupo se configura como sendo uma instância formal vinculada à Unicamp. Naquele caso, as *ações culturais* ali desenvolvidas se vinculam diretamente a projetos de pesquisa e extensão.

Esse é um aspecto que pretendo observar mais a fundo ao longo do trajeto da pesquisa em desenvolvimento. De fato, tenho conhecimento de que outras universidades também adotam essa configuração onde coletivos e companhias estáveis são criadas por meio de programas ou projetos institucionais vinculados a uma ou mais dimensões do tripé universitário⁴. Mas, esse tipo de institucionalização ainda me parece mais a exceção do que regra no meio acadêmico brasileiro. Considerando os dados reunidos até o período dessa publicação, não me arriscaria a afirmar um número exato de instituições e currículos onde esse fenômeno ocorre, já que a pesquisa em desenvolvimento ainda se encontra em fase inicial de execução.

A parte disso, o que o levantamento bibliográfico que realizei ao longo dos trajetos do mestrado e do doutorado indica é que boa parte da interação entre os coletivos consolidados e universidade não significam a incorporação desses na estrutura universitária. E nesse sentido, considero que os coletivos artísticos são, via de regra, agentes da sociedade civil organizada intercambiando saberes e práxis com a academia e irradiando para o entorno os resultados dessas interações.

Cito como exemplo o trabalho de grupos como o Vertigem e/ou o XIX de Teatro, que com seus olhares sensíveis para os problemas socioculturais da cidade de São Paulo, aliado ao modo inventivo como a ocupação artística de espaços públicos se plasma com a dramaturgia e encenação, além de diversos outros aspectos. Suas principais frentes de trabalho formatam experiências estéticas para o público a partir das quais se reverberam importantes debates que se espalham em setores da sociedade. Esse processo, pautado em ricas pesquisas artísticas, se configuram como intrigantes objetos de estudo a serem explorados pelo meio acadêmico. E na

⁴ Por exemplo, na realidade acadêmica encontrada aqui na Bahia, observo que a Companhia de Teatro da UFBA, criada em 1981, é um corpo estável vinculado a Escola de Teatro da UFBA, sob forma de programa de Extensão. Já aqui na UESB, O Laboratório Universitário de Práticas de Atuação (LUPA), criado em 2021 e que promove ações extensionistas, é um coletivo artístico do Curso de Licenciatura em Teatro instituído por meio do Programa de Educação Tutorial (PETI). E esses são apenas dois dos exemplos possíveis de interação do teatro universitário e do teatro de grupo com o território da extensão universitária.



condição de membros da comunidade [artística e civil] passam também a ser um dos braços da pesquisa e extensão das universidades. Sendo ao mesmo tempo: objetos de estudo, geradores de tecnologias artísticas, pedagógicas e instrumentos de difusão/divulgação científica para os diferentes espaços e grupos sociais com os quais interagem.

Nem toda ação desses coletivos com a comunidade configuram práticas extensionistas considerando que eles são, em si próprios, parte da sociedade civil. Mas, quando há o interesse mútuo entre ambiente acadêmico e coletivos – parte deles catalisados pela atuação de membros dos grupos na comunidade universitária, ou mesmo da caracterização de grupos como sendo teatro universitário – os vínculos entre ação cultural, produção artística e extensão ganham contornos próprios constituindo um instigante fluxo de ideais e de mobilização artístico-cultural.

E embora esse tipo de *ação cultural* não necessariamente esteja vinculada formalmente a projetos ou programas extensionistas das universidades com que os grupos e coletivos interagem, essas práticas pedagógicas proporcionam geração de conhecimentos, reflexão sobre a práxis artística e difusão da linguagem entre público e crítica. O que amplia a relevância desse fazer artístico, seja proporcionando o desenvolvimento das artes cênicas, seja como agente mediador entre os objetivos da universidade e as necessidades da sociedade.

Práticas de mobilização artística e cultural como as aqui mencionadas, que se espraiam do contexto acadêmico para a sociedade ou vice e versa, a meu ver indicam interessantes caminhos de curricularização da extensão, nos moldes previstos pela legislação atual. São saberes que – embora não necessariamente estejam institucionalmente vinculados a pró-reitorias específicas – permitem que a comunidade acadêmica, classe artística e sociedade civil criem espaços de interlocução, troca de saberes e de mobilização cultural, artística e social. Interações que podem contribuir de forma significativa para o debate público, proposições de caminhos e/ou soluções políticas, socioeconômicas e culturais que reflitam o interesse de diferentes setores da sociedade brasileira.

Referências

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.



ARAÚJO, Antônio. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo.** 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BRASIL. **Resolução CNE/CP n.º 7, de 18 de dezembro de 2018.** Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n.º 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024 e dá outras providências. Brasília, DF, 2018. Disponível em: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/55877808 Acesso em: 16 nov. 2024.

BRASIL. **Lei n.º 6.533, de 24 de maio de 1978.** Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Brasília, DF, 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/16533.htm Acesso em: 16 nov. 2024.

COELHO, Teixeira. **O que é Ação Cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2001. Coleção Primeiros Passos.

CUNHA, 2010. **Cultura e ação cultural: Uma contribuição a sua história e conceitos.** São Paulo: Edições SESCSP, 2010.

FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, Roberto João; GUINGSBURG, Jacó. **História do Teatro Brasileiro.** São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. v. 2.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância.** São Paulo: Teatro do Pequeno Gesto, 2022.

INEP. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. **Sinopses estatísticas da educação superior 2023 – Graduação.** Brasília, DF: Ministério da Educação, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-da-educacao-superior/resultados> Acesso: 24 nov. 2024

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: o moderno teatro da Bahia.** Salvador: Fundação Gregório de Matos: EDUFBA, 2006.

LIMA, Francisco André Sousa. **Três currículos-dispositivos, uma encruzilhada: a educação profissional em teatro.** 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

LIMA, Francisco André Sousa. **Pedagogia do Teatro de Grupo: o processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficina Finos Trapos.** 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

PAULA, João Antônio de. A extensão universitária: história, conceito e propostas. **Interfaces - Revista de Extensão da UFMG, [S. l.]**, v. 1, n. 1, p. 5–23, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistainterfaces/article/view/18930>. Acesso em: 16 nov. 2024.



PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SILVA, Anita Cione Tavares Ferreira da. **Por uma extensão universitária transformadora: caminhos para uma abordagem crítica e dialógica na mediação da ação teatral.** 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

TELES, Narciso. **Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua.** Porto alegre: Editora Mediação, 2008

Recebido: 30.10.2024

Aceito: 02.12.2024

Publicado: 19.12.2024



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).