

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

DJALLYS DIETZ FERREIRA

As Artes Cênicas e a UnB, uma narrativa histórica: Reflexões sobre o bacharelado e a licenciatura na formação superior.

Brasília
2018

Djallys Dietz Ferreira

As Artes Cênicas e a UnB, uma narrativa histórica: Reflexões sobre o bacharelado e a licenciatura na formação superior.

Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Cênicas, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília
Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos

Brasília

2018

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
CAPÍTULO 1: UNB.....	4
CAPÍTULO 2: CEN.....	15
CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	29

INTRODUÇÃO

...O presente trabalho tem como objetivo levantar uma reflexão crítica acerca dos formatos dos cursos superiores em Artes Cênicas, os quais estão estruturados em habilitações de bacharelado e/ou licenciatura na maior parte das faculdades e universidades que ofertam formação profissional nessa área no país. Para tanto, tomaremos como objeto de análise a trajetória de formação e desenvolvimento do curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB), desde o nascimento dessa instituição de ensino até os anos recentes.

A discussão em questão surge como desdobramento de uma ampla pesquisa histórica sobre os fundamentos que nortearam a criação da UnB na capital federal, considerando as motivações e desafios enfrentados pelos principais elaboradores e executores do Plano Orientador original dessa universidade, e levando em conta o papel decisivo de personalidades como Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira na consecução dessa empreitada. Dessa maneira, optou-se por estabelecer uma cronologia histórica dos principais movimentos que levaram à idealização e concretização da UnB, bem como os caminhos e descaminhos trilhados por essa instituição dos anos iniciais e empolgantes de sua instalação até os anos de repressão militar e de desmonte das diretrizes originais que estiveram no cerne de sua idealização.

O objetivo principal da monografia, contudo, é inserir a contextualização da UnB para igualmente estabelecer uma abordagem histórica sobre o percurso seguido pelo curso de Artes Cênicas desde os momentos anteriores à implementação da modalidade Teatro na Licenciatura em Educação Artística, em 1979, passando pela instauração do Departamento de Artes Cênicas (CEN), em 1989 (quando também foi criado o bacharelado), até o momento atual. Desse modo, tomando em consideração os aspectos históricos da constituição do departamento, será levantada uma reflexão problematizando a criação e existência da habilitação em bacharelado para os cursos de Artes Cênicas não só na UnB, mas nas demais universidades públicas brasileiras, partindo da constatação de que os profissionais bacharéis encontram dificuldades muito maiores para se sustentarem financeiramente após se formarem do que os licenciados, haja vista que o diploma de bacharel do artista cênico muito raramente é reivindicado para o pleiteamento de um emprego, diferentemente do licenciado, do qual se exige o diploma para o exercício da profissão nas instituições de ensino em razão do que determina as Diretrizes Nacionais da Educação.

Para tanto, realizamos uma revisão bibliográfica que contempla estudos históricos relativos à formação da UnB e do CEN, além de reflexões sobre a importância da arte-educação e da formação de espectadores, concluindo pela absoluta desnecessidade da formação em bacharelado...

CAPÍTULO I. UNB

...Quando Darcy Ribeiro retornou a Brasília, após o exílio, em 1978, encontrou sua universidade órfã e muito distante do projeto original concebido entre os governos de Juscelino Kubitschek e João Goulart. Leitura fundamental para qualquer pessoa que queira compreender as origens da Universidade de Brasília, “*UnB: invenção e descaminho*” é a narrativa que Darcy nos legou para que pudéssemos entender como a UnB foi castrada pelo regime militar instaurado em 1964 e para que pudéssemos igualmente refletir sobre os caminhos e desafios que teríamos na busca pela recuperação do espírito inovador e autônomo que permeou essa universidade e que encantou os setores mais progressistas da sociedade brasileira nos anos iniciais de sua formação.

“(...) Efetivamente, de 1959 a 1961 a criação da UnB foi a questão cultural mais séria, mais desafiante e mais empolgante que se colocou diante da intelectualidade do país, que via nela sua meta e sua causa.”
(RIBEIRO, 1998. p.15)

Darcy foi ferrenho idealizador e defensor da UnB. Já nos anos que antecederam sua criação lutou com bastante audácia e perspicácia para convencer presidentes, legisladores e até mesmo o Papa João XXIII para que essa universidade conseguisse ganhar vida e ditar os rumos do ensino superior no país. E não foi atoa que os nomes mais expressivos da inteligência brasileira encamparam o projeto da “nova universidade” e em comboio se ocuparam na capital recém criada, contribuindo na sua gestação. É como lembra Darcy,

“Dizem que a Universidade de Brasília é criação minha. Não é verdade. Ninguém pode ser pai e mãe de uma instituição tão complexa - uma universidade nacional - como é o caso da UnB. Tive, é certo, algum papel: coordenei seu planejamento e dirigi sua implantação. Mas muita gente mais se juntou para fundá-la.(...)”
(RIBEIRO, 1998. p.13)

Paulo Freire, Augusto Boal, Ferreira Gullar, Cláudio Santoro, Athos Bulcão, Oscar Niemeyer, Nelson Pereira dos Santos, Antônio Houaiss, Celso Furtado, Caio Prado Júnior, Florestan Fernandes, Hélio Jaguaribe, Roberto Salmeron e Milton Santos¹ são apenas alguns dos grandes pensadores que estiveram envolvidos na construção da espinha dorsal da UnB. Além deles, devemos muito lembrar os nomes de Elisa Frota Pessoa, Maria Yedda Linhares, Eulália Lobo, Moema Toscano e Marina de Vasconcelos, incríveis mulheres que, não obstante a genialidade de suas mentes, tiveram que enfrentar todo tipo de violência e misoginia para ocuparem seus

¹Faço destaque à figura de Milton Santos por ser o único professor negro que participou do projeto de criação da UnB em seus primeiros anos. Não é de se admirar que Milton seja o maior geógrafo brasileiro (quicá do mundo) e único latino-americano agraciado com o Prêmio Vautrin Lud (considerado o “Nobel da Geografia”), ainda que sua trajetória tenha sido atravessada por tantos preconceitos e maldades físicas e simbólicas, próprias do regime militar e da sociedade de seu tempo.

necessários espaços. E foi por reunir um time seletivo de inteligências tão incríveis e sonhadoras que a UnB pôde nascer e cativar seus primeiros estudantes.

Devemos com toda certeza colocar Darcy como pai fundador desta universidade, por toda sua capacidade de articulação e ação política, além de sua força de vontade para levar a cabo o projeto inovador por ele dirigido. Não é sem nenhuma razão que o *campus* leva seu nome, mas como bem reforça Darcy, essa paternidade também é devida ao inestimável Mestre Anísio Teixeira.

“Acrece que se devêssemos falar de pai fundador, uma outra vaga precisaria ser aberta para *Anísio Teixeira*, que foi quem mais contribuiu para que a Universidade de Brasília se concretizasse. (...)”
(RIBEIRO, 1998. p.14)

Com efeito, se Darcy foi responsável por dar vida à UnB, tirando-a do papel e erguendo suas primeiras estruturas e paredes no planalto central, não menos importante é Anísio, que é a quem devemos as melhores reflexões sobre o ensino superior brasileiro. Mas Anísio não seria apenas um grande pensador da educação, tal qual John Dewey², antes procurou ocupar espaços e influenciar a classe dirigente brasileira a priorizar a transformação do ambiente educacional, em todos os níveis. E não são poucas as iniciativas transformadoras de Anísio, desde o primeiro posto ocupado, em 1924, ainda jovem, quando assumiu um cargo equivalente ao de Secretário da Educação no seu estado de origem, a Bahia.

A essa primeira empreitada de Anísio se somariam muitas outras, seja como Secretário de Educação do Rio de Janeiro (1931), como participante do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova³ (1932), como Conselheiro da UNESCO (1946), como Secretário Geral da CAPES (1951), como Diretor do INEP (1952) ou como realizador das primeiras tentativas transformadoras da universidade brasileira, como foi o caso da UDF (Universidade do Distrito Federal), em 1935, quando como reitor viu essa universidade ser desmontada pelos aparelhos repressivos do Estado Novo, tendo que se esconder por anos no interior da Bahia por conta de suas ideias.

E não foram poucas as perseguições sofridas por Anísio e Darcy para que a UnB pudesse ganhar vida e inaugurar um novo rumo para o ensino superior brasileiro. Foram décadas de luta pela instauração de uma universidade autônoma e de espírito crítico no país. O Brasil, até então, contava apenas com escolas profissionais e faculdades isoladas que atendiam a alguns cursos específicos como Direito, Medicina e Engenharias, sem nenhuma interligação entre os mesmos. Não contávamos ainda com um ambiente acadêmico que permitisse o intercâmbio entre os estudantes e institutos de diferentes áreas do conhecimento, mesmo por que muitas forças reacionárias não

²Filósofo da Educação e pedagogo norte-americano com quem Anísio teve contato no final dos anos 1920 nos Estados Unidos e que iria influenciar bastante seu pensamento. Esse contato foi tão importante e definidor para Anísio que na volta ao Brasil passou a traduzir as obras de Dewey, optando definitivamente pela carreira educacional.

³Documento disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/22e/doc1_22e.pdf

olhavam com muito entusiasmo a ideia de aglutinar discentes e docentes em um mesmo espaço. Eram muitos interesses e privilégios que estavam em xeque, o que por certo não agradava nossa elite arcaica e escravagista, desinteressada de qualquer pensamento crítico que pudesse inaugurar um novo modo de ensino e de reflexão em relação à nossa estrutura política, econômica, social e cultural. O Brasil fora o último país sul-americano a romper com a monarquia. Não é de se estranhar, portanto, que só depois de mais de 70 anos da Proclamação da República tenhamos tido um modelo verdadeiramente universitário no país, com a inauguração da UnB.

“A UnB nasce sem molde anterior em que inspirar-se, e até mesmo sem precedente vivo e bem sucedido com que emparelhar, tão pobre fora a nossa experiência universitária anterior, e tão infaustas as tentativas de revitalizá-la e lhe dar autenticidade. (...)”
(RIBEIRO, 1998. p.47)

Cabe frisar que diversos países latino-americanos já haviam inaugurado suas primeiras universidades ainda no período colonial. Foram mais de trinta em todo continente, sendo algumas, como a Universidade Nacional Autônoma do México ou a Universidade Nacional Maior de São Marcos, no Peru, por exemplo, datadas dos anos 1500, criadas ainda nos anos iniciais de colonização espanhola na América Latina e Caribe. Isso por que, diferentemente de Portugal, a Espanha concebia a conquista colonizadora mediante a criação de uma federação de vice-reinados, cada qual dotado de uma réplica das instituições fundamentais da metrópole, incluindo a universidade. Em contraste, a monarquia portuguesa optou por uma administração que concentrasse o poder na península (a educação superior permanecia na Universidade de Coimbra), não permitindo assim a criação de universidades em sua colônia. Por essa razão, não é difícil constatar que muitos dos nossos “maiores” nomes das Ciências e Letras do período colonial, como José de Anchieta, Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Santa Rita Durão, Cipriano Barata, Frei Vicente do Salvador, Alexandre de Gusmão, José Bonifácio de Andrada, entre tantos outros personagens da elite “intelectual” brasileira, tenham sido formados em Portugal⁴. Foi somente com a chegada da família real ao Rio de Janeiro, em 1808, que passaríamos a contar com instituições de ensino superior no país. A Faculdade de Direito do Largo do São Francisco⁵, a mais antiga do gênero (juntamente com a de Olinda), por exemplo, foi instituída anos após a independência, em 1827, servindo para formar não apenas nossos primeiros bacharéis em Direito do Brasil Imperial, mas principalmente os administradores públicos e políticos que haveriam de estar na linha de frente de alguns dos principais movimentos políticos do país, tanto no Império, com a luta abolicionista de Joaquim Nabuco, por exemplo; na República Velha, com os presidentes civis Prudente de Moraes e Campos Salles; ou na nossa ainda recente redemocratização, com Ulysses Guimarães e Franco

⁴Para maiores informações: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/42881/1/A_Universidade_de_Coimbra.pdf

⁵Para mais informações sobre o curso: <http://www.direito.usp.br/>

Montoro.

Não obstante a importância da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco para a formação nacional, assim como de outras instituições e escolas profissionais isoladas que foram surgindo a partir da independência, a Universidade de São Paulo (USP) será constituída apenas em 1934. Antes dela, a Escola Universitária Livre de Manaus⁶ (1910) e a Universidade do Paraná (1912), ambas instituições privadas, já se autodenominavam “Universidades”, assim como a Universidade do Brasil (primeira federal), criada em 1920, muito embora não houvesse nenhuma integração entre as unidades de ensino dessas instituições. Além do mais, nenhuma das citadas possuía uma estrutura adequada, ainda, para receber o “nome” de universidade.

É bem verdade que as tentativas encampadas por Anísio com a UDF, em 1934, assim como a da USP no mesmo ano, buscavam originalmente estabelecer um modelo nacional público universitário, desenvolvendo um conceito próprio de “universidade” a partir de reflexões sobre sua funcionalidade e relevância para nossa sociedade. Contudo, a chamada “Era Vargas” seria marcada pela intensa disputa entre lideranças laicas e católicas pelo controle da educação, o que certamente fez prevalecer as ambições da Igreja, culminando com a iniciativa da criação das suas próprias instituições na década seguinte e tardando o desenvolvimento do ensino superior público em todo país.

Por essa razão, no período de 1945 a 1968 teremos uma luta mais assídua e ampla em defesa do ensino público, envolvendo tanto o movimento estudantil como professores e pensadores da Educação. Essa luta compreenderá um modelo de universidade em oposição às escolas isoladas, de caráter elitista, além da reivindicação da eliminação do setor privado na condução do ensino superior brasileiro. A reforma dos sistemas de ensino, em todos os níveis, com a garantia de gratuidade, foi a principal pauta que conduziu esse período, especialmente em relação às universidades. A UnB, portanto, surgirá como desdobramento desses movimentos da sociedade brasileira e em decorrência das tentativas reformadoras malogradas do ensino superior que a antecederam.

“A Universidade de Brasília ao nascer não contava, portanto, com nenhum modelo experimentado de organização universitária que pudesse adotar, depois de rever e melhorar. Os que mais se aproximaram de constituir um padrão brasileiro de universidade haviam sido, um deles degradado - o de São Paulo; o outro, destruído - o do Rio de Janeiro.”
(RIBEIRO, 1998. p.53)

A construção de uma nova capital, moderna e progressista, seria por assim dizer o “lugar ideal” para que um projeto tão original como o da UnB pudesse ser erigido. Estávamos muito atrasados e distantes de diversos outros países que já haviam buscado desenvolver um sistema e

⁶A partir de 1913 passa a ser chamada de Universidade de Manaus.

pensamento de ensino próprios. Darcy e Anísio eram muito conscientes disso e, por essa razão, não mediram esforços para levar adiante o sonho da nova universidade, calcada na pesquisa, no ensino e na extensão, com autonomia e liberdade de pensamento. Muitos setores da nossa classe dirigente também estavam cientes dessa demanda, mas aos mesmo tempo não empreendiam o necessário esforço para que o projeto original da universidade fosse implementado, talvez por temer as reações de segmentos mais conservadores que não tinham interesse em universalizar a educação pública superior e quebrar o elitismo historicamente presente nos nossos sistemas de ensino. Brasília, por essa razão, reunia naquele momento as melhores condições para a instauração de um modelo de ensino superior que superasse as velhas estruturas e afirmasse um novo caminho para as universidades brasileiras. O Planalto Central, distante das resistências mais reacionárias dos principais centros urbanos do país, nesse sentido, se constituía como um cenário muito ideal para a concretização da utopia de Darcy, Anísio e tantas outras pessoas que encamparam o caminho dos candangos rumo ao coração do Brasil.

“(...)Assim foi, porém, porque JK entregou seu planejamento não aos custódios da velha universidade, orgulhosos dela, mas exatamente aos descontentes. E porque a UnB surgindo a partir do zero, sem enfrentar a resistência de antigos donos, pôde retomar as linhas de criatividade interrompidas em São Paulo e no Rio de Janeiro para, a partir da experiência de seus logros e fracassos, desenhar a nova universidade brasileira. (...)”
(RIBEIRO, 1998. p.56)

Em *“Barra 68 - sem perder a ternura”*, de Vladimir Carvalho, temos um retrato muito interessante da euforia e fervor que acompanhou a comunidade universitária da UnB nos seus primeiros anos de vida. O filme documentário nos oferece depoimentos e imagens de uma UnB nos seus instantes iniciais de vida, alegria e horror, com narração memorável do ator Othon Bastos. São dias de bastante entusiasmo, com a chegada dos primeiros estudantes e dos melhores professores de suas áreas, advindos de diversos cantos do Brasil, e dias de tensão e escuridão, instaurados desde o golpe de 1964 até os acontecimentos de 1968 narrados no filme, quando tropas militares prenderam e atiraram em estudantes dentro do campus da UnB, espalhando medo e ameaças a todos aqueles que questionassem as decisões arbitrárias e o uso desmedido da violência por parte do aparelho militar estatal. O longa de Vladimir, assim como os testemunhos e relatos históricos de tantas outras pessoas que tiveram a oportunidade de vivenciar os primeiros momentos da nova universidade, mostram um cenário de absoluto desmonte do plano diretor original da UnB, começando com a demissão do então reitor, Anísio Teixeira, em 1964, até a grande diáspora de professores, um ano depois, quando mais de 200 docentes (cerca de 80% do quadro) se demitiram coletivamente em protesto pela decisão do reitor designado pelos militares, Laerte Ramos, de expulsar 15 professores, acusados de “subversão”. Essa diáspora, ainda que tenha prejudicado profundamente as formações

dos estudantes daquela época, foi amplamente encampada pelo corpo discente⁷, o qual igualmente vinha sofrendo perseguições e ameaças de morte, como as que levaram ao desaparecimento para sempre de lideranças estudantis, como Honestino Guimarães. A UnB estava sendo completamente desmontada e era necessário muito mais que uma estrutura física imponente e modernista como a que se ergueu próximo às margens do Lago Paranoá, na Asa Norte, para que a UnB pudesse se desenvolver e inaugurar um modelo de universidade autêntico e original. É como Darcy nos relatou no seu retorno à UnB, após o exílio de mais de dez anos. A profundidade de suas reflexões de aprendizado são carregadas de uma mistura de sonho e castração,

“(…) Meditando ali, naquela tarde, frente ao que é hoje o *campus* da UnB, eu aprendi que uma universidade não é apenas um conjunto de edifícios na tarde do cerrado goiano. A UnB é uma utopia vetada, é uma ambição proibida, por agora, de exercer-se.(…) Vi ali, claramente, que a UnB é, sobretudo, o compromisso de esforçar-se, permanentemente, incansavelmente, para ser a universidade necessária. Aquela que, ademais de construir-se a si mesma como deve ser, a casa da cultura brasileira, se faça capaz de ajudar o Brasil a formular o projeto de si próprio: a nação de seu povo, ordenada e regida por sua vontade soberana, como o quadro dentro do qual ele há de conviver e trabalhar para si próprio” (RIBEIRO, 1998. p.41)

E não era apenas a UnB que vivia dias tenebrosos de desmonte com a perseguição militar. O isolamento do novo Distrito Federal, por certo, contribuía para que o autoritarismo prevalecesse aqui, mas todo ensino superior brasileiro, de todas as regiões, passava a ser constantemente monitorado e reprimido pelo militarismo naquele momento. Acordos secretos foram costurados com a chancelaria norte-americana a partir de uma evidente mudança de paradigma de política externa levada à cabo por Castelo Branco, já em 1964, implicando em sérias mudanças na organização da educação brasileira. Ministério da Educação (MEC) e a United States Agency for International Development (USAID), agência de cooperação estadunidense responsável por difundir o modelo de ensino dos EUA por toda América Latina e países subdesenvolvidos, atuaram em sigilo para impedir a difusão de “ideologias doutrinadoras” e implantar reformas na educação pública, em todos os níveis, tendo como base o modelo tecnicista educacional da teoria do capital humano de Schultz⁸, mais relacionada a ganhos de produtividade e à uma concepção técnica de desenvolvimento do capitalismo internacional mediante a instalação de Universidades-Empresas. Entre os anos de 1964 e 1968, período em que mais se firmaram convênios MEC-USAID, desde a educação primária até a educação superior, houve uma profunda reorientação do sistema educacional brasileiro, muito embora os acordos não tenham gerado tantas mudanças diretas na nossa política educacional. Contudo, os acordos tiveram influência fundamental nas orientações que

⁷Para mais informações, consultar: <http://periodicos.unb.br/index.php/noctua/article/viewFile/4032/3393>

⁸Theodore W. Schultz, professor do Departamento de Economia da Universidade de Chicago, é considerado o principal formulador da disciplina “Economia da Educação”, originada em meados da década de 50, e da ideia de capital humano.

se seguiram para a reforma universitária que se faria a partir de 1968, assim como para as mudanças na educação de 1º e 2º graus, com a eliminação de disciplinas como Filosofia e Educação Política e a inserção de Educação Moral e Cívica, por exemplo, ou ainda, com a diminuição de 12 para 11 no número de níveis obrigatórios para a conclusão do segundo grau. Conforme pontuado por José Nilo Tavares, em artigo de Fabiana Pina, os acordos MEC-USAID “fortaleceu a ideologia democrática entre as novas gerações, aprofundou as bases para o futuro beneficiamento dos interesses econômicos e financeiros americanos no país, criou entre os brasileiros a imagem do amigo americano”⁹. Darcy, contudo, entendia esse momento como uma tragédia para o ensino no Brasil, alertando que o redirecionamento educacional conduzido pelos militares em prol dos ditames estadunidenses nos levariam a um estágio de “recolonização cultural”.

“(…) Ainda que doloroso, é compreensível, pois, que a nova onda de autoritarismo que se inaugurou no Brasil com o fechamento da União Nacional dos Estudantes, prosseguisse sua marcha com a degradação da Universidade de Brasília, e alcançasse seu clímax com a entrega da condução da política universitária brasileira - através de acordos internacionais secretos - a uma equipe acadêmico-policial norte-americana que jamais teria audiência nas universidades de seu país. Estávamos já, então, no reino tenebroso da recolonização cultural em que um mesmo órgão estrangeiro (USAID) financia e promove no Brasil tanto o treinamento dos torturadores como a reforma da universidade.”

(RIBEIRO, 1998. p.134-135)

Anísio, que àquele tempo chegava a endossar a necessidade de uma reforma nas universidades, também se manifestou contrariamente aos acordos. Para ele, um democrata liberal sempre aberto ao convencimento das ideias, a prevalência de uma educação pública de qualidade era condição necessária para a superação do atraso nacional. Em livro organizado por Maria de Lourdes Fávero e Jader Britto sobre o pensamento de Anísio em relação à educação universitária, temos o seguinte comentário sobre o firme posicionamento do mestre frente aos convênios:

“Seu pronunciamento se torna mais contundente quando repudia a interferência estrangeira, representada pela agência United States Agency International Development (USAID), à qual se cogitou de entregar a reforma universitária no País, caracterizando esse propósito como uma “aberração”, só concebível “dentro de um plano global, a serviço da desnacionalização das instituições”

(TEIXEIRA, 1998. p.23)

Darcy, assim como Anísio, temiam a instauração de um ensino de viés utilitarista no país sem que ao menos houvesse uma emancipação dos indivíduos por meio de uma educação pública de qualidade. É por essa razão que entendiam o espaço universitário como um ambiente de troca, onde estudantes das mais diferentes áreas de conhecimento pudessem conviver e experimentar diversas práticas, sendo a universidade voltada ao povo e às necessidades culturais mais profundas

⁹Para maiores informações sobre os acordos MEC-USAID, consultar:

<https://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Fabiana%20Pina.pdf>

da sociedade, com o permanente intercâmbio de saberes. O sistema de créditos das disciplinas e a ruptura com o isolacionismo que marcou nossas primeiras escolas profissionais poderiam contribuir, assim, com a superação da rigidez do ensino e com a ampliação das possibilidades de experiência e aprendizado.

“Entre a incitações que nos moviam estava também a de superar o utilitarismo universitário para possibilitar aos estudantes compor livremente seus currículos e, até mesmo, dedicar-se fundamentalmente a se fazerem herdeiros do patrimônio cultural humano como *generalistas*, sem a obrigação de especializar-se. Queríamos superar a obsessão profissionalista e mediocrizante dos currículos-mínimos, fundados na vã expectativa de que se possa formar qualquer trabalhador intelectual com certa quantidade de créditos em disciplinas prescritas dentro de uma sequência rígida. Não é assim. A maior parte das atividades complexas de uma sociedade integrada na civilização moderna exige habilidades tão variadas e mutáveis que não podem ser previstas nem capituladas em currículos”
(RIBEIRO, 1998. p.67-68)

Para tanto, os pais fundadores da UnB entendiam que somente mediante a valorização e aprofundamento dos estudos sobre nosso patrimônio artístico e cultural é que poderia ser possível erguer no Brasil a almejada universidade necessária, a qual conseguiria nos conduzir a um caminho de auto-suficiência, transformação e liberdade.

“Outra incitação que nos movia era o desafio de fazer da Universidade de Brasília o que nunca fora universidade alguma, embora todas a pretendam. Refiro-me à ambição de fazer-se um foco de autêntico *florescimento cultural e artístico*. Um centro de criatividade fecunda, no qual as letras e as artes tivessem condição de se expressar e florescer.”
(RIBEIRO, 1998. p.66-67)

Mas como dar vazão a esse desejo coletivo diante de um momento histórico tão cruel, marcado pela repressão e castração de vozes e vidas de muitas das principais mentes do país? Como considerar essa possibilidade se, como narra Darcy, tantos propósitos e anseios ficaram relegados a seus documentos originais, deixando esquecidas as Casas de Língua e das Culturas Nacionais, abolindo as Casas de Artistas Residentes e/ou rejeitando a instauração do *Museum*, com seus museus de arte, da ciência e da civilização, além de tantas outras ambições proscritas? Para nosso antropólogo, seriam justamente esses espaços de cultura e intercâmbio que haveriam dado à UnB condições de realizar suas próprias potencialidades, transformando a cidade-capital no centro cultural ativo que o Brasil almeja e de que necessita. (RIBEIRO, 1998. p.133-134)

Além do mais, como recuperar o espírito revolucionário de educadores tão admirados e reconhecidos mundialmente, como Anísio, Milton Santos e Paulo Freire, se ao invés de proteger e subsidiar suas produções intelectuais o Estado brasileiro optava por perseguí-los e expulsá-los para países distantes? Como desenvolver o pensamento crítico de um povo se os espaços que deveriam fomentar os melhores debates sobre os desafios da educação no seio de nossa sociedade foram mediocrizados e deixados a escanteio? Como almejar dias melhores se em pleno ano de 2018 a

pauta principal do legislativo brasileiro, no que se refere à educação, é a implantação de um projeto pedagógico nacional diametralmente oposto aos sonhados por pessoas tão iluminadas e brilhantes como as referenciadas acima? Não será, por certo, eliminando o pensamento crítico de nossas universidades, como desejam os setores mais conservadores e atrasados de nossa sociedade.

No que diz respeito à Faculdade de Educação (FE) da UnB, Darcy também nos apresenta um cenário temeroso nos anos finais da década de 70, já nos momentos de abertura que antecedem a redemocratização. Percebe-se por esse depoimento a tristeza de Darcy ao constatar que a FE estava muito aquém das ambições que se poderia esperar de uma universidade que se pretendia de transformação nacional.

“(...) Alguns projetos interrompidos em meio à transição de suas formas provisórias para o que viriam a ser, ficaram como que estatelados no ar. Este é o caso, por exemplo, da *Faculdade de Educação*. Pensada para cultivar com a máxima ambição, como jamais se fizera no Brasil, os problemas da educação de todos os níveis, ela deveria devotar-se a seu objetivo com a mesma atenção, com a mesma massa de recursos, com o mesmo zelo, com o mesmo espírito científico, e com o mesmo compromisso experimental, com que dezenas de universidades tradicionais cultivam as ciências médicas e as engenharias, por exemplo. Não havendo sido compreendida, porém, em seus compromissos e propósitos, nossa Faculdade de Educação se viu convertida numa mera escola normal formadora de professores de nível médio, equivalente às antigas faculdades de filosofia. (...)”
(RIBEIRO, 1998. p.130-131)

O lamentável é que ainda hoje não seja difícil atestar a veracidade desse depoimento do primeiro reitor da UnB. Os discentes da Pedagogia e das licenciaturas dessa universidade não raramente reclamam uns com os outros sobre a chatura das aulas que compõe o rol de disciplinas obrigatórias de complementação pedagógica dos diversos cursos. Da mesma forma, não é difícil observar que a FE está muito obsoleta em relação aos avanços tecnológicos e às transformações profundas da sociedade de nosso tempo. Muitos dos docentes da Pedagogia parecem não conseguir se desvencilhar de seus diários de classe, das cartolinas e das premiações de resultado à base de chocolate e bombom, o que demonstra todo atraso e inércia que nos mantemos diante da necessária superação de nosso baixo desenvolvimento econômico, social, educacional e cultural.

E é por insistirmos em permanecer estáticos frente a esses desafios que, passados quarenta anos de sua publicação inicial, “*UnB: invenção e descaminho*”¹⁰ continua sendo uma obra absolutamente atual e de primeira importância, ainda mais num contexto em que presenciamos tentativas de dismantlar ainda mais nossa estrutura educacional, com o único intuito de dar lugar a correntes de pensamento que advogam pela instauração de projetos que não priorizam o pensamento crítico nos estabelecimentos educacionais, como o que apregoa o “Escola Sem

¹⁰Lamentável que essa obra esteja esgotada nas livrarias do país, ainda mais considerando que sua última edição já completa vinte anos (1998). Mesmo na UnB, de acordo com a plataforma digital da Biblioteca Central, constam somente onze exemplares em toda universidade.

Partido”¹¹.

Talvez estejamos presenciando momentos similares aos que viveram Darcy e Anísio durante o militarismo das décadas de 60 e 70. Não somos desconhecedores do que se passou nessa Universidade àquele tempo e, tampouco, podemos fechar os olhos ao que tem ameaçado a existência desse espaço de criação e desenvolvimento nos nossos dias. Nunca será demais relembrar as circunstâncias que levaram à morte de Anísio no ano de 1971, nos anos de chumbo de Médici. Uma queda repentina num fosso de elevador do bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, teria ceifado a vida de uma das maiores inteligências que esse país teve o privilégio de ter. Essa narrativa foi a versão oficial escolhida pelos bastidores do regime militar. Nesse fosso onde sacrificaram a preciosa vida de Anísio, como em diversos outros porões da ditadura, morreram muitos dos nossos melhores sonhos, de liberdade e de transformação social. Que sejamos sábios para não deixar cair na sombra do esquecimento a memória do Mestre Anísio e todo seu legado imensurável para nossa gente...

¹¹Para mais informações sobre o conteúdo do PL 7180/2014 (referente ao Escola Sem Partido) consultar em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=606722>

CAPÍTULO II. CEN

...mas se o percurso para edificar a UnB e tantas outras instituições pelo Brasil afora foi marcado por tantos descaminhos e enfrentamentos, tardando décadas para desenvolver e concretizar a instalação de institutos e departamentos das mais diversas áreas do conhecimento no interior das universidades, que dirá para o ensino superior em Artes? ou, para ser mais pontual, que dirá para o ensino superior em Artes Cênicas?

Como já apontado no primeiro capítulo, o projeto original da UnB trazia inovações muito potentes para o Brasil da segunda metade do século XX, o que contempla em muito o campo das Artes, já que, como colocado por Darcy, um dos pilares fundamentais da nova universidade seria fomentar o florescimento cultural e artístico no seio da comunidade universitária e de toda a sociedade. Nesse sentido, o Plano Orientador da UnB¹², documento norteador de toda organização estrutural desta universidade, publicado em 1962, traz em seu bojo a valorização dos estudos artísticos mediante o estabelecimento de vários espaços de memória, como, por exemplo, o Museu da Civilização Brasileira e o Museu de Arte (nunca concretizados), e, especialmente, pela instalação de um Instituto de Artes compromissado com a formação de espectadores e apreciadores em todo Distrito Federal. Assim orienta o documento:

“Contraopondo-se a êsses moldes de ensino, a Universidade de Brasília procurará orientar o seu Instituto de Artes para a função fundamental de dar a tóda a comunidade universitária e à população de Brasília oportunidade de experiência e de apreciação estética. Assim, espera a Universidade tornar-se capaz de despertar vocações e incentivar a criatividade, e, sobretudo, formar platéias esclarecidas, que se façam efetivamente herdeiras do patrimônio artístico da humanidade.”

(Plano Orientador da Universidade de Brasília – 1962 - p. 30)

Inicialmente, o então Instituto Central de Artes (ICA) estava sob responsabilidade do curso-tronco de Arquitetura e Urbanismo, criado em 1962. Contudo, conforme já pontuado, a partir do golpe de 64 o aparelho militar passa a monitorar assiduamente o ensino dentro da UnB, com o argumento de que deveriam ser eliminados os focos subversivos, atendendo aos desígnios que vinham na esteira ideológica dos acordos MEC-USAID, os quais já vinham sendo costurados secretamente.

Paradoxalmente, em artigo¹³ publicado em 1989, Ana Mae Barbosa nos rememora que esses acordos serviram de alavanca para a instauração dos cursos superiores em Artes em todo Brasil, muito embora esses mesmos convênios tenham sido responsáveis pela eliminação de disciplinas

¹² Para acesso ao documento, consultar: file:///C:/Users/LAD/Downloads/PDE_UnB_Plano_Orientador_UnB_1962.pdf

¹³ Para acessar o artigo de Barbosa, consultar: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8536/10087>

fundamentais do currículo escolar, como foi o caso de Filosofia e História.

“Artes têm sido uma matéria obrigatória em escolas primárias e secundárias (1º e 2º graus) no Brasil já há 17 anos. Isto não foi uma conquista de arte-educadores brasileiros mas uma criação ideológica de educadores norte-americanos que, sob um acordo oficial (Acordo MEC-USAID), reformulou a Educação Brasileira, estabelecendo em 1971 os objetivos e o currículo configurado na Lei Federal nº 5692 denominada "Diretrizes e Bases da Educação".”

(BARBOSA, Ana M. 1989. p. 170)

Conforme pontua Barbosa, pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB) de 1971 o ensino em Artes passa a ser, aparentemente, a única matéria do currículo escolar que poderia mostrar alguma abertura para a área das humanidades e do desenvolvimento da criatividade. Essa nova diretriz nacional será muito importante para a implementação de diversos cursos superiores na área das Artes em todo território brasileiro. Arão Paranaguá de Santana, em artigo¹⁴ sobre a trajetória do teatro-educação no país, também confirma a importância da LDB como marco para a formação de professores de Artes na educação superior.

“O grande marco na história deu-se com a obrigatoriedade da educação artística no ensino de 1º e 2º graus, implementada por lei federal em 1971, prevendo-se a modalidade artes cênicas, para ser ministrada de maneira polivalente junto a música, artes plásticas e desenho, durante cinquenta minutos por semana, o que se tornou, na experiência concreta da sala de aula, algo de difícil realização. Não obstante, foi a partir da implantação da educação artística que surgiu a necessidade da formação de professores, colaborando decisivamente para a expansão do ensino das artes em nível superior e ocasionando a emergência da pesquisa acadêmica em um campo até então inexplorado.”

(SANTANA, 2002. p.248)

Santana, contudo, aponta que antes da LDB já existiam ou haviam existido outras academias de Artes pelo Brasil, até mesmo no período imperial. Muito embora o foco dessas escolas se concentrasse mais no ensino técnico das “Belas Artes”, ou das Artes Plásticas e da Música para ser mais preciso, no ano de 1956 a Universidade Federal da Bahia (UFBA) se tornaria pioneira no ensino superior de Artes Cênicas no país, com a fundação da importante Escola de Teatro da UFBA¹⁵. Antes dela existiram, também, conservatórios e escolas de artes dramáticas em outros estados da federação, como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Ceará, Pará e Rio Grande do Sul, sem, contudo, estarem habilitadas para a formação em ensino superior. Nesse aspecto, a Escola de Teatro da Bahia da UFBA é precursora, ainda que a regulamentação do ensino superior em Teatro tenha sido concretizada anos após sua implementação, já no período militar. É como Santana aponta.

¹⁴Para consultar o artigo, acessar: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57098/60086>

¹⁵O curso da UFBA inicialmente era apenas de bacharelado. O primeiro curso voltado para a formação de professores, no entanto, só seria implementado em 1960 pelo Conservatório de Teatro no Rio de Janeiro.

“O ensino superior de teatro foi regulamentado em 1965, embora o Conservatório Brasileiro de Teatro ofertasse, desde 1939, um curso alternativo que não tinha delegação de competência para expedir diploma aos concludentes. A partir da reforma universitária de 1968, ocorreu uma expansão expressiva no ensino universitário de teatro (...)”
(SANTANA, 2002. p.249)

Com a LDB de 1971, a despeito de suas limitações e incongruências, haveria um importante avanço para a expansão do ensino de artes para crianças e adolescentes em todo Brasil. As universidades, dessa forma, passaram a oferecer diversos cursos de Educação Artística nas academias e com isso ampliava igualmente o número de vagas para aqueles que tivessem interesse em se tornarem arte-educadores nas escolas primárias e secundárias. A licenciatura foi colocada como principal foco para a formação superior em Artes, aumentando o número de cursos nas universidades públicas que foram se erguendo ao longo dos anos. Algumas instituições também implementaram o bacharelado como alternativa de habilitação, mas o objetivo principal seria suprir a enorme carência de profissionais habilitados para o ensino de artes nas escolas, atendendo ao que dispunha a LDB de 1971.

Dessa nova diretriz surgiria a figura do “professor polivalente”, mencionado por Santana. A partir de então, o profissional formado em Educação Artística seria a pessoa responsável por conduzir o ensino das diversas Artes concomitantemente no meio educacional, muito embora as habilitações de cada área estivessem sendo ampliadas na formação superior ao longo dos anos, especialmente a de Artes Cênicas. Não havia a contratação de educadores artísticos especificamente para suas habilitações, o que foi de certa forma prejudicial para quem teve de enfrentar as salas de aula nesse período, já que teriam que aplicar conhecimentos de todas as áreas artísticas, o que se mostrava demasiado ineficiente na medida em que os professores não tinham formação “polivalente” para tal e, tampouco, tempo escolar para abarcar toda gama de possibilidades do campo artístico. A insatisfação gerada na comunidade arte-educadora foi sendo manifestada progressivamente e isso desencadeou em mudanças positivas no tocante ao exercício individual de cada área artística, o que se fez materializar com a adoção de novas diretrizes curriculares nacionais a partir da aprovação da LDB 9394 de 1996.

Em artigo¹⁶ publicado na Revista Lamparina, os professores da Escola de Belas Artes de Minas Gerais (EBA), Ricardo Figueiredo, Rita Gusmão, Mariana Muniz e Eugênia Pereira, relatam em conjunto a seguinte trajetória dos profissionais da arte-educação:

“A partir do início dos anos 1980, com o movimento de profissionais ligados ao ensino das Artes – Teatro, Música, Artes Visuais e Dança – essa formação polivalente começou a ser mais intensamente questionada, levando o poder público a fazer modificações substanciais na concepção da própria formação do professorado e de sua presença na educação de

¹⁶Para mais informações do artigo, consultar:
<https://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/viewFile/1/1>

crianças e adolescentes. Esse processo repercutiu na elaboração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB 9394/96 e nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN. Nota-se que na LDB as artes foram contempladas como disciplina e, nos PCN, cada área artística foi considerada individualmente como disciplina. Fato que iniciou mudanças, embora tênues, na concepção de arte no meio escolar.”
(FIGUEIREDO; GUSMÃO; MUNIZ; PEREIRA, 2010.)

Foi, portanto, somente após muitos anos de persuasão junto aos formuladores e organizadores da educação brasileira que foi possível delimitar cada área das Artes como disciplina nos espaços institucionais de educação, o que possibilitou maiores investimentos na criação de cursos de formação superior tanto para as Artes Visuais, como para a Música, Dança e para as Artes Cênicas, ampliando o número e diversidade de profissionais arte-educadores em todo Brasil, a despeito da priorização de muitas universidades pelas habilitações em nível de bacharelado nas últimas décadas.

Como já apontado anteriormente, antes mesmo das Diretrizes e Bases de 1971, a UnB já previa no seu Plano Orientador a meta de desenvolver o ensino das Artes no interior da universidade mediante a instalação do ICA. Contudo, observamos pelo documento de 1962 que o campo das Artes Cênicas (Teatro, para ser mais específico) não parece ser contemplado inicialmente como uma área de estudo particular, sendo apenas apontado como um “campo integrador das diversas artes”, merecedor de atenção, sem contudo prever concretamente a criação de um departamento exclusivo para o desenvolvimento dos estudos cênicos, pelo menos a priori, o que denota certo distanciamento da administração central com a formação de artistas da cena.

“O investimento principal da Universidade de Brasília nesse campo será na formação artesanal e no apuramento do gosto dos estudantes de arquitetura, de desenho industrial, da arte do livro, das artes gráficas e plásticas, na formação dos especialistas no uso dos meios audio-visuais de difusão cultural e de educação.
Outros campos integradores das diversas artes, como o Teatro e o Cinema serão objeto de particular atenção, tanto nos seus aspectos literários e estéticos, como nos artísticos.”
(Plano Orientador da Universidade de Brasília – 1962, p.30)

Elizângela Carrijo, historiadora do teatro brasiliense, realizou importantíssimo trabalho de catalogação de diversas informações, reportagens, documentos, pesquisas acadêmicas, livros, revistas, etc., relacionadas ao teatro candango, as quais estão disponibilizadas gratuitamente em uma plataforma digital¹⁷ no intuito de propiciar aos curiosos do teatro um amplo acesso ao mais completo e recente acervo da memória teatral do Distrito Federal¹⁸. Sobre os caminhos percorridos até a instalação do Departamento de Artes Cênicas (CEN) na UnB, Carrijo assim nos relata:

¹⁷Para acesso ao acervo: <https://teatronodf.wordpress.com/>

¹⁸Outros importantes registros da memória teatral candanga, dentre os poucos que temos, são os livros de Celso Araújo “A Cidade Teatralizada” (Ed. Instituto Terceiro Setor, 2012) e o de Maria de Souza Duarte “Educação pela Arte: o caso Brasília” (Ed. Thesaurus, 1983 ou Ed. UnB, 2011).

“A historiadora Maria Gorete Vulcão, coordenadora de pesquisa do Cedoc/UnB, estudou algumas documentações administrativas da universidade e mapeou de maneira ampla o andamento do curso de Artes Cênicas, na UnB. Em resumo, afirma que em 1962 existia na UnB o curso tronco de Arquitetura e Urbanismo que propiciou o nascimento do Instituto Central de Artes (ICA) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) - mais tarde Instituto de Artes e Arquitetura (IAA). Em 1970 foram oficializados no IAA os Departamentos de Arquitetura, de Artes Visuais e Cinema e de Música. Em 1988 surgiu o Instituto de Artes (IdA) e, logo em seguida, o Departamento de Artes Cênicas.”
(CARRIJO, 2006. p.255)

Percebe-se pela cronologia histórica que a criação de um departamento exclusivo para as Artes Cênicas foi um processo demorado, seja pela intensa perseguição aos professores que permaneceram engajados com a concretização do Instituto, mesmo após a grande “diáspora” pós-68, seja pelos percalços enfrentados pelo próprio ICA, o qual teve sua centralidade visivelmente abalada nos anos de ditadura militar.

A criação do curso de Licenciatura em Educação Artística no ano de 1979 será de suma importância para o estabelecimento de um campo de pesquisa próprio para as Artes Cênicas na UnB. A abertura de uma habilitação em Teatro vinha como resultado da demanda criada em razão das exigências da LDB de 1971 e, especialmente, devido a intensa movimentação de artistas sonhadores como nossa inesquecível Helena Barcelos.

Glauber Coradesqui, artista da cena e pesquisador acadêmico da memória teatral candanga, publicou em 2012 um relevante trabalho sobre a história do teatro no Distrito Federal, intitulado “Canteiro de Obras: notas sobre o teatro candango”, acompanhando o desenvolvimento da historiografia acadêmica das Artes Cênicas que, naquele momento, já haviam recebido as preciosas contribuições de Carrijo, com a publicação da dissertação de mestrado “(A)bordar Memórias, Tecer Histórias – Fazeres Teatrais em Brasília (1970-1990)”, em 2006, e do pioneiro registro material organizado pelo Professor Fernando Villar e por Eliézer Carvalho, sintetizados na obra “Histórias do Teatro Brasiliense”, publicado em 2004.

Coradesqui faz um balanço dos primórdios da cena teatral, desde a instalação da capital federal no cerrado goiano, até as manifestações teatrais do ano de 2010. Em sua narrativa, o ex-aluno da graduação e mestrado em Artes Cênicas da UnB, nos confirma o reconhecimento conferido por tantos outros artistas educadores sobre o papel decisivo de João Antônio e Helena Barcelos na criação do CEN ao final dos anos 80.

“(…) Já sobre o Departamento de Artes Cênicas da UnB vale retomar algumas passagens de seu estabelecimento, em que se fixam de maneira fundamental as participações de João Antônio e Helena Barcelos.(…) Helena, que hoje dá nome ao teatro do prédio onde funciona o curso, já atuava como professora no antigo Departamento de Desenho e convidara João para compor o quadro docente do curso de Licenciatura em Educação Artística, que tinha Teatro como uma das opções de habilitação. Desse encontro embrionário, na perspectiva de formar também atores (além de professores), surge em 1989 o Departamento de Artes Cênicas.”
(CORADESQUI, 2012. p.60-61)

Entretanto, antes de falar propriamente dos principais responsáveis pela existência concreta do CEN na UnB, cabe resgatar algumas memórias anteriores à sua criação. Sérgio Maggio, em artigo¹⁹ publicado na coluna teatral do jornal *Metrópoles*, em Abril de 2017, faz um interessante relato sobre a cena teatral da capital, mostrando como a UnB foi peça chave para o nascimento e amadurecimento do teatro brasileiro, em que pese o fazer teatral já estivesse espalhado pelo Distrito Federal desde antes da inauguração de Brasília, com as folias, bonecos, cordéis, autos de natal e tantas outras teatralidades que já existiam nas terras goianas ocupadas ou que vieram impregnadas nos corpos e vozes dos candangos chegantes que vinham dos mais variados e distantes rincões do Brasil. Maggio nos resgata a importância dos grupos de teatro estudantil que se constituíram no interior da universidade, como o Teatro Universitário Brasileiro (TUB), os quais garantiam a movimentação e florescimento da cena antes mesmo da existência do ICA e do CEN. Para tanto, rememora e faz justa homenagem à figura de Sylvia Orthof, escritora e dramaturga infantil consagrada, professora da UnB nos anos 60 e uma das maiores responsáveis pela difusão teatral no Distrito Federal. Além de impulsionar o teatro estudantil, com o TUB e outros grupos, Orthof atuava fortemente na luta para a constituição do curso de Artes Cênicas na UnB. Ademais, não temeu romper as paredes do *campus* ao trabalhar com operários no Teatro Oficina do Sesi de Taguatinga, dirigindo-os e realizando a histórica montagem de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, a qual rendeu a Orthof e aos artistas operários não só o prêmio do Festival de Ouro Preto, impressionando público e jurados, mas também a censura e repressão à artista desbravadora, ficando a mesma compelida a exilar-se e deixar Brasília, tal qual tantas outras e outros que ousaram pensar arte criticamente nos anos de chumbo da ditadura. Sobre a importância de Orthof e a perseguição militar por ela sofrida, Maggio assim relata em outro artigo²⁰ publicado no mesmo jornal, cujo título é “*Sylvia Orthof enfrentou os generais para fazer teatro em Brasília*”.

“A ditadura militar interrompeu bruscamente o movimento de Sylvia Orthof, que, neste momento, já não era apenas uma mulher em busca de sonhos. Sylvia Orthof era o próprio teatro brasileiro nos seus primeiros momentos de vida, pulsante. Um teatro que nascia político e preocupado com as teatralidades do corpo e do espaço – características percebidas claramente no teatro brasileiro do aqui e agora. Um teatro que nasceu pelas mãos das mulheres.”

Outros nomes importantes também estiveram atuando e contribuindo com o fazer teatral na UnB antes do Teatro se tornar uma modalidade do curso de Educação Artística, dez anos antes da criação do CEN. Dimer Monteiro, por exemplo, começou a trabalhar no Auditório Dois Candangos

¹⁹Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assim/o-teatro-brasiliense-amadureceu-e-ganhou-ares-politicos-na-unb>

²⁰Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assim/sylvia-orthof-enfrentou-os-generais-para-fazer-teatro-em-brasilia>

em 1976, sendo responsável pela montagem do grupo de teatro da UnB. Contudo, como Maggio também sugere, a criação do curso de Artes Cênicas deve ser compreendida, sobretudo, como uma conquista realizada pelas mãos das mulheres, seja mediante as primeiras tentativas empreendidas por Orthof (e interrompidas pelo militarismo), seja em decorrência da preciosa luta encampada por Helena, a qual não mediu esforços para angariar professores e vencer a perseguição militar e os diversos trâmites burocráticos necessários para compor o currículo do curso.

No livro pioneiro de Villar e Carvalho mencionado acima, onde estão reunidos diversos depoimentos de artistas e pensadores que participaram da construção do CEN e da história teatral brasiliense, Lauréti Mascarin, primeira estudante graduada na Licenciatura em Educação Artística - Teatro - pela UnB, relembra sua trajetória para conseguir se formar e o papel fundamental de Helena para que esse feito pudesse acontecer.

“Helena Barcellos entra no cenário de Brasília. Sua forte presença na UnB começa a dar forma ao curso de Artes Cênicas e com ela, minha visão começa a mudar, dando importância ao lado educacional e à licenciatura, que até agora passava longe de meus planos. Falar em Arte Educação em Brasília é falar em Helena Barcellos. Em 1981, ao participar do estágio em Barra do Garças-MT, pelo Projeto Rondon, confirmei meu amor pelo ensino das artes e começou um novo momento em minha vida.

O curso de Artes Cênicas corria perigo de ser fechado por determinação do reitor da UnB, José Carlos de Almeida Azevedo. Helena Barcellos sabia que eu já estava adiantada no curso, mas algumas disciplinas obrigatórias, para concluir e manter a continuidade do curso de Artes Cênicas, eram indispensáveis. Foi quando Helena Barcellos convidou B. De Paiva e Luiz Carlos Ripper, em 1981, para ministrarem as duas disciplinas – Técnica de Teatro Moderno 1 e Cenografia 1. Assim, concluí o curso antes que essa possibilidade, de ser a primeira formanda no curso de Artes Cênicas, fosse notada pela Reitoria. No verão de 1982, eu era a primeira aluna a concluir o curso de Artes Cênicas da UnB, garantindo a continuidade do curso.”

(VILLAR; CARVALHO, 2004. p.162)

Coradesqui aponta 1984 como ano-marco para a inauguração de um novo período na história do teatro candango. Para tanto, o autor segmenta suas notas em duas etapas: fase “insistencialista” - 1960/1984; e fase da abertura - 1984/2010. Na primeira faz um levantamento dos principais movimentos e apresentações teatrais realizadas no distrito federal desde a instauração da capital, em 1960, até o início da abertura política, quando começa a existir maior “profissionalização” e abertura à experimentação estética por parte da classe artística. Sobre este último aspecto, a encenação de *Vidas Erradas* ou *Pode vir que não morde*, de Fernando Villar, em 1984, segundo Coradesqui, seria uma obra de ruptura. O início da segunda fase, portanto, tomaria como mote o espetáculo de Villar (no aspecto estético), encenado em meio à abertura democrática no Brasil (aspecto político), indo até o ano recente de 2010. A escolha dessa peça como fronteira de fases certamente tem relação com os movimentos de criação coletiva que estavam em voga nos anos setenta e oitenta no Brasil, os quais tiveram no grupo carioca *Asdrúbal trouxe o trombone*, uma das maiores fontes de inspiração. Para o autor, *Vidas Erradas* seria um obra de ruptura, pois

utiliza da hibridização de linguagens e da desconstrução dramatúrgica para alcançar um resultado teatral, algo muito “inovador” em relação à maneira como se fazia teatro até então, configurando-se como um momento de abertura da experimentação estética. Antes dela, o autor sustenta que o período deveria ser chamado de “insistencialista”, já que diz respeito a um tempo em que existiam inúmeras barreiras para o desenvolvimento artístico profissional, seja por conta dos percalços impostos pela ditadura militar, seja pelas características próprias de uma jovem capital recém-inaugurada, sem a infraestrutura necessária, o que teria gerado inúmeros obstáculos para a classe artística que ia se formando em terras candangas, tanto na constituição de grupos teatrais profissionais como na edificação de espaços físicos e de formação artística superior. Dessa forma, para Coradesqui, uma característica fundamental da geração de realizadores do período anterior a 1984 seria a insistência incansável de seguir fazendo teatro em uma cidade que oferecia condições muito distante das ideais.

Em que pese a enorme importância da narrativa de Coradesqui, cabe levantar um apontamento em relação à escolha do autor pelo ano de 1984 como marco temporal para o início da chamada “fase de abertura” do teatro candango, proposta por ele. Se no aspecto estético podemos compreender essa escolha, não podemos dizer o mesmo no que diz respeito à profissionalização, a qual não se deu necessariamente com a abertura política do país. É certo que a redemocratização possibilitou maiores avanços no que tange ao aumento das produções e número de profissionais habilitados para o exercício do teatro e dos diversos ramos das artes cênicas. Contudo, entende-se que o princípio desse movimento se dará momentos antes do apontado pelo autor, com a inserção da modalidade Teatro no curso de Licenciatura em Educação Artística da UnB, em 1979, ou mesmo com a formatura de Mascarin, primeira profissional em nível superior graduada em terras candangas, a qual se deu no verão de 1982, mesmo ano da instalação da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília.

Dessa maneira, compreende-se que o ponto chave para a inauguração de uma nova etapa no cenário profissional teatral brasileiro só será possível com a emergência da formação de artistas/educadores em instituições de nível superior, o que se deu pragmaticamente com a implantação da modalidade Teatro na travessia dos anos 70/80. Nesse sentido, e a despeito da relevância ou não dessa ponderação, entendemos que é preciso considerar a luta de Helena Barcelos para implantar a formação superior em teatro na UnB como o momento mais relevante para o surgimento e desenvolvimento da profissionalização dos artistas cênicos, seja para o ensino nas instituições educacionais, seja para o florescimento da cena candanga internamente e no Brasil afora. Se é necessário falar em fases e delimitar um marco para explicar as etapas da nossa ainda recente história teatral, que isso não seja estabelecido sem considerar o inestimável legado de Helena Barcelos. Helena é a própria fronteira, seja em 1979, seja em 1989, quando se estabelece

oficialmente o CEN.

Não obstante, o depoimento de Coradesqui e de diversos outros artistas que vivenciaram os anos efervescentes da redemocratização nos apontam para um cenário de muita empolgação e de realização do fazer teatral na capital brasileira, ainda que esse período seja conhecido historicamente como “década perdida”. Kido Guerra, em depoimento registrado no livro de Villar e Carvalho, nos dá um retrato muito interessante sobre o clima festivo proporcionado pela difusão artística na cidade capital. Assim diz:

“Naquele início da década de 80, surgia também uma geração que acabaria abraçando o teatro como profissão. Muitos viraram atores, diretores, cenógrafos, iluminadores, palhaços, autores, professores, produtores. Respirava-se teatro dia e noite em Brasília. Não era complicado realizar uma montagem nem conseguir lugar para ensaiar e apresentar o trabalho. Tinha-se a impressão de que havia uma espécie de vírus teatral na cidade, que parecia impregnada de cultura. Pelo menos para aquelas centenas de pessoas que faziam poesia, música, dança, teatro, cinema, fotografia, publicavam livros, pintavam e esculpavam, cantavam e declamavam nos bares, enfim, se faziam ser vistas e ouvidas.”
(VILLAR; CARVALHO, 2004. p.153)

Com efeito, havia um ambiente de muita produção e apreciação do fazer teatral no planalto central, o que certamente vinha em decorrência não só da luta preciosa de Helena e da consequente abertura da habilitação em Teatro na UnB, mas também como resultado do exímio trabalho realizado por Dulcina para a implantação da Faculdade Dulcina de Moraes, a qual já vinha sendo gestada junto à classe política desde sua chegada em Brasília no ano de 1972, dez anos antes de se estabelecer este importantíssimo e relegado espaço de formação superior em Artes na cidade.

Os anos oitenta serão de extrema valia para o futuro profissional dos artistas cênicos da capital. E para que não houvesse chance de ser considerado um período “perdido” na historiografia teatral candanga, a implantação do CEN em 1989 será um momento de festa para os entusiastas dos palcos do Distrito Federal e para todas aquelas e aqueles que sonharam e lutaram bravamente para o nascimento desse departamento, sobretudo, para Helena, João Antônio, professores e alunos da licenciatura em Educação Artística - Teatro da UnB.

O Brasil já vivia um momento de renovação de esperança na época em que se deu a instalação do CEN, com a promulgação da Constituição Cidadã em 1988 e com as eleições diretas do ano seguinte, quando finalmente a população, após mais de 25 anos de repressão e censura, pôde ir às urnas para escolher seus representantes políticos. A abertura também se fazia sentir no aspecto econômico, com o movimento de viés neoliberal e globalizante, consubstanciado no pensamento de economistas políticos como Milton Friedman²¹ e na cartilha desestatizante do *Consenso de*

²¹Catedrático da Escola de Economia da Universidade de Chicago e conselheiro econômico muito influente do presidente estadunidense Ronald Reagan na década de 80.

*Washington*²², movimento que se expandiu pela América Latina e países pobres afora. Isso fez com que os mercados dos países se abrissem mais para o comércio internacional e para o capital externo, mediante a adoção de políticas de desregulamentação e privatização de empresas estatais, o que se mostraria desastroso, em diversos aspectos, para vários dos países que implementaram cegamente as medidas vindas de Washington. O socialismo havia falhado drasticamente na maioria dos países que o implementaram e, àquele tempo, a abertura aos mercados poderia parecer, para muitos, a melhor alternativa para fugir das crises que assolavam os países periféricos e subdesenvolvidos.

Esse clima se fez sentir em diversos setores da sociedade brasileira, o que, por certo, não foi diferente com a incipiente classe artística profissional de formação superior. Aparentemente, essa atmosfera influenciou a concepção de que era preciso fomentar o desenvolvimento técnico e virtuoso dos artistas cênicos, já que a cena teatral passava a ser entendida muito mais como um “mercado” a ser conquistado, tal qual o de tantos outros produtos, onde se buscava desesperadamente e inocuamente por plateias com interesse e dinheiro suficiente para consumir os “produtos” gestados tão arduamente nos teatros e salas de ensaio das universidades. Não obstante o pouco tempo de existência da licenciatura, no final dos anos 80 o bacharelado em Artes Cênicas parecia ser o melhor caminho para atender aos desígnios do mercado profissional privado, já que havia um descontentamento enorme com as diretrizes estatais em relação à “polivalência” do ensino de Artes (além da sub-valorização dos docentes), o que corroborou com o desinteresse de muitos estudantes e professores pela arte-educação, abrindo espaço para a criação e multiplicação dos bacharelados em diversos cursos de Artes Cênicas em todo país. Na UnB não foi diferente, e junto com a inauguração do CEN, nasceria também a opção pelo bacharelado, o qual conquistaria progressivamente o interesse da maioria dos discentes e, também, dos docentes do departamento. A materialização dessa escolha se deu da seguinte maneira, como Carrijo nos aponta.

“Uma proposta detalhada do DES, assinado pela profa. Iara L. G. Brasileiro, foi encaminhada ao Conselho Universitário (CONSUNI), sobre os três novos cursos (citados no ofício 2/set/88). Ao que se refere ao Bacharelado em Artes Cênicas o documento de quatro páginas afirma:

O objetivo desse novo curso será o de formar profissionais que nas áreas de Interpretação Teatral, Direção Teatral e Cenografia. No momento, pretende-se implantar apenas a Habilitação em Interpretação Teatral, as outras duas teriam início em 1992 e 1995, respectivamente. (...) O estudante cursará 209 créditos obrigatórios, 8 Módulo Livre e um máximo de 14 optativos. Para oferecer a nova habilitação - Interpretação Teatral, o Departamento de Desenho conta com 8 docentes da área e uma professora do Instituto de Comunicação que tem se responsabilizado pela disciplina de Leitura Dramática e Teoria e História do Teatro. As instalações atuais são precárias - há necessidade de ampliação do espaço. Entretanto, a curto prazo, é possível proceder-se a pequenas reformas no Departamento de Desenho as quais propiciarão a melhoria das salas e a acomodação das aulas até que o novo prédio do Instituto de Artes, já proposto à Administração Central, seja contruído...”

²²Conjunto de medidas e “receituários” internacionais elaboradas em 1989 por países ricos, como EUA e Reino Unido, e organismos internacionais, como FMI e Banco Mundial, visando propalar a conduta econômica neoliberal com a intenção de combater as crises e misérias dos países subdesenvolvidos, especialmente as da América Latina.

(CARRIJO, 2006. p. 257)

A implantação do bacharelado na UnB e em diversas outras instituições públicas de ensino, ao que aparenta, veio como um desejo da comunidade artística universitária de ampliar o “mercado” de consumo teatral no Brasil e nas terras candangas, tal qual os existentes para os espetáculos londrinos ou os apresentados na *Broadway*, com seus ingressos caríssimos e disputados. Dessa maneira, copiar os modelos de formação superior artística dos países ricos parecia ser um caminho para o desenvolvimento e disseminação da “alta cultura” para nosso povo, ou para nossa elite econômica e “intelectual”, para ser mais pontual. Na UnB e nos muitos cursos de Artes Cênicas de universidades públicas que foram criados a partir, principalmente, dos anos 90, o diploma de bacharel serviu basicamente para afagar os desejos de uma comunidade acadêmica privilegiada que enxergava nas relações mercadológicas de oferta x demanda a alternativa certa para a “florescimento cultural e artístico” no seio de nossa miserável e “a-culturada” sociedade.

João Antônio, a quem devemos grande respeito e consideração por toda sua trajetória no teatro candango, em seu depoimento relatado no livro de Villar e Carvalho, aponta que a implementação do bacharelado como alternativa de formação para o curso de Artes Cênicas vinha em grande medida do desejo dos estudantes do departamento recém-criado. Assim relata:

“(…) Sentia que muitos dos alunos de Educação Artística desejavam na verdade o bacharelado. Tínhamos demanda e o momento histórico apropriado para sonhar com um Departamento de Artes Cênicas. Fomos, às cotoveladas, abrindo espaço e os sonhos foram se tornando realidade.

A idéia sempre foi a de formar *atores* no sentido mais amplo da palavra. Aquele que atua, que age nas Artes Cênicas. Num artigo sobre as estórias do departamento eu dizia que: sonhamos com um lugar onde formaríamos professores com consciência crítica, compromisso social e forte embasamento na linguagem artística e atores também compromissados com a sociedade que garantiu sua formação, com uma visão ampla da atividade cênica e sabedores que têm a obrigação de multiplicar os conhecimentos aqui gerados, além de serem todos Artistas, fazendo da Arte seu meio de vida. Quero crer que estamos conseguindo.”

(VILLAR; CARVALHO, 2004. p.149)

Pelas palavras do valoroso João Antônio inferimos que havia um desejo sincero de formação e multiplicação do fazer teatral voltados para as necessidades mais profundas da sociedade. Contudo, ao argumentar que havia demanda suficiente e o momento histórico oportuno para a implementação do bacharelado, atendendo especialmente aos desejos de estudantes privilegiados residentes, sobretudo, no Plano Piloto, entendemos que a escolha dessa nova habilitação configurava, na realidade, um equívoco de leitura histórica e cálculo estratégico em relação à nossa formação sócio-cultural e às necessidades de formação de espectadores que demandamos tanto ainda. Ademais, tornar-se um artista cênico profissional, com diploma superior, no início dos anos 90, ontem e hoje, sempre foi uma ousadia enorme para qualquer aluno secundarista de escolas

públicas brasileiras que vislumbre encontrar no Teatro seu ganha pão. Se para artistas renomados e premiados internacionalmente, como a diretora londrina Leo Sykes, o teatro brasiliense, do ponto de vista comercial, parece inexistente e sem demanda de “público”, que dirá para os artistas iniciantes e recém-formados de um curso de bacharelado em Artes Cênicas? Em artigo para o livro de Villar e Faleiros, a renomada diretora, radicada em Brasília, tece sua opinião sobre a “existencialidade” (ou não) desse mercado teatral na capital do Brasil.

“Eu sei da falta de público em Brasília também por causa da minha experiência pessoal. O *Cano* é um espetáculo premiado nacionalmente e internacionalmente. Ainda assim não vale a pena a gente apresentar a bilheteria aqui em Brasília, falta público. Ganhamos também o prêmio de melhor espetáculo infantil do *Jornal de Brasília* em 1999, mas quase nenhuma escola brasiliense quis comprar o espetáculo da gente porque eles preferiram, um de São Paulo, ou Curitiba, ou de onde for. Ninguém, começando com o público brasiliense, acredita no teatro brasiliense.”

(VILLAR; CARVALHO, 2004, p. 167)

É certo que não temos, ainda, um mercado privado profissional tal qual os que são encontrados na terra da rainha, mas não podemos deixar de registrar aqui o absoluto equívoco da diretora londrina ao associar a falta de espectadores nos teatros com uma eventual “descrença” da população em relação ao que é produzido arduamente pelos artistas cênicos brasilienses. No mesmo livro, Mangueira Diniz, de certo modo, corrobora com o apontamento mercadológico de Sykes, ainda que saliente a qualidade da arte teatral criada em território candango. Assim diz:

“Saindo daqui só exceção à regra com casos isolados ou ainda desdobramento da profissão como professor. Nem mesmo a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes da Fundação Brasileira de Teatro nem UnB deram ou dão profissionalismo ao artista de teatro. Deram, sim, legalidade: viramos artistas de carteirinhas, porém desempregados e passando pelas mesmas dificuldades de antigamente ou por outras piores. Tudo isso sem detrimento da qualidade, teatro pela linguagem é sempre teatro e não categorias.”

(VILLAR; CARVALHO, 2004, p.178)

Se para os bacharéis as assertivas de Sykes e Diniz encontram algum respaldo, o mesmo não se pode dizer sobre o mercado profissional dos licenciados em Artes Cênicas, os quais vêm progressivamente ocupando as escolas do Distrito Federal, graças, sobretudo, aos avanços trazidos pela LDB de 1996. Em artigo²³ publicado em 2014, César Ligneli e Túlio Starling, confirmam esse diagnóstico ao constatar, por meio de pesquisa, que os alunos licenciados egressos do curso de Artes Cênicas da UnB estavam devidamente alocados nas instituições de ensino do Distrito Federal, exercendo a necessária função de difundir e multiplicar os conhecimentos do campo artístico cênico no meio escolar, contribuindo na formação de espectadores. É como sugere Coradesqui.

“Será que o público conseguiu acompanhar o ritmo das pesquisas acadêmicas e as

²³Disponível em: <https://eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/71/68>

transformações propostas pelo teatro experimental? Talvez fosse necessário investir mais em formação de espectadores - como se faz com os programas educativos das exposições de artes visuais - para que eles e elas tomem conhecimentos desses novos rumos e possam construir para si os sentidos da experiência artística. Além disso, não houve equação entre projetos de sistematização e produção de conhecimento e aquilo que se criava e descobria na sala de aula/ensaio.”

(CORADESQUI, 2012. p.60)

Ora, se para os bacharéis as portas do “mercado” se encontram trancadas, qual a necessidade em se priorizar tanto no ensino superior público a expedição desses diplomas, como temos visto? Que razões inteligíveis explicariam a segmentação das Artes Cênicas entre “artistas” bacharéis e “professores” licenciados? Ou, ainda e por fim, que futuro esperar para os profissionais bacharéis se há tanto o que se fazer ainda para a formação de novos espectadores? São distorções e incongruências como essas que levantam muros e paredes para a Arte-e-Educação, infelizmente...

CONCLUSÃO

...O bacharel em Artes Cênicas não é educador quando ministra uma oficina ou medeia um espetáculo? O licenciado não faz Arte quando dirige um grupo de alunos, constrói com eles ou atua com os mesmos? Por que razão o professor de Artes da educação básica necessita de um diploma em licenciatura, enquanto o professor de Artes da universidade pode exercer a atividade pedagógica para bacharelados e licenciandos portando, muitas vezes, apenas seu diploma de bacharel? O acesso ao mercado de trabalho para atores, cenógrafos, diretores, dramaturgos, e tantos outros mais, dependeu e exigiu desses profissionais, em algum momento, o certificado em bacharelado em Artes Cênicas? Não seria mais coerente lutar para a eliminação dessa distinção, deixando à livre escolha do formando o rumo que irá trilhar, se na educação institucional, em empresas ou nos palcos e ruas? A arte-educação tem muros e só é exercida pelos licenciados que estão no ambiente escolar? Não seria mais coerente levar em consideração que todo espaço é espaço para Arte-e-Educação e que todos os discentes de um curso de Artes Cênicas deveriam, necessariamente, sair da universidade preparados e certificados para serem mediadores do conhecimento artístico?

Após vivenciar grande parte das atividades formadoras e artísticas que foram desenvolvidas nos últimos 15 anos do CEN/UnB, dialogando e tecendo reflexões sobre o formato do curso de Artes Cênicas, constatamos que a separação do corpo discente em categorias de bacharelado e licenciatura não é benéfica para o ambiente acadêmico e, tampouco, para a sociedade.

Não faz sentido insistir na expedição de um certificado que não encontra lugar no país que vivemos e que não atende suas necessidades mais profundas. Não faz sentido formar tantos artistas para em seguida deixá-los à própria sorte na busca de sustento e à mercê das vontades de um mercado que não se importa com seu diploma. É preciso repensar profundamente essa escolha.

A segmentação do curso nessas duas habilitações tem servido apenas para estabelecer uma distinção vazia entre os denominados “artistas” e “professores”, sem ter em mente que a função mais fundamental do fazer artístico é a de promover a reflexão crítica sobre os nossos modos de viver, sentir e agir no espaço. A arte-educação não está circunscrita aos ambientes educacionais,

assim como o fazer teatral não está circunscrito à atuação em uma caixa cênica. Há uma necessidade latente de formarmos espectadores e desenvolvermos a sensibilização estética entre as pessoas, de todos os lugares e idades. A universidade pública brasileira, financiada pela população, foi criada para realizar essa função. O Brasil precisa pensar seus próprios cursos e desvencilhar-se dos modelos importados acriticamente. Antes de mercado é preciso formar espectadores. Concluimos pela eliminação dos diplomas de bacharel em Artes Cênicas, antes Arte do que nunca...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIO, João. Formação de atores em Brasília. In: VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. de (ORG). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB-Ida. 2004.

ARAÚJO, Celso. *A Cidade Teatralizada*. Brasília: Instituto Terceiro Setor. 2012.

BARBOSA, Ana M. Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras. *Estudos Avançados*, v.3, n.7. São Paulo. Set./Dez. 1989.

BARRA 68 - Sem perder a ternura. Direção de Vladimir Carvalho. Brasília: Folkino Produções Audiovisuais, 2001. 1 DVD (82 min), son., color.

CARRIJO, Elizângela. (A)bordar Memórias, Tecer Histórias – Fazeres Teatrais em Brasília (1970-1990). 2006. 292 f.. Dissertação (Mestrado em História Cultural). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília. 2006.

CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras: nota sobre o teatro candango*. Brasília: Editora Filhos do Beco. 2012.

DINIZ, Mangueira. Contrastes e diferenças de ser ou não ser teatro. In: VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. de (ORG). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB-Ida. 2004.

DUARTE, Maria de S. *Educação pela Arte: o caso Brasília*. Ed. Thesaurus. 1983.

FIGUEIREDO, R. ;GUSMÃO, R.; MUNIZ, M.; & PEREIRA, E. Trajetória da Licenciatura em Teatro da EBA/UFMG: histórico, projeto político pedagógico e principais desafios. *Lamparina*, v.1, n.1. p.07-20. 2010.

GUERRA, Kido. Bastava querer fazer. Notas sobre o teatro em Brasília nos anos 70 e 80. In: VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. de (ORG). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB-Ida. 2004.

LELIS, Gabriel. A UnB e os militares: breve estudo sobre as relações entre a Universidade de Brasília e o regime autoritário brasileiro entre 1964 e 1965. *Noctua Revista de História*, v.1, n.3. 2011.

LIGNELI, César.; STARLING, Túlio. Em busca de dados sobre os estudantes egressos do curso de Artes Cênicas da UnB. *Lamparina*, v.1, n.3. 2014/1.

- MAGGIO, Sérgio. O teatro brasiliense amadureceu e ganhou ares políticos na UnB. Metrôpoles. Brasília, 01 abr. 2017.
- MAGGIO, Sérgio. Sylvia Orthof enfrentou os generais para fazer teatro em Brasília. Metrôpoles. Brasília, 08 abr. 2017.
- MASCARIN, Lauréti. Pedalando pelo Campus. In: VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. de (ORG). Histórias do Teatro Brasiliense. Brasília: UnB-Ida. 2004.
- PINA, Fabiana. Acordo MEC-USAID: ações e reações (1966-1968). Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 set. 2008.
- RIBEIRO, Darcy. UnB: Invenção e Descaminho. Coleção Depoimentos. Avenir Editora. 1998.
- RODRIGUES, Manuel A. A Universidade de Coimbra e a Elite Intelectual Brasileira na última fase do período colonial. *Revista de História das Idéias*. v.12, p. 89-109. 1990.
- SANTANA, Arão P. de. Trajetória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil. *Revista Sala Preta*, v.2, p.247-252. 2002.
- SYKES, Leo. Existe um “teatro brasiliense”? In: VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. de (ORG). Histórias do Teatro Brasiliense. Brasília: UnB-Ida. 2004.
- TEIXEIRA, Anísio. Educação e Universidade / Anísio Teixeira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. Histórias do Teatro Brasiliense. Brasília: Artes Cênicas IdA/UnB, 2004.