

VIVIANE DE ALMEIDA

**O TEATRO COMO EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
EM SANTA CATARINA**

FLORIANÓPOLIS – SC

2007

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO - PPGT
MESTRADO EM TEATRO

VIVIANE DE ALMEIDA

O TEATRO COMO EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
EM SANTA CATARINA

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Teatro, Curso de Mestrado em Teatro. Linha de Pesquisa: Estética, Recepção e História do Teatro.

Orientadora Profa. Dra. Vera Collaço

FLORIANÓPOLIS

2007

VIVIANE DE ALMEIDA

**O TEATRO COMO EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
EM SANTA CATARINA**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Estética, Recepção e História do Teatro, e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 23 de julho de 2007.

Banca Examinadora:

Orientadora: _____
Prof^a.Dr^a. Vera Collaço,
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____
Prof. Dr. Valmor Beltrame
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____
Prof^a. Dra. Valdésia Pereira
Universidade do Sul de Santa Catarina

Suplente: _____
Prof^a Dra. Márcia Pompeo Nogueira
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 23/07/07

Ao grupo de teatro *Improviso da Trupe*,
que me ensinou enquanto os ensinei...
Aos coordenadores de projetos teatrais
extensionistas pelo desbravamento que é
coordenar e dirigir teatro em universidade
com o ideal de transformação pessoal e
social nas comunidades e para as mesmas
(estudantes e demais comunidades).

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos Lisa e Victor, por compreenderem minhas ausências.

Aos demais da minha família que foram meus egos-auxiliares nesta trajetória. Em especial, minha irmã Thiane, que com todo seu empenho me acompanhou no percurso e viagens necessárias desta pesquisa.

Ao Rodrigo, que não se encontra mais em nosso convívio, que me incentivou a iniciar o mestrado.

A Márcia, por ter me motivado e vibrado comigo por cada conquista.

A minha orientadora Prof^a. Vera Collaço por seus ensinamentos, paciência e credibilidade no projeto e na minha capacidade.

Aos coordenadores-diretores entrevistados, pela atenção e carinho com que todos me atenderam.

Minhas amigas Thaiza e Thaty, por me apoiarem e incentivarem a continuar nos momentos difíceis.

E a todos que diretamente ou indiretamente me ajudaram em mais uma grande etapa da minha vida.

Muito obrigada!

Um dia eu ia mudar o mundo, mas ele era grande demais para minha insignificância. Então eu ia mudar meu país. Também grande demais para meu alcance. Então... meu estado, minha cidade, meu bairro. Por fim, começo por mudar a mim mesma e, quiçá, possa mudar aqueles com quem convivo. Se tomo como missão dirigir um grupo de extensão universitária, adentro no objetivo de me pretender educadora. Educadora para um mundo melhor. E mais, através do que na vida me dá mais prazer realizar: TEATRO!

Pita Belli

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo analisar os projetos de grupos teatrais que desenvolvem atividades extensionistas nas universidades catarinenses, com a intenção de identificar as universidades que estimulam, auxiliam e/ou promovem a prática teatral enquanto atividade de extensão universitária; identificar os grupos teatrais que desenvolvem atividade de extensão universitária em Santa Catarina; analisar o vínculo estabelecido entre o grupo teatral, a universidade e a comunidade; analisar o projeto teatral de grupos teatrais que desenvolvem seu trabalho em universidades catarinenses; e compreender o papel desempenhado pela atividade teatral enquanto extensão universitária, na contemporaneidade catarinense. Trata-se de uma pesquisa qualitativa descritiva, exploratória. Durante a pesquisa realizada através de *sites* da internet, guias de vestibulares e *folders* de universidades foram identificadas 47 instituições de ensino superior e 769 cursos de graduação, no ano de 2005, em Santa Catarina. Neste trabalho foram levadas em consideração as instituições de ensino que possuísem grupos teatrais enquanto forma de extensão universitária, e nesta etapa fechei a pesquisa num total de 10 grupos teatrais que atuam enquanto extensão nas universidades de Santa Catarina. A coleta de dados destes grupos teatrais foi realizada através de uma entrevista semi-estruturada, gravada com a autorização dos coordenadores. Através da análise dos dados obtidos junto aos coordenadores dos grupos extensionistas foi possível elaborar uma visão de como atuam, dos objetivos e dos anseios dos grupos teatrais que atuaram como extensionistas nas universidades de Santa Catarina, no ano de 2005, bem como identificar a relação que se estabeleceu entre as instituições superiores e estes grupos teatrais.

Palavras-chave: Grupos Teatrais. Grupos Extensionistas. Instituições de Ensino Superior.

ABSTRACT

The current research aimed to analyze projects of the theater groups that develop extension activities at the universities in the state of Santa Catarina – Brazil, intending to identify the universities that stimulate, assist and promote theater plays as academic extension activities; to identify theater groups which develop academic extension activities in the state of Santa Catarina; to analyze the bonds among the theater groups, the university and the community; to analyze the project of the theater groups that develop their work at universities in the state of Santa Catarina; and to understand what is the importance of the theater as an academic extension activity nowadays in Santa Catarina. The present research has a descriptive and exploratory character. It was discovered 47 colleges and 769 graduation courses in the state of Santa Catarina by searching on the Internet and on university guides and brochures. Considering the universities that had theater groups working as academic extension, I found 10 theater groups acting like academic extension in Santa Catarina. To collect the data, an interview took place, which was recorded under the coordinator's authorization. Through the data analysis, it was possible to have an idea of how the theater groups that acted as academic extension in Santa Catarina in 2005 work, which are their objectives and expectations, as well as to identify the bonds between the universities and the theater groups.

Keywords: Theater Groups. Academic Extension Groups. Universities.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Percepção de Extensão das Universidades	32
Quadro 2	As universidades catarinenses que possuem grupos teatrais como atividade de extensão universitária	34
Quadro 3	Os grupos teatrais extensionistas das universidades catarinenses	34
Quadro 4	Ano de fundação do grupo e seu fundador	44
Quadro 5	Informações sobre os coordenadores/diretores dos grupos teatrais	47
Quadro 6	Quantidade de integrantes nos grupos e sua procedência	53
Quadro 7	Apoio Material aos Grupos Universitários	83
Quadro 8	Definições de extensão universitária segundo os grupos teatrais entrevistados	96

LISTA DE TABELAS

Tabela 01	Como o grupo iniciou suas atividades de extensão universitária?	42
Tabela 02	As razões da criação do grupo	45
Tabela 03	Formação teatral antes de ingressar no grupo	56
Tabela 04	Rotatividade dos integrantes dos grupos	58
Tabela 05	Os Estatutos Sociais dos Grupos	61
Tabela 06	Constituição administrativa do grupo	62
Tabela 07	Divisão das funções no grupo	65
Tabela 08	Participação dos grupos extensionistas em festivais teatrais	81
Tabela 09	O apoio da universidade em relação a espaço para ensaios e/ou apresentações	89
Tabela 10	Apoio econômico da universidade nas montagens, divulgação, circulação do espetáculo.	90
Tabela 11	O grupo se percebe como uma atividade extensionista?	101
Tabela 12	A atividade extensionista é integrada ao campus ou a um curso?	102
Tabela 13	Para que comunidade o grupo dirige preferencialmente seu trabalho	104
Tabela 14	Registro da recepção dos espetáculos	109
Tabela 15	O foco de interesse dos grupos em relação à temática	111
Tabela 16	O reconhecimento das Universidades acerca da importância artístico-educacional dos grupos	118
Tabela 17	Reconhecimento da comunidade ao trabalho do grupo	121

LISTA DE SIGLAS

UDF	Universidade do Distrito Federal
UNE	União Nacional dos Estudantes
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
ACAFE	Associação Catarinense das Fundações Educacionais
FURB	Universidade Regional de Blumenau
UNIPLAC	Universidade do Planalto Catarinense
UNIDAVI	Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
UNISUL	Universidade do Sul de Santa Catarina
UNIVILLE	Universidade da Região de Joinville
UNESC	Universidade do Extremo Sul Catarinense
UNOESC	Universidade do Oeste de Santa Catarina
UNIVALI	Universidade do Vale do Itajaí
UNC	Universidade do Contestado
UNOCHAPECÓ	Universidade Comunitária Regional de Chapecó
UNIFEBE	Centro Universitário de Brusque
UNERJ	Centro Universitário de Jaraguá do Sul
FEBAVE	Fundação Educacional Barriga Verde
FEHH	Fundação Educacional Hansa Hammonia
IES	Instituição de Ensino Superior
CEE	Conselho Estadual de Educação
CESBE	Centro Universitário de Brusque

" "

" "

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS.....	08
LISTA DE TABELAS.....	09
LISTA DE SIGLAS.....	10
INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I UM ESPAÇO PRA OS SABERES.....	20
1.1 UNIVERSIDADE: ESSE <i>UNIVERSUM</i>	20
1.1.1 A Construção do ensino superior no sul do país.....	21
1.1.2 Possíveis conceituações de universidade.....	23
1.2 A EXTENSÃO: COMPONENTE NA FORMAÇÃO DO CIDADÃO.....	25
1.2.1 As Universidades catarinenses e suas proposições para a extensão universitária.....	30
1.3 O <i>CORPUS</i> DA PESQUISA.....	33
1.3.1 As universidades.....	34
1.3.2 Os grupos teatrais.....	34
CAPÍTULO II EM CENA: OS GRUPOS TEATRAIS EXTENSIONISTAS.....	36
2.1 FESTIVAIS DE TEATRO.....	39
2.2 TEATRO AMADOR E GRUPOS TEATRAIS.....	40
2.3 O INÍCIO DOS GRUPOS EXTENSIONISTAS CATARINENSES.....	41
2.4 OS GRUPOS E SEUS COORDENADORES DIRETORES.....	47
2.5 OS GRUPOS E SEUS INTEGRANTES.....	52
2.5.1 Permanência dos participantes no grupo.....	57

CAPÍTULO III O PROJETO TEATRAL DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA.....60

3.1 ESTATUTO.....	61
3.1.1 Diretoria do grupo.....	62
3.1.2 Distribuição das funções no grupo.....	64
3.2 ... E SE ERGUE O ESPETÁCULO: A PRÁTICA CÊNICA.....	70
3.2.1 Trabalho com os “atores”.....	70
3.2.2 Treinamento dos atores.....	72
3.2.3 Assistindo ao espetáculo.....	76
3.3 ESPAÇOS PARA AS APRESENTAÇÕES TEATRAIS.....	77
3.3.1 Outros espaços para visibilidade.....	80
3.4 APOIO MATERIAL AOS GRUPOS.....	83
3.5 RELAÇÃO DA UNIVERSIDADE COM A PRÁTICA TEATRAL.....	89
3.5.1 O Apoio da universidade nos bastidores – recursos financeiros.....	90

CAPÍTULO IV O TEATRO COMO INSTRUMENTO DA UNIVERSIDADE PARA CHEGAR À COMUNIDADE.....94

4.1 ESTRUTURA DA EXTENSÃO NO QUADRO UNIVERSITÁRIO.....	100
4.2 A RELAÇÃO DO TEATRO EXTENSIONISTA COM A COMUNIDADE....	103
4.2.1 Registro dos contatos.....	108
4.2.2 O foco de interesse ao escolher um texto ou um projeto.....	110
4.3 OS RESULTADOS OBTIDOS PELOS GRUPOS TEATRAIS EXTENSIONISTAS.....	117
4.4 A RELAÇÃO COM A COMUNIDADE COM O TEATRO UNIVERSITÁRIO.....	121
4.5 DESAFIOS DA COORDENAÇÃO E DO GRUPO DE TEATRO NA UNIVERSIDADE.....	124

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....127

REFERÊNCIAS.....136

APÊNDICE.....142

APÊNDICE A – Relação das universidades existentes em Santa Catarina – 2005.....	143
ANEXO.....	145
ANEXO A – Ilustrações dos grupos teatrais catarinenses de 2005.....	146

INTRODUÇÃO

O teatro como uma atividade extensionista nas universidades catarinenses, é possível?

Muitas universidades surgiram em Santa Catarina nas últimas décadas do século XX, devido à demanda crescente pelo ensino superior e à crença de que este ensino seria a mola propulsora do desenvolvimento regional. Atualmente as Instituições de Educação Superior no Estado distribuem-se em três níveis distintos de organização: instituições públicas (federais e estaduais), instituições “privadas comunitárias” e instituições privadas particulares.

Existem muitos projetos de extensão agregados aos cursos de graduação ou diretamente vinculados à direção de extensão destas universidades. Encontram-se nestas instituições projetos extensionistas nos mais diversos cursos e na estrutura universitária, funcionando com uma coordenação própria, desvinculada de seus cursos de graduação. As atividades culturais, entre estas os grupos teatrais, são também vistos pelas universidades e pelos próprios grupos como uma atividade de extensão.

A extensão universitária é uma prática que permeia o ensino e a pesquisa complementando-os e fortalecendo a relação entre universidade e comunidade. O Plano Nacional de Extensão Universitária a define como “processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre a Universidade e outros setores da comunidade”. (AVALIAÇÃO..., 2001, p. 23).

Nesta dissertação trabalho com a problemática da extensão universitária, este elemento de ligação da universidade com a comunidade interna e externa e

que tem por meta oportunizar que a universidade estabeleça um elo de comunicação com a comunidade que a mantém e desta forma cumpra seu papel social. Parto da compreensão de que é de fundamental importância o vínculo com a comunidade visto que, sem ele, a universidade se tornaria um “mundo” fechado, um “mundo” que perderia o sentido de existir.

E do vasto universo que pode compreender a extensão no processo retro-alimentador universitário realizei um recorte preciso para este trabalho, ou seja, seu foco de atenção está voltado para a análise dos grupos teatrais e de suas práticas cênicas enquanto projetos extensionistas nas universidades catarinenses. Este interesse surgiu a partir da constatação da falta de pesquisas e dados concretos sobre esta prática extensionista junto às universidades.

Muitos foram os questionamentos que surgiram ao longo do estudo, e estas indagações foram norteadoras da pesquisa e da elaboração desta dissertação: Quais as universidades catarinenses que possuem grupos de teatro como extensão? Como o teatro está sendo desenvolvido nas universidades através dos projetos de extensão? Que tipo de produção teatral as universidades catarinenses estão realizando? Como esses grupos se formam e funcionam? O teatro enquanto atividade extensionista direciona-se para qual comunidade: interna ou externa? Qual o objetivo da atividade teatral desenvolvida nas universidades como atividade de extensão? Qual o resultado alcançado pela atividade teatral enquanto extensão universitária?

Há ainda outros questionamentos a que procuro responder neste trabalho: em que condições e para que fins ocorrem as atividades cênicas como extensão nas universidades catarinenses na contemporaneidade? Qual o perfil e o grau de envolvimento dos grupos teatrais e das universidades catarinenses que têm o teatro como atividade de extensão universitária? Qual a comunidade atingida por este teatro enquanto extensão? Quais suas efetivas contribuições para a comunidade, universidade e para o teatro?

Destas questões emergiu o objetivo central desta dissertação, quer seja, o de analisar os grupos teatrais que atuam como projeto de extensão universitária no Estado de Santa Catarina. Para desenvolver esta pesquisa realizei outro recorte, agora temporal, situando a pesquisa no ano de 2005. Esse recorte teve como finalidade obter um panorama atual desse movimento cultural e artístico

dentro das universidades públicas e privadas do Estado de Santa Catarina. E com isso apresento o outro perfil deste estudo, em que analisei todas as universidades de Santa Catarina – as públicas e as privadas – que possuíram em 2005 grupos teatrais atuando com a prática extensionista.

O trabalho aqui apresentado se caracteriza como uma pesquisa qualitativa descritiva, exploratória. Num primeiro momento foi realizado um mapa investigatório de todas as universidades atuantes no Estado de Santa Catarina no ano de 2005. Foi encontrado um total de 47 instituições de ensino superior, e muitas delas se sub-dividem em seus campi e cidades da sua região. Esse mapa foi elaborado através de *sites* da internet, guias de vestibulares e *folders* de universidades. A seguir realizei outra investigação com o objetivo de levantar quais destas universidades possuíam grupos teatrais que atuassem enquanto prática extensionista ou cultural. Nessa parte da pesquisa, foram enviadas mensagens às coordenações de todos os cursos de graduação, um total de 769 cursos, e coordenadorias de extensão e cultura das instituições de ensino superior do estado, cujos *e-mails* estavam acessíveis nos *sites* pesquisados. Do total de mensagens enviadas, para as 47 instituições de ensino superior, apenas 25% tiveram retorno, isto é, foram respondidas pelas instituições pesquisadas. O trabalho investigatório foi então complementado com telefonemas para as instituições que não deram retorno através dos e-mails, ou seja, realizei telefonemas para 37 destas instituições.

Assim sendo, a população deste estudo são todos os grupos de teatro que fizeram parte da extensão universitária no Estado de Santa Catarina, no ano de 2005. A amostra procurou envolver 100% da população. Após o levantamento dessa população, foi mantido contato com os coordenadores dos grupos para a coleta de dados, que foi realizada através de deslocamentos pelo estado. Os dados foram coletados através de uma entrevista semi-estruturada, gravada com a autorização dos coordenadores.

A estas delimitações espaciais e temporais acrescento como reforço e elemento esclarecedor, que meus objetivos com esta pesquisa foram o de analisar os projetos dos grupos teatrais que desenvolvem atividades extensionistas nas instituições universitárias catarinenses. Como objetivos específicos listo: identificar as universidades que estimulam, auxiliam e/ou

promovem a prática teatral enquanto atividade de extensão universitária; identificar os grupos teatrais que desenvolvem atividade de extensão universitária em Santa Catarina; analisar o vínculo estabelecido entre o grupo teatral, a universidade e a comunidade; analisar o projeto teatral de grupos teatrais que desenvolvem seu trabalho em universidades catarinenses; e compreender o papel desempenhado pela atividade teatral enquanto extensão universitária, na contemporaneidade catarinense.

Assim, para o levantamento de dados para esta pesquisa, procurei abordar todas as instituições de ensino superior existentes em Santa Catarina, no ano de 2005. Essas instituições estão localizadas em todo o território catarinense, com a maior concentração na região da grande Florianópolis.¹

Todas as instituições de ensino superior encontradas em Santa Catarina oferecem atividades de extensão. Mas poucas realizam a extensão através de projetos com grupos de teatro, que é o foco central deste estudo. Apenas sete (07) realizaram, no ano de 2005, suas atividades extensionistas com grupos de teatro. Entre essas universidades foram encontrados 11 grupos teatrais como projeto de extensão. Um destes grupos é o que eu coordeno e sendo assim, por razões metodológicas, retirei da análise este trabalho. Assim, o corpo de análise está constituído de dez (10) grupos extensionistas. Na pesquisa também levei em consideração os projetos culturais representando suas instituições como uma atividade extensionista.

Em três universidades catarinenses - CEFET (Centro Federal de Educação Tecnológica de Santa Catarina), UNIDAVI (Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí) e SOCIESC (Sociedade Educacional de Santa Catarina), foram encontradas atividades com grupos de teatro como projeto de extensão, mas como atividade do Ensino Fundamental e Médio da instituição mantenedora da Universidade, não estando envolvidos com o Ensino Superior da instituição. Outro grupo foi encontrado em Joaçaba, na UNC (Universidade do Contestado), mas as atividades eram extra-classe, funcionando desvinculado da extensão. Desta forma, estes grupos não fazem parte da amostragem desta pesquisa.

.....

¹ Apêndice A - Apresento a relação das universidades de Santa Catarina, existentes no ano de 2005.

Assim, para efeitos deste trabalho foram consideradas as seguintes instituições de ensino superior de Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidade Regional de Blumenau (FURB), Universidade do Planalto Catarinense (UNIPLAC), Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí (UNIDAVI), Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC), Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), Universidade do Contestado (UNC), Universidade Comunitária Regional de Chapecó (UNOCHAPECÓ), Centro Universitário de Brusque (UNIFEBE), Centro Universitário de Jaraguá do Sul (UNERJ), Fundação Educacional Barriga Verde (FEBAVE) e Fundação Educacional Hansa Hammonia (FEHH).

Para desenvolver o trabalho aqui proposto dividi o corpo desta dissertação em quatro capítulos, assim constituídos:

Capítulo I – Um Espaço para os Saberes – Nesse capítulo apresento alguns apontamentos sobre o percurso histórico da instituição “universidade” em Santa Catarina, com o objetivo de contextualizar o objeto da pesquisa e para direcionar algumas conceituações que ganham significado no corpo deste trabalho. A extensão é abordada com as vertentes que influenciaram a formação da extensão no Brasil, assim como seus aspectos históricos. Descrevo também nesse capítulo o *corpus* abordado e levantado na pesquisa de campo.

Capítulo II – Em cena: Os grupos Teatrais Extensionistas – Nesse capítulo eu contextualizo o teatro universitário no Brasil. Discuto algumas definições de teatro amador e descrevo o início do surgimento dos grupos teatrais universitários catarinenses da contemporaneidade. As análises aqui desenvolvidas têm por base as entrevistas realizadas com os coordenadores dos grupos teatrais extensionistas.

Capítulo III – O Projeto Teatral de Extensão Universitária – Nesse capítulo apresento algumas definições de grupos de teatro, bem como a estrutura organizativa destes grupos e descrevo como é realizado o trabalho e treinamento com os atores. Em relação ao espetáculo, investigo o tempo de construção e preparação do mesmo e quanto tempo permanecem em cartaz, bem como, os espaços utilizados para as apresentações e sua participação em festivais. Além

disso, a partir dos dados obtidos, faço uma reflexão sobre as relações entre o grupo e a instituição à qual está vinculado.

Capítulo IV – *O Teatro Como Instrumento da Universidade para Atingir a Comunidade* – Nesse capítulo discuto a extensão como caminho para a socialização e sua relação com a comunidade. Abordo a questão do reconhecimento do grupo como atividade extensionista e a estrutura do projeto no quadro universitário. Analiso ainda o público preferencial do trabalho destes grupos e a memória de suas atividades, bem como a sua repercussão e os resultados obtidos junto à universidade e à comunidade na qual o grupo está inserido.

Este trabalho se complementa com um apêndice e um anexo, sendo que no apêndice apresento uma relação das universidades existentes em Santa Catarina no ano de 2005, e no anexo disponibilizo algumas fotos de espetáculos dos grupos extensionistas, cedidas dos acervos destes grupos.

CAPÍTULO I UM ESPAÇO PARA OS SABERES

Neste capítulo apresento alguns apontamentos sobre o percurso histórico da instituição “universidade” em Santa Catarina, com o intuito de contextualizar o objeto da pesquisa e para direcionar algumas conceituações que ganham significado no corpo deste trabalho.

1.1 UNIVERSIDADE: ESSE *UNIVERSUM*

A palavra *Universidade* tem em suas origens um significado sociológico: grêmio, corporação de mestres e estudantes. É um vocábulo que vem de *universum*, que significa a profunda unidade da totalidade do real. De acordo com o significado original desta palavra, que deu nome a uma instituição e a significou, *universidade* pretende representar uma abertura para a totalidade do ser humano, e para o entendimento daquilo que o rodeia, ou seja, trazer e manter em constante debate a verdadeira riqueza do ser humano, a verdade das coisas, o ser em questão.

Originária do século XI, segundo a perspectiva historiográfica da maioria dos estudiosos do assunto, é a universidade, portanto, uma “instituição” milenar, construída e constituída nos “momentos” finais da Idade Média européia. Tal longevidade significa também constantes alterações entre seu significado e representação de origens e suas proposições e constituições atuais. Pode-se perceber neste longo trilhar histórico, que o termo – universidade - foi adquirindo novos e diferentes significados, bem como a própria instituição foi se consolidando e sendo construída de formas diversas no tempo, tanto quanto nos

diferentes espaços geográficos onde foi implementada a idéia de um local destinado à construção do saber para a sociedade.

Não cabe no âmbito deste trabalho, nem é o meu objeto de estudo, traçar o percurso histórico das universidades; para isso já existem consistentes estudos teóricos e várias publicações, nas quais me apoio para elaborar esta trajetória.² Se aqui apresento alguns registros sobre a história da universidade, especificamente, em Santa Catarina, o faço com o intuito de contextualizar meu objeto de pesquisa e, ao mesmo tempo, com a intenção de apontar para algumas conceituações que ganham significado no corpo deste trabalho.

1.1.1 A construção do ensino superior no sul do país

A primeira instituição de ensino superior em Santa Catarina foi criada em 1917 em Florianópolis, chamada de Instituto Politécnico. Teve como grande incentivador José Arthur Boiteux (1865-1934), o patriarca do ensino superior em Santa Catarina. Outras instituições foram criadas no período de 1940 a 1960, como as Faculdades de Ciências Econômicas, Odontologia e Farmácia, Filosofia, Medicina e Serviço Social. Estes cursos reunidos numa única instituição deram origem à primeira universidade no Estado, a Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – em 1960, no governo de Celso Ramos. Hawerth (1999, p. 14) informa qual foi a motivação desta criação: “A consolidação do ensino superior catarinense iniciou-se a partir do final da década de 1950, em resposta à crença de que este nível de ensino seria a mola propulsora para o sonhado desenvolvimento regional, através do sistema fundacional municipal”.

Desta forma, os diversos segmentos da sociedade começaram a reivindicar a abertura de instituições de ensino superior nas diferentes regiões catarinenses, principalmente o ramo empresarial. Com a crença de que o ensino superior seria a mola propulsora para o desenvolvimento regional, surgiu na década de 1960 um modelo de ensino superior singular, de interiorização, com base no sistema fundacional municipal.

.....

² A título de exemplos, cito: BUARQUE, Cristovam. *A Aventura na Universidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994; HAWERROTH, Jolmar L. *A Expansão do Ensino Superior nas Universidades do Sistema Fundacional Catarinense*. Florianópolis: Insular, 1999. SCHWARTZMAN, Simon et alli. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

Segundo Schmitz apud Hawerth (1999), em 1961 foi implantado o *I Plano de Metas do Governo Estadual*, instituído no governo de Celso Ramos, voltado para a educação em seus diversos níveis, com o intuito de estabelecer uma base sólida para o desenvolvimento econômico e social do estado, bem como a melhoria da qualidade de vida dos catarinenses.

Em 1965, no governo de Ivo Silveira, foi criado o *II Plano de Metas do Governo Estadual* que priorizava a valorização dos instrumentos operacionais criados com a Universidade para o Desenvolvimento do Estado (UDESC). A partir daí foram criadas e desenvolvidas muitas instituições de ensino superior pelo Estado, mas ainda representavam iniciativas isoladas. Com a expansão desordenada dessas instituições, em 1974, foi criada a Associação Catarinense das Fundações Educacionais (ACAFE), cuja função foi a de integrar, fortalecer e promover o sistema de ensino superior catarinense.

Alguns municípios do estado de Santa Catarina instituíram, através de Lei Municipal, várias fundações educacionais. Estas instituições, com o decorrer do tempo, transformaram-se em universidades e fazem parte, atualmente, do Sistema ACADE. Estas universidades, acrescidas da UFSC, constituíram o campo de pesquisa deste trabalho: Universidade Regional de Blumenau (FURB), Universidade do Planalto Catarinense (UNIPLAC), Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí (UNIDAVI), Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC), Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), Universidade do Contestado (UNC), Universidade Comunitária Regional de Chapecó (UNOCHAPECÓ), Centro Universitário de Brusque (UNIFEBE), Centro Universitário de Jaraguá do Sul (UNERJ), Fundação Educacional Barriga Verde (FEBAVE) e Fundação Educacional Hansa Hammonia (FEHH).

Estas universidades tornaram-se, pela prática e/ou estrutura, instituições privadas de educação superior comunitárias. Elas tiveram importantes mudanças no seu percurso e desenvolvimento histórico representadas por ampliação dos limites geográficos de atuação, instalando *campi* em municípios diferentes de suas sedes iniciais. (DIVINO, 2006, p. 67).

Estas instituições, juntamente com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) formam a Associação Catarinense das Fundações Educacionais (ACAFE). Esta configuração foi estabelecida por fusões entre algumas Fundações no processo de transformação em Universidades nas décadas de 1980 e 1990.

Atualmente as Instituições de Educação Superior em Santa Catarina distribuem-se em três níveis distintos de organização: as instituições públicas (federais e estaduais), as instituições privadas comunitárias e as instituições privadas particulares.

1.1.2 Possíveis conceituações de universidade

Muitos são os autores que procuram definir e estabelecer significados para a universidade contemporânea. Neste trabalho posicione-me ao lado dos estudiosos que a compreendem como um lugar complexo, que possui estruturas definidas, uma instituição capaz de disseminar o conhecimento em forma de ensino, pesquisa e extensão.³ Segundo estes autores a universidade exerce um importante papel de modificação da realidade social e de formadora para a geração da autonomia.

Apresento a seguir alguns conceitos elucidatórios dessas características consideradas ao longo deste texto.

Uma instituição de ensino superior, conforme Lück (1996, p. 155), é "um organismo social vivo, cujo desempenho se constitui num processo dinâmico e complexo, dependente de múltiplos fatores sócio-político-culturais, em interação com seus elementos estruturais e conjunturais".

A universidade é vista, por seus estudiosos, como uma organização complexa, cujos objetivos e interesses refletem a posição político-social de cada época na qual está inserida. Ao mesmo tempo em que faz parte de um contexto social, ela possui suas regras, papéis, ideologia e conhecimentos próprios que circulam e se articulam entre si.

³ BUARQUE, Cristovan. *A Aventura da Universidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994; BOTOMÉ, Silvio Paulo. *Pesquisa Alienada e Ensino Alienante: o equívoco da extensão universitária*. Petrópolis: Vozes, 1996.

Para Tachizawa e Andrade (1999), por ser considerada uma organização complexa, em face da existência de normas, hierarquia e quadro especializado, entre outros atributos, a universidade extrapola as características de uma organização burocrática. Pode ser analisada também sob o enfoque político, já que sua estrutura social exerce influência no processo de decisão e as pressões políticas afetam os tomadores de decisão.

Segundo Botomé,

a organização das atividades nas universidades e a nomenclatura utilizada nessa organização é muito variada nas instituições existentes. Algumas, mais antigas, mantêm nomes e estruturas como Escolas, Faculdades e Institutos. Outras têm Centros. Quase todas, porém, de alguma forma tem seus cursos e departamentos. A reforma universitária dos anos sessenta não foi adotada igualmente nas instituições brasileiras e isso fez com que existisse uma variada nomenclatura para órgãos e atividades equivalentes. (1996, p. 159).

Os desafios atuais da sociedade, que exigem que os indivíduos sejam cada vez mais qualificados, têm ampliado as necessidades educacionais da população. Neste cenário cresce a importância dos cursos de graduação e de pós-graduação. E a universidade passou a agregar à sua missão formar quadros tão competentes quanto possível, adaptando seus alunos às necessidades econômicas do presente e às supostas necessidades do futuro.

Sob o aspecto social, a universidade incorporou como missão promover aos seus egressos maior estabilidade e remuneração. Ou seja, assumiu como obrigação acadêmica a de capacitar o indivíduo para o exercício de uma profissão, mas apenas isso não o prepara para integrar-se ao mundo do trabalho. Para adequar o indivíduo ao momento presente e ao futuro, tornou-se, ou deve vir a tornar-se primordial, para as universidades, a formação do cidadão, cidadão este comprometido com a produção de novos conhecimentos e o desenvolvimento da capacidade de adaptar-se às mudanças.

Enfocando também o aspecto produtivo da universidade, Tachizawa e Andrade (1999) consideram uma instituição de ensino superior (IES) como uma prestadora de serviços e afirmam que seu produto corresponde aos profissionais formados, capazes de se inserirem no ambiente de trabalho e na sociedade em

geral. Para esses autores, a universidade pode ser vista de modo sistêmico. Representam a IES como um macro-sistema em permanente interação com o meio ambiente.

O envolvimento com a sociedade exige intensa convivência com o mundo exterior por meio de variados programas de extensão em dois sentidos: da universidade à sociedade que a cerca e desta à universidade. De acordo com Buarque (1994), o trabalho de extensão é essencial para a universidade que deseja revolucionar idéias. Sem atingir a comunidade, a universidade se limita a exercícios fechados em si mesmos. A extensão é o caminho básico para a universidade descobrir o social e para a sociedade descobrir a universidade.

Desta forma, pode-se afirmar que a universidade necessita da extensão para se legitimar no mundo que a cerca. São possibilidades de trocas e enriquecimento mútuo, representando as atividades de extensão um canal de dupla mão e não apenas justificam a existência universitária como podem ser a razão de sua sobrevivência futura.

1.2 A EXTENSÃO: COMPONENTE NA FORMAÇÃO DO CIDADÃO

A extensão universitária pode tanto ser fruto de uma organização administrativa formal, quanto ser uma iniciativa de professores e alunos, conjunta ou isoladamente em suas categorias funcionais, podendo contar com o apoio de grupos exteriores que auxiliem o processo de aproximação com as populações de um modo geral.

A forma como a extensão é vista no país está relacionada ao seu surgimento e sua transformação no contexto universitário. No Brasil, duas vertentes incidiram direta ou indiretamente em todas as propostas relativas à extensão universitária. Gurgel apud Botomé (1996) assim define as duas vertentes para a concepção da extensão:

As universidades populares da Europa, no século XIX, aproximavam-se da população com o intuito de ilustrar a ignorância do povo, colocando-o

em contato com o saber, com a cultura, com aquilo que a universidade tinha ou dominava.

As universidades americanas voltaram-se para a utilização do conhecimento (saber e cultura) na própria atividade social e diária das pessoas.

A extensão nas universidades da América Latina se compõe de uma combinação das experiências destas duas vertentes. Das universidades americanas vem a concepção de prestação de serviços num caráter educativo, substituindo “falhas” no processo de ensino, desenvolvendo assim atividades que complementariam o estudo da realidade e dos problemas sociais. Das universidades européias vem a influência de atividades no sentido de usufruir do conhecimento, da cultura, do saber ilustrativo de modo a preencher o tempo “ocioso” de modo mais rico e conseqüente. Com a influência dessas duas vertentes, a extensão foi direcionada para a prestação de serviços, oferta de cursos variados e promoção de eventos, entre outros. Mas de acordo com Botomé (1996), essas práticas extensionistas poderiam estar substituindo outras agências sociais que deveriam exercer essas atividades.

Apesar da falta de clareza conceitual, existiu uma transferência dos modelos norte-americanos e europeus para dentro das universidades brasileiras. Isso se deu de uma forma incipiente, não-crítica e aculturada. Não foram levadas em conta as perspectivas de cada região brasileira, aceitando e implementando a concepção importada do modelo. E nas universidades catarinenses não é diferente. Possuem as mesmas características das demais nacionais, com influências americanas e européias.

A história da extensão universitária no Brasil teve como norte, em sua prática, por um longo período, a idéia de difusão do conhecimento através dos cursos livres e Universidades Populares. “A articulação Universidade-Sociedade era entendida como a difusão do conhecimento produzido, como um mecanismo de erudição de massas” (SOUZA, A. 2000, p. 122).

A universidade popular surgiu no Brasil com a criação da Universidade Livre de São Paulo, em 1912, sendo, portanto, a primeira experiência de extensão universitária do país. A universidade popular de São Paulo promovia cursos

sobre os assuntos mais variados possíveis, abertos a todos aqueles que deles quisessem participar. A universidade popular funcionou provavelmente até 1917.

Em 1931 foi editado o Decreto nº. 19.851/31 – que fundamenta o Estatuto da Universidade Brasileira. Essa é a primeira referência legal à extensão universitária. Esse Decreto concebeu a extensão associada à idéia de elevação cultural daqueles que não participavam da vida universitária.

A USP, no ano de 1934, definiu a extensão como o lugar para a realização da obra social de vulgarização das ciências, das letras e das artes por meio de conferências, palestras, rádio, filmes, etc. E a Universidade do Distrito Federal, em 1935, concebeu a extensão como espaço de promoção de cursos isolados e autônomos.

De acordo com Gurgel (1986), a universidade popular ressurgiu em 1938, como bandeira de luta dos movimentos estudantis. Foi vista como fortalecimento da universidade, pela projeção da cultura universitária ao “povo” e pela maior preocupação com os problemas nacionais. Renascia com uma função de vinculação entre a universidade e o “povo”.

Se acelerarmos um pouco a história da extensão universitária é possível afirmar que as campanhas políticas na década de 1960, que reivindicavam a nacionalização dos monopólios estrangeiros (reforma agrária, controle da inflação), estavam dentro dos sindicatos, das organizações da sociedade civil e em especial nos movimentos estudantis, tanto universitários quanto secundários. O espírito revolucionário da época reforçou-se das reflexões filosóficas do professor Ernani Fiori e do pensamento político-pedagógico de Paulo Freire, direcionados para a justiça e a igualdade social; o método de Alfabetização de Adultos de Paulo Freire foi assumido pelos estudantes universitários como práxis e como utopia de conscientização popular para fazer frente às propostas imperialistas de solução dos problemas brasileiros incorporadas pela famosa “Aliança para o Progresso”. Para Freire (1980, p. 29), trabalhar nessa perspectiva

nos convida a assumir uma posição utópica frente ao mundo, posição esta que converte o conscientizado em “fator utópico”, pois a ele cabe tomar posse da realidade; [...] a conscientização produz desmitologização. É evidente e impressionante, mas os

opressores jamais poderão provocar a conscientização: como desmitologizar se eu oprimo?"

No período de 1960-1964 a União Nacional de Estudantes (UNE) fazia a mobilização estudantil junto ao movimento popular que tomava conta do país, e concebia uma universidade comprometida com as classes populares (o proletariado urbano e rural). A extensão tinha papel fundamental, seja por meio de cursos ou serviço social destinado às classes populares e também de ações de apoio aos órgãos do governo.

Em 1964, com o Golpe Militar, foram reutilizadas várias propostas dos estudantes em sua orientação de institucionalização da extensão universitária mas, agora, com concepção claramente assistencialista e incorporando a extensão ao ideal de desenvolvimento de segurança do território nacional. Isto ocorreu, a título de exemplificação, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde foi criado o CRUTAC – projeto idealizado para proporcionar ao estudante universitário uma atuação nas comunidades; sua real função política era ajustar a ação governamental às necessidades da população: “à promoção do homem, ao desenvolvimento econômico-social do país e à segurança nacional.” (BRASIL apud SOUZA, O. 2005, p. 07).

A partir de 1968 os programas educacionais para o ensino superior articulavam a extensão universitária com a ação junto às populações carentes e tinham o “desenvolvimento” da comunidade como objetivo de trabalho. A extensão era vista como um ensino aplicado que, utilizando-se da comunidade, funcionava como um laboratório vivo de aprendizagem. Conforme Gurgel (1986, p. 15), a universidade colocava a extensão como “ponte para a realimentação da estrutura acadêmica, funcionando como um elemento provocador de mudanças a nível interno da universidade e da sociedade de um modo geral”. Essa compreensão foi reforçada pela LDB 5.540/68 (Lei da Reforma Universitária), que propunha a indissociabilidade entre ensino e pesquisa e concebia a extensão como uma “ponte” entre a comunidade e a universidade.

Nesse período foi elaborado no Ministério do Interior e Forças Armadas (1968) o Projeto Rondon, que visava o intercâmbio de estudantes de todas as regiões do país, em especial os do sul e do sudeste, para levar às regiões norte,

nordeste e centro-oeste propostas de desenvolvimento, no desejo de integrar os universitários com a realidade do país.

Já na década de 1970 a extensão era pensada como algo isolado da processo de ensino-aprendizagem da universidade, uma função que corria paralela, e não integrada. A extensão foi considerada como um “corpo estranho”, como algo que vinha de fora para dentro na estrutura universitária. Souza apud Botomé (1996, p. 141) dizia, em 1976, que a extensão não podia...

continuar sendo considerada como um corpo estranho ao sistema universitário. O departamento acadêmico [...] tem que ser responsável pela extensão [...]; isto representa uma reviravolta completa nos esquemas formais de ensino, principalmente porque a extensão sempre foi praticada como algo à parte e é encarada muitas vezes como idéia imposta de fora pra dentro das universidades.

O Ministério de Educação e Cultura (MEC), em 1975, elaborou a primeira Política de Extensão Universitária no Brasil. Nesse momento, apesar do forte controle da censura pode-se pensar que se constituiu num significativo avanço conceitual; foi motivo de acirrados debates e disputas ideológicas entre o MEC e as universidades. O texto final possibilitou uma abertura a outras instituições e populações para troca de saberes.

Nos anos 1980, foi criado o Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras. Esse fórum passou a coordenar as reflexões e debates sobre as concepções de extensão, como resposta a uma ação articulada que vinha ocorrendo no interior das IES públicas do país. O Fórum tem um objetivo comum e claro que é de ser um espaço de interlocução com o MEC para o estabelecimento de uma política nacional de extensão.

A LDB nº. 9.394/96, em 1996, em seu Art.43, inciso VII, deixa claro o objetivo no que se refere à extensão: “[...] promover a extensão universitária, aberta à participação da população, visando à difusão das conquistas e benefícios resultantes da criação cultural e da pesquisa científica e tecnológica geradas na instituição.” (LDB apud BEMVENUTI, 2002, p. 54).

Atualmente as universidades catarinenses, para ficar apenas no terreno mais conhecido, vêm, constantemente, reformulando sua visão e definição do que seja extensão universitária. Este trabalho vem sendo desenvolvido desde quando

foi realizado o I Fórum de Pró-Reitorias de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras. Como o fórum envolve apenas as universidades públicas, apenas 02 (duas) das universidades catarinenses participam constantemente deste espaço de debate – a UFSC e a UDESC; as demais desenvolvem este processo à parte deste fórum ou o tomam como diretriz básica.

Anualmente é realizado em Santa Catarina o Fórum de Extensão Universitária da ACAFE para as Instituições de Ensino Superior ligadas ao Sistema ACAFE. Neste evento, projetos de extensão, palestras, mostras de trabalhos são expostos ao longo da sua realização e a extensão é divulgada e discutida por essas instituições.

1.2.1 As Universidades Catarinenses e suas Proposições para a Extensão Universitária

A partir de 1987, mais especificamente a partir do *I Encontro de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras*, pode-se dizer que as universidades, não apenas as catarinenses, mas as universidades brasileiras passaram a compreender a extensão em sentido amplo, indo além da concepção usual de “atualização profissional” ou de “formação profissional continuada”. E passam a conceber a extensão como fundamental para a formação de “cidadãos críticos e autônomos”. Assim a ser extensão universitária passou a ser considerada como “o processo educativo, cultural e científico que articula o ensino e a pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre a universidade e a sociedade”. (AVALIAÇÃO..., 2001, p. 23).

A definição acima citada aparece no *site* da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina – como a definição que esta universidade adota para extensão. A seguir é explicitado o que compreende o processo:

Neste sentido, a extensão leva para a comunidade externa o conhecimento produzido dentro da universidade. A sociedade o absorve, trabalha, critica e o devolve sob a forma de novos saberes e demandas. Assim, a universidade, através da extensão, vai trabalhando as necessidades e realidades da sociedade e, além de gerar o novo conhecimento, vai atendendo às suas

reivindicações. (PRÓ-REITORIA DE CULTURA EXTENSÃO (PRCE), 2007).

No texto também são direcionadas as ações a serem desenvolvidas pela extensão na UFSC:

As formas de extensão universitária envolvem desde palestras, cursos e eventos variados, passando por consultorias e prestação de serviços, até os projetos de desenvolvimento comunitário onde, através de ações contínuas, a universidade contribui para a mudança positiva de uma dada realidade. (PRÓ-REITORIA DE CULTURA EXTENSÃO (PRCE), 2007).

A UDESC acompanha o intenso debate que vem ocorrendo nas instituições de ensino superior catarinenses e dá à extensão uma nova proposição:

A extensão universitária é um desafio cotidiano e a sua institucionalização na Universidade consiste, fundamentalmente num processo de luta e conquista.

Considerando este processo, a extensão tem sido objeto de intensas discussões, por entender-se que através dela as atividades de ensino e de pesquisa podem assumir uma integração com as demandas da sociedade, implantando desta forma, o compromisso da Universidade.

A Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Comunidade / Coordenadoria de Extensão empenhou esforços no sentido de aprofundar os debates sobre esta função na Universidade, redimensionando o próprio conceito de extensão, fixando políticas, objetivos e estratégias e propondo a regulamentação de práticas que viabilizassem o desenvolvimento qualitativo e quantitativo das atividades extensionistas. (PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO, CULTURA E COMUNIDADE – PROEX, 2007).

Diante das discussões para a definição e efetivação da extensão, pode-se concluir que cada universidade possui significados que explicitam, de certa forma, o valor, o espaço e a projeção dessa atividade no seu interior. A seguir apresento um quadro que demonstra a percepção de extensão por parte das demais universidades que compõem o corpo desta pesquisa.

Instituição	Percepção de Extensão
UNC – Universidade do Contestado	O fazer da extensão na UNC, [...] constitui-se num conjunto de “políticas que privilegiam a relevância do social, da organização articulada e emancipadora de suas funções, da provisoriedade dinâmica do vir-a-ser; da busca de auto-gestão que independente do planejamento sistemático e da transformação. (PLANO DE DESENVOLVIMENTO DA EXTENSÃO DA UNC – PDE, 1998).
UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina	<p>Como processo educativo, cultural e científico, conseqüência lógica do ensino com pesquisa, que viabiliza a relação entre universidade e sociedade;</p> <p>Como processo universitário sistematicamente vinculado aos projetos de aprendizagem, realizados em espaços que a Universidade oferece para a produção do conhecimento, dentro do que preconiza o Projeto Pedagógico dos Cursos;</p> <p>Como o espaço de diálogo, de ação e de interação entre a universidade e a sociedade;</p> <p>Como espaço para a formação integral do aluno, no qual as interações sociais e inter-pessoais propiciam a construção sincrônica do técnico e do humano. (DIRETORIA DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO..., 2006).</p>
UNIVILLE – Universidade de Joinville	A Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Univille busca o estabelecimento das relações entre a universidade e a comunidade externa, voltando sua atenção às demandas regionais, contribuindo para o desenvolvimento social, econômico e cultural da região. A PROEX tem como princípio de sustentação a melhoria da qualidade de vida. (PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS DA UNIVILLE – PROEX, 2007).
UNOCHAPECÓ – Universidade Comunitária Regional de Chapecó	Caracterizam a atividade de extensão da UNOCHAPECÓ, os princípios da interdisciplinaridade, da articulação com o ensino e com a pesquisa, o diálogo, a articulação com a realidade social, a permanência e regularidade dos programas, a definição coletiva de prioridades e a pluralidade, tal como se propõe no ensino e na pesquisa. E tal como ocorre nas demais atividades, há uma permanente busca de auto-sustentação, de qualificação do pessoal, de qualificação institucional. (EXTENSÃO, 2007).
UNIFEBE – Centro Universitário de Brusque	As ações da Coordenação de Extensão, vinculada à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, estão pautadas na perspectiva de que a Extensão Universitária é uma via de mão dupla onde as ações, estratégias e políticas institucionais são aspectos presentes no constante diálogo com o contexto comunitário onde está inserida. Nesse sentido, a política de Extensão leva os saberes produzidos na Universidade à comunidade e essa o trabalha, analisa criticamente e devolve ao apontar novas demandas e novos saberes. (PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E EXTENSÃO, 2001-2007).
FURB – Universidade Regional de Blumenau	Extensão universitária é o processo educativo, cultural e científico que articula o ensino e a pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre Universidade e a sociedade na qual está inserida. (CURSOS E CARREIRAS: EXTENSÃO, 2004).

Quadro 1 – Percepção de Extensão das Universidades

A extensão, para as universidades envolvidas com projetos extensionistas teatrais, propicia a efetivação da relação da universidade e comunidade e o diálogo necessário entre esses dois pólos. Esse diálogo poder ser uma via de mão dupla, pois leva os saberes produzidos na universidade à comunidade e esta faz a devolução ao apontar novas demandas e saberes. Estas universidades percebem a extensão como meio de privilegiar a relevância social, o desenvolvimento da região onde estão inseridas, a sustentação e melhoria da qualidade de vida e a articulação com a realidade social, viabilizando a relação transformadora entre universidade e sociedade. Assumem que a extensão deve ser compreendida como uma atividade vinculada aos projetos de aprendizagens, na interdisciplinaridade, articulando ensino e pesquisa e fortalecendo o processo educativo do aluno. Assim, estas universidades visam à formação integral do aluno. Mas esses projetos devem ser geridos no princípio da auto-sustentação e na sua auto-gestão.

Assim, como afirma Botomé (1996), as universidades catarinenses percebem a extensão como uma via de mão dupla, pois a universidade leva para a comunidade o conhecimento produzido dentro dela enquanto que a sociedade o absorve, trabalha, critica e o devolve sob a forma de novos saberes e demandas. Através da extensão, a universidade vai trabalhando as necessidades e realidades da sociedade e, além de gerar o novo conhecimento, vai atendendo às suas reivindicações. Desta forma promove-se a transformação com o diálogo estabelecido com a universidade e comunidade, levando em conta a relevância e demandas da sua região.

1.3 O *CORPUS* DA PESQUISA

Conforme já referido na introdução deste trabalho, o corpo desta pesquisa está constituído pela análise do trabalho desenvolvido por 10 (dez) grupos teatrais, enquanto atividade de extensão, vinculados às universidades catarinenses. Com o intuito de reforçar e clarificar a delimitação do corpo desta pesquisa, apresento a seguir dois quadros: o primeiro arrola as universidades

catarinenses que desenvolveram atividades teatrais como prática extensionista em 2005, e no segundo apresento estes grupos teatrais.

1.3.1 As Universidades:

Universidades	Sigla	Local
Universidade Federal de Santa Catarina	UFSC	Florianópolis
Universidade do Contestado	UNC	Mafra Canoinhas Curitibanos
Universidade do Sul de Santa Catarina	UNISUL	Tubarão
Universidade de Joinville	UNIVILLE –	Joinville
Universidade Comunitária Regional de Chapecó	UNOCHAPECÓ	Chapecó
Centro Universitário de Brusque	UNIFEBE	Brusque
Universidade Regional de Blumenau	FURB	Blumenau

Quadro 2 - As universidades catarinenses que possuem grupos teatrais como atividade de extensão universitária.

1.3.2 Os grupos teatrais:

Nome do Grupo	Coordenador	Instituição
<i>Asas Douradas</i>	Márcio Luis Correa de Oliveira e Marcelo Kucarz	UNC – Canoinhas
<i>Cia de Teatro Unisul</i>	Ilza Laporta	UNISUL – Tubarão
<i>Companhia de Teatro de Repertório</i>	José Sizenando de Moraes Neto	UNIVILLE – Joinville
<i>Grupo de Teatro da UNIFEBE</i>	Aldonei da Silva Lopes	UNIFEBE – Brusque
<i>Grupo de Teatro Expressão Universitária – Gteu</i>	Clodoaldo Calai	UNOCHAPECÓ – Chapecó
<i>Improviso da Trupe</i>	Viviane de Almeida	UNISUL – Tubarão
<i>Pesquisa Teatro Novo</i>	Carmem Fossari	UFSC – Florianópolis
<i>Phoenix</i>	Patrícia de Borba (Pita Belli)	FURB – Blumenau
<i>Sem mais nem Menos</i>	Divinamir de Oliveira Pinto	UNC – Mafra
<i>Ser ou Não Ser</i>	Zamir Roberto Rodrigues e Marilene Kuster Neves	UNC – Curitibanos
<i>Terapeutas da Alegria</i>	Thiago Demathé	UNISUL – Tubarão

Quadro 3 - Os grupos teatrais extensionistas das universidades catarinenses.

Observo que destes grupos apenas o que eu mesma coordeno, *Improviso da Trupe*, não foi contabilizado para fins de *corpus* da pesquisa, pelas razões que já mencionei. Para o levantamento de dados sobre a ação destes grupos realizei entrevistas pré-estruturadas, gravadas, com todos os coordenadores dos grupos. Os questionamentos centrais a estes coordenadores visou levantar dados sobre o histórico e formação do grupo, seus trabalhos cênicos e, principalmente, dois aspectos fundamentais para este trabalho: o projeto teatral de extensão universitária e o teatro enquanto instrumento da universidade para se dirigir às comunidades.

Sobre os processos e proposição destes grupos como extensão universitária, busquei também informações com os coordenadores de extensão das universidades em questão. Nessa trajetória, arrecadei todo material possível, junto a estas universidades, seja pessoalmente ou através de seus *sites*, sobre o significado e abrangência da extensão. Nesses contatos aproveitei também para fundamentar as informações acerca da história das instituições.

CAPÍTULO II EM CENA: OS GRUPOS TEATRAIS EXTENSIONISTAS

Grupos teatrais vinculados ao ensino superior e secundário são uma constante na história do teatro brasileiro desde a década de 1930. Paschoal Carlos Magno (1906-1980), no Rio de Janeiro, com a inovadora experiência do Teatro do Estudante, composto por universitários e secundaristas, plantou a semente que germinaria na criação de inúmeros grupos similares pelas diferentes regiões do Brasil, pelas décadas subseqüentes. Quando estreou a 28 de outubro de 1938 o Teatro do Estudante, com o espetáculo *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com direção de Itália Fausta, estava criado o modelo e uma nova proposição teatral para a juventude brasileira.⁴

Inúmeros grupos teatrais formados essencialmente por estudantes, tais como o Teatro Universitário (TU), de São Paulo; o Teatro do Estudante (TEB), do Rio de Janeiro; a União Estadual dos Estudantes (UEE), de Porto Alegre; e o Teatro do Estudante (TEB), de Florianópolis, entre muitos outros do país, buscaram, nas décadas de 1930 e 1940, uma alternativa teatral frente ao que se configurava no teatro profissional brasileiro. Estes grupos possuíam como preocupação motivadora a questão estética, como bem o observa Prado (2006, p. 296): “Em face de um palco profissional pobre e estagnado, o período compreendido entre 1938 e 1942 assistiu à intensa e renovadora atuação dos amadores cariocas”.

Ainda com preocupação estética, em busca de uma nova linguagem cênica, foi criado em São Paulo, em 1942, o GUT – Grupo Universitário de Teatro – tendo Décio de Almeida Prado como um de seus integrantes. Esse grupo é significativo para este trabalho na medida em que foi, até onde se conhece, o primeiro grupo teatral vinculado a uma universidade brasileira – a USP – Universidade de São Paulo, e era subsidiado pelos Fundos Universitários de Pesquisa. A experiência foi

⁴ Sobre o Teatro do Estudante e outros grupos de teatro universitário no Brasil, ver: Gustavo A. Doria. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC - Serviço Nacional de Teatro, 1975; Revista *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro. Setembro de 1978. Nº 23; *O Percevejo*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO -. Ano 9/10. Nº 10/11. 2001/2002.

desenvolvida até o ano de 1948. Esse grupo ainda não pode ser caracterizado como uma atividade vinculada à extensão universitária, pois esta não era uma questão presente até então nos meios universitários.⁵

Na década de 1950 começaram a se estreitar os laços entre os Centros Acadêmicos e as atividades teatrais vinculadas às universidades. Em 1955 foi criado o TUSP – Teatro dos Universitários de São Paulo – “decorrente da solicitação dos Centros Acadêmicos ao Reitor [da USP], referendando a proposta do XVI Congresso da UNE, em 1953, acerca do estímulo às atividades teatrais nas universidades”.⁶ Com isso começa a mudar o perfil do teatro realizado pelos grupos ligados a estudantes e universidades. Como referem Guinsburg et al. (2006, p. 299),

Os trabalhos apresentados, até o momento [décadas de 1930 e 1940], demonstram a presença de um Teatro Universitário constituído pelo empenho de professores, alunos, diplomatas [Paschoal Carlos Magno] e críticos [Décio de Almeida Prado], em dinamizar a cena brasileira, com o intuito de inseri-la no debate internacional. Porém, ao lado desse interesse, não se deve ignorar a presença de interesses pedagógicos, como também a preocupação com o estabelecimento de uma educação humanista que pudesse nortear os jovens que ingressavam na universidade.

Dizem ainda Guinsburg et al. (2006, p. 299) que “no decorrer de 1950, na cidade de São Paulo [podemos dizer que essa idéia passou a circular por outras regiões do Brasil], o diálogo entre Teatro e Universidade assumiu novas feições”. Passou a ocorrer o envolvimento de movimentos de esquerda com esse teatro, ou seja, os estudantes estavam bastante mobilizados politicamente. Afirma Guarnieri apud Khoury (1983, p. 23) sobre o período em que atuou no TEP (Teatro Paulista do Estudante – 1954/1956):

Era necessário então fazer um trabalho sério entre todos os estudantes. Chegamos à conclusão que o movimento cultural e principalmente o movimento artístico seriam um meio eficaz de organização, onde se poderia discutir, reforçar os grêmios, de

.....

⁵ Para mais informações, ver: Gustavo A. Doria. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC - Serviço Nacional de Teatro, 1975; ver o verbete *Teatro Universitário*. In: J. Guinsburg et al. (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

⁶ J. Guinsburg et al. (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006, p. 298.

2.1 FESTIVAIS DE TEATRO

De acordo com Guinsburg et al. (2006, p. 303), os festivais de teatro têm sido “o grande espaço no qual o Teatro Universitário se manifesta, pois essas oportunidades permitem trocas de experiências, desenvolvimento de discussões teóricas e de pesquisas de linguagem”.

Levantar a questão dos festivais de teatro é trazer à discussão mais um espaço onde os grupos estudantis/universitários têm a possibilidade de dar visibilidade ao seu trabalho e à sua vinculação com as instituições de ensino superior.

Os festivais de teatro, seja amador ou denominado de outra forma, são frutos de uma história que também começou com Paschoal Carlos Magno, em 1958, quando ele projetou e executou o I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, que aconteceu em Recife. Paschoal chegou a editar seis (6) festivais nacionais, entre 1958 e 1971.⁹

Sobre a importância destes festivais assim se manifesta Levi (1997, p. 27): “Os festivais de Paschoal alimentaram durante anos o impulso de fazer teatro em todos os Estados brasileiros. A figura de Paschoal Carlos Magno foi de uma importância incalculável para o desenvolvimento do teatro nacional”.

A partir do trabalho inicial de Paschoal, em 1958, consolidaram-se, no decorrer dos anos, os mais diferentes tipos de festivais teatrais, de amadores a profissionais. Na área universitária é o Festival de Teatro Universitário de Blumenau–SC o de maior expressão nacional, festival criado em 1987 e que até os dias de hoje agrega, no mês de julho, o que há de mais expressivo em termos de teatro universitário no Brasil. Este festival congrega grupos que possuem os mais variados vínculos com as diferentes universidades, de extensão a grupos que possuem uma relação bastante frouxa com a instituição que lhes empresta o nome para poderem participar deste evento. Mas, sem dúvida é um espaço fundamental de encontro e de trocas sobre o que é realizado no teatro universitário brasileiro.

.....

⁹ Sobre os festivais, ver a revista *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC: FUNARTE: Serviço Nacional de Teatro. Setembro de 1978. Nº 23.

2.2 TEATRO AMADOR E GRUPOS TEATRAIS

Neste capítulo, bem como no anterior, tenho me referido a teatro amador e a grupos de teatro formados por universitários, estudantes secundaristas ou por pessoas sem vínculos com o sistema educacional; julgo pertinente, portanto, apresentar, mesmo que de forma breve e apoiada em dicionários teatrais, o que entendo por teatro amador e por grupos teatrais.

Guinsburg et al. (2006, p. 22-23) expõem o seguinte no verbete “Amador” (Teatro):

O teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas.

Ainda no mesmo verbete eles acrescentam as diferentes modalidades e funções deste teatro:

Essa prática teatral assume vários aspectos: simples diversão, reflexão ou crescimento de uma comunidade, rememoração de outras culturais [...], pregação ideológica e, por último, uma significação que foi de suma importância para o desenvolvimento do teatro brasileiro: assumir seriamente o compromisso de realizar montagens nem sempre viáveis para o teatro profissional. [...] Nesse sentido, é o teatro amador uma das forças propulsoras da mudança e da atualização do panorama teatral.

Com relação a grupo teatral, Guinsburg et al. (2006, p. 152-154), no verbete “Grupos Teatrais”, observam:

Presentes com maior assiduidade no Brasil a partir de meados da década de 1970, caracterizam-se como equipes de criação teatral que se organizam em cooperativas de produção, o que pode determinar a autoria comum do projeto estético e a tendência à coletivização dos processos criativos, pois ‘o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho’.

Ainda neste verbete o organizador do dicionário aponta as características deste trabalho e seus avanços:

A permanência de um núcleo mais ou menos fixo de participantes parece ser o fator determinante do sucesso destas equipes, pois a manutenção de um pólo criador favorece o avanço das conquistas técnicas e artísticas, e cria uma identidade coletiva, viabilizada pela experiência conjunta.

Para Guinsburg et al. (2006), a partir da década de 1990 o grupo teatral, que tinha entrado em declínio na década de 1980, em função do predomínio da figura do encenador, “ressurge em novos moldes, pautando-se por um procedimento de criação denominado de *processo colaborativo*, presente em várias equipes do período”.

Por *processo colaborativo*, conforme autor supracitado, entende-se:

Processo contemporâneo de criação teatral, com raízes na *criação coletiva* [...]. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindido de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento, talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências. (253).

Estas compreensões de grupos teatrais são perceptíveis entre os grupos entrevistados; alguns se encaixam melhor no perfil de grupo tal como existia até os anos 1990, outros já se encontram dentro do espírito de processo colaborativo.

2.3 O INÍCIO DOS GRUPOS EXTENSIONISTAS CATARINENSES

Ao questionar os coordenadores dos grupos teatrais sobre como iniciaram suas atividades junto às universidades catarinenses, obtive o seguinte quadro de respostas:

Tabela 01 – Como o grupo iniciou suas atividades de extensão universitária?

RESPOSTAS	N	%
Iniciou como um grupo de extensão da universidade	09	18,75
Foram abertas as inscrições para novos integrantes acadêmicos	09	18,75
Inexistia um projeto teatral na universidade	08	16,66
O atual diretor propôs um projeto extensionista e recebeu apoio da universidade	06	12,50
Partiu do interesse e da iniciativa pessoal do atual diretor	05	10,42
O convite partiu da universidade para implementar um projeto extensionista teatral	03	6,25
O grupo foi formado a partir de curso e oficina teatral do projeto de extensão	02	4,16
Sondagem dos alunos para saber o interesse num grupo teatral	02	4,16
Começou com a antiga professora e alunos	01	2,08
A partir do interesse dos demais alunos pelo trabalho que o diretor estava realizando	01	2,08
A pedido da comunidade por um projeto cultural com o intuito de abertura de pensamento dos membros da comunidade	01	2,08
A universidade convida diretor teatral para reativar programa teatral	01	2,08
TOTAL	48	100

O começo da história destes grupos de teatro pode ser quantificado desta forma: iniciou como um grupo de extensão da universidade - 18,75%; foram abertas as inscrições para novos integrantes acadêmicos - 18,75%; inexistia um projeto teatral na universidade - 16,66%; o atual diretor propôs um projeto extensionista e recebeu apoio da universidade - 12,50%; partiu do interesse e da iniciativa pessoal do atual diretor - 10,42%; o convite partiu da universidade para implementar um projeto extensionista teatral - 6,25%; o grupo foi formado a partir de curso e oficina teatral do projeto de extensão - 4,16%; começou com a antiga professora e alunos - 2,08%; a partir do interesse dos demais alunos pelo trabalho que o diretor estava realizando - 2,08%; a pedido da comunidade por um projeto cultural com o intuito de abertura de pensamento dos membros da comunidade - 2,08%; a universidade convida diretor teatral para reativar programa teatral - 2,08%.

A grande maioria dos grupos iniciou, portanto, como uma atividade extensionista. O grupo começa a ser formado dentro e pela universidade. Ele encontra "espaço" na extensão para se articular e se criar.

E eu já trabalhava com teatro em comunidades, voluntária em vários projetos há muitos anos, e daí eu [trouxe] isso pra dentro da universidade, que não tinha nenhum projeto. Encaminhei na época,

eu não era coordenadora de extensão e cultura, era só professora, e aí foi aprovado e o grupo começou a existir. (*Sem Mais Nem Menos*)

Os coordenadores comentaram que a maioria das universidades, até então, não possuíam nenhum projeto teatral, o que denota que esses grupos foram pioneiros, abrindo e expandindo a cultura teatral nas universidades catarinenses.

A metade destes grupos iniciou a partir do interesse e iniciativa do atual diretor. Esse diretor e/ou coordenador do projeto de extensão, no início do grupo, era aluno ou professor da universidade que teve a idéia de montar um grupo de teatro universitário e recorreu à universidade para receber apoio. Viu que, via extensão, iria estabelecer a parceria com a universidade de uma forma que pudesse ser reconhecida no meio acadêmico.

[...] eu sempre quis fazer alguma coisa do tipo, até porque sempre fui envolvido com música, eu queria levá-la pro hospital. (*Terapeutas da Alegria*).

A princípio foi iniciativa minha, e eu que propus e a universidade me deu todo o apoio (*Gteu*).

Em alguns casos, como a *Cia de Teatro da Unisul* e a *Companhia de Teatro de Repertório*, a universidade buscou um diretor para desenvolver a atividade teatral no meio acadêmico; em outros, a iniciativa partiu de uma demanda da comunidade, como foi o caso do *Grupo Asas Douradas*:

O início desse trabalho proveio do interesse da comunidade. Então a comunidade do bairro aqui de Canoinhas entrou em contato com a universidade por meio da Associação dos Moradores e pediram pra implantarem um projeto ligado à cultura no bairro. (*Asas Douradas*)

Através destas respostas se percebe que a origem destes grupos não difere muito do processo fundador de outros grupos amadores, principalmente quando motivados pela presença de um diretor ou professor que os organiza. A diferenciação maior está nos procedimentos que envolvem um convite da própria instituição universitária e no atendimento a uma demanda da comunidade onde está inserida a universidade. Nestes dois casos a criação do grupo visa a alcançar outros objetivos além daqueles próprios da constituição de um grupo teatral. É possível ver

nestes dois processos que o grupo teatral pode atender a outros anseios, tais como servir de *marketing* institucional, preencher lacunas extensionistas, propiciar um espaço de lazer e cultura além dos conhecimentos formativos acadêmicos, bem como instituir um espaço de entretenimento pedagógico na comunidade, entre outras possibilidades. Ao atender a demanda dos moradores de Canoinhas a universidade realmente criou o tão desejado sonho de integração universidade-comunidade.

Quanto ao ano de fundação destes grupos e o seu fundador, tem-se o seguinte quadro:

Nome do Grupo	Ano de fundação	Fundador (es)
Phoenix	1974	Edite Kormann
Pesquisa Teatro Novo	1977	Carmem Fossari, Valério Carione, Clécio Espezin, Lúcia Fossari, Edmar Pernes, Vera Collaço
Sem Mais Nem Menos	1993	Divinamir de Oliveira Pinto
Cia de Teatro Unisul	1994	Ilza Bittencourt Laporta
Gteu	1998	Clodoaldo Calais
Companhia de Teatro de Repertório	1998	José Sizenando Moraes Neto e Ângela Finardi
Ser ou Não Ser	2001	Zamir Monteiro, Doris Anita Lucini, Diego Messer e Fernanda Maciel
Terapeutas da Alegria	2002	Thiago Demathé e mais três colegas universitárias
Grupo de teatro da Unifebe	2003	Aldonei da Silva Lopes
Asas Douradas	2004	Márcio Luis Correa de Oliveira e Marcelo Kucarz

Quadro 4 - Ano de fundação do grupo e seu fundador

Pelo quadro acima podemos perceber um vácuo na década de 1980; se algum grupo foi criado neste período ele não sobreviveu e não deixou registro nas universidades catarinenses. Os dois grupos que tiveram seu marco fundador na década de 1970 (*Phoenix* e o *Pesquisa Teatro Novo*) não nasceram com vínculos extensionistas; este perfil foi adquirido nas décadas subseqüentes à criação do grupo. Já os grupos gestados nas décadas de 1990 e 2000 surgem como grupo de extensão universitária, inseridos num período em que o tripé sustentador das universidades – ensino, pesquisa e extensão - estava em plena expansão.

Ainda abordando o início das atividades teatrais dos grupos participantes do estudo, uma pergunta se fez essencial: quais as razões de criação deste grupo junto

à universidade, o que os motivou a desenvolver esta atividade no meio acadêmico?

Obtive as seguintes respostas:

Tabela 02 – As razões da criação do grupo

RESPOSTAS	N	%
O diretor/coordenador já fazia teatro antes	03	14,28
Paixão pelo teatro, produzir e montar peças	02	9,52
Os alunos necessitarem vivenciar cultura	01	4,76
Retomar a expressão teatral do início da vida escolar do aluno.	01	4,76
Para contribuir na formação integral do aluno	01	4,76
O aluno ter experiência social e cultural na comunidade	01	4,76
Criar oportunidades	01	4,76
Para trabalhar com poesia e com dramaturgia catarinense, contra o colonialismo cultural	01	4,76
A cultura congrega as pessoas	01	4,76
Incentivar a cultura	01	4,76
Na cidade não existia grupo teatral	01	4,76
Para mostrar à comunidade que todos são iguais	01	4,76
Necessidade da comunidade ter acesso ao conhecimento e vivenciar as artes cênicas	01	4,76
Humanizar o ambiente hospitalar	01	4,76
Para mudar o aspecto sério e rígido do academicismo	01	4,76
Resposta social da universidade	01	4,76
Para a universidade possuir um grupo teatral	01	4,76
Não sabe informar	01	4,76
TOTAL	21	100

Muitas razões foram apontadas para a criação de um grupo de teatro na universidade, desde a experiência anterior do coordenador com grupos de teatro fora da universidade, a sua paixão e interesse por produzir e montar peças teatrais, a grande paixão pelo teatro, assim como a possibilidade de contribuir na formação integral do aluno, como observa o grupo *Sem Mais Nem Menos*:

Bom, a razão que eu tinha: pelo fato de acreditar que a arte, e a arte teatral, que engloba todas as outras artes, iria contribuir na formação integral do ser humano. [...] E até uma acadêmica do curso de psicologia sempre fala do quanto ela conseguiu desenvolver a oralidade, a expressão pessoal, agora que ela já está apresentando trabalhos do curso dela em congressos nacionais.

Outra motivação significativa consiste na busca de uma maior interação com as comunidades nas quais as universidades estão inseridas. Os coordenadores vêem neste intercâmbio uma possibilidade de acesso ao conhecimento gerado na universidade, humanizar o ambiente hospitalar, “mostrar” à comunidade que todos são iguais, ou ainda criar, pela ausência na cidade, um espaço para as artes cênicas, dando à comunidade a possibilidade de vivenciar esta arte. “E a gente tem a oportunidade também de interagir, de mostrar pra eles que todos são iguais e capazes de exercitar alguma coisa”. (*Asas Douradas*),

A própria universidade também foi apontada como um dos motivos para se formar o grupo, seja na tentativa de mudar o aspecto sério e rígido do academicismo, ou como a resposta social que a instituição pode vir a dar à comunidade e para ter um grupo pertencente à universidade. Como diz o coordenador do *Grupo de Teatro da Unifebe*:

Em 2001 se percebia e se percebe hoje que os alunos já têm uma vontade de fazer um pouco de cultura, de vivenciar e de sair desse academicismo. Aí surgiu a idéia, porque a gente começou a ver tudo muito sério, uma seriedade acadêmica muito grande. Então propôs-se a criação do curso de extensão e a partir daí, se houvesse interesse, se montaria um grupo de teatro aqui na instituição.

Alguns grupos, especialmente o *Pesquisa Teatro Novo*, procuram estabelecer uma razão mais politizada para sua criação, como se percebe na fala de sua fundadora:

A razão foi em virtude da necessidade de se fazer um teatro que não reproduzisse. [...] quis criar um grupo porque queria inicialmente trabalhar com poesia e depois com dramaturgia catarinense. Porque na época era um horror, as pessoas até riam, não compreendiam, achavam um absurdo, imagina não trabalhar os Clássicos. Não que eu não amasse os clássicos, hoje trabalho até muito com eles. Mas eu achava, por exemplo: fazia sucesso um espetáculo no Rio, SP, ele era montado aqui, mas as pessoas iam ver no Rio, SP. Mas isso não se viu só com o teatro; a gente via, por exemplo, o carnaval, os sambas não eram sambas nossos, eram sambas do Rio. O futebol não era o nosso futebol, era o futebol do Rio, SP. Então, contra esse colonialismo cultural. Nesse sentido, a palavra “Novo”, em oposição a uma coisa que fosse simplesmente reprodução do que se fazia em SP.

2.4 OS GRUPOS E SEUS COORDENADORES DIRETORES

A seguir apresento um quadro informativo sobre os diretores que atuam nos grupos teatrais envolvidos nesse trabalho.

Grupo	Coordenador	Idade	Local de Nascimento	Vinculo com a Universidade	Formação	Formação Teatral
Grupo de teatro da Unifebe	Aldonei da Silva Lopes	48	Encruzilhada do Sul – RS	Docente	História, especialização em Pensamento Político Brasileiro, especialização em Filosofia Contemporânea e mestrado e doutorado na área de História.	Paralela ¹⁰
Pesquisa Teatro Novo	Carmem Fossari	50	Florianópolis – SC	Técnica: Diretora teatral	Mestrado em Literatura Brasileira	Paralela
Sem Mais Nem Menos	Divinamir de Oliveira Pinto	44	Mafrá – SC	Docente	Letras e especialização em Arte-Educação	Especialização e paralela
Cia de Teatro Unisul	Iza Bittencourt Laporta	55	Tubarão – SC	Docente	Pedagogia e Educação Artística	Especialização e paralela
Asas Douradas	Márcio Luis Correa de Oliveira e Marcelo Kucarz	23 e 21	Canoinhas e Canoinhas – SC	Acadêmicos	Acadêmicos do curso de Artes Visuais	Paralela

.....

¹⁰ Formação teatral paralela: cursos, workshops, disciplinas teatrais dentro da graduação e participação em outros grupos de teatro.

Phoenix	Patrícia de Borba (Pita Belli)	46	Brusque – SC	Docente	Direção Teatral, especialização em Ensino da Arte e Mestrado em Teatro	Graduação e especialização, Mestrado em Teatro e paralela
Gteu	Clodoaldo Calais	34	Campos Novos – SC	Docente	Letras	Especialização em Ensino da Arte, Mestrando em Teatro e paralela
Terapeutas da Alegria	Thiago Demathé	22	Tubarão - SC	Acadêmico	Acadêmico do curso de Medicina	Paralela
Ser ou Não Ser	Zamir Monteiro e Marilene Neves	38 e 33	Campo Mourão – PR e Curitiba – SC	Acadêmico e ex-acadêmico	Acadêmico de Pós-graduação em Psicopedagogia e Ex-acadêmica de História	Paralela
Companhia de Teatro de Repertório	José Sizenando Moraes Neto	41	Lages - SC	Técnico: Diretor teatral	Artes Cênicas e Mestrado em Teatro na Escola de Comunicações e Artes	Graduação Mestrado em Teatro e paralela

Quadro 05 – Informações sobre os coordenadores/diretores dos grupos teatrais

A idade dos diretores destes grupos varia, conforme podemos perceber no quadro acima, de 22 a 55 anos. Portanto, caracterizam-se como diretores ou muito jovens, e com pouca experiência teatral, e mesmo de vida, mas buscando através desta ferramenta uma nova relação com a universidade e a sociedade, ou com mais idade e que já vêm de uma longa trajetória na prática teatral e no trabalho com a instituição e a comunidade. São três diretores com idade entre 20 e 29 anos; três com 30 a 39 anos; quatro entre 40 e 49 anos; e dois entre 50 e 59 anos. Percebe-se através desta síntese que o trabalho teatral como extensão nas universidades abarca um corpo que envolve quase todas as faixas etárias, dos 20 aos 50 anos, ou seja, esta é uma ação que desperta o interesse desde os jovens até os mais experientes. Não temos, portanto, uma faixa etária predominante.

Com relação ao local de nascimento e o vínculo do coordenador e do grupo podemos perceber no quadro que oito (8) dos dez (10) diretores desenvolvem sua atividade teatral extensionista na cidade onde nasceram ou, no máximo, em cidade vizinha da universidade, o que, certamente, favorece seu envolvimento com a comunidade onde atuam.

Com relação ao vínculo com a universidade, um é ex-acadêmico, dois são técnicos (diretores de teatro), quatro são acadêmicos, e cinco são docentes, ou seja, quantificando, a parcela maior de coordenadores corresponde a docentes das instituições, o que é bastante pertinente dadas as exigências de produtividade que as instituições de ensino superior fazem a seu corpo docente, e, também, pela qualificação e percepção que estes profissionais possuem do alcance que o teatro pode vir a ter nos trabalhos com as comunidades, sejam elas a interna ou a comunidade externa à universidade.

A formação profissional destes diretores, como se depreende do quadro acima, é a mais variada, sendo provenientes de cursos como História, Letras, Pedagogia, Artes Visuais, Medicina. Apenas dois (2) diretores possuem sua formação profissional, no nível de graduação, na área teatral. Boa parte dos cursos de pós-graduação está voltada para a área de artes, como Especialização em Arte–Educação, Educação Artística e Especialização em Ensino das Artes, e neste nível formativo encontramos ainda três (3) diretores com Mestrado em Teatro. Portanto, o grupo de diretores está dividido exatamente ao meio quanto à formação teatral: cinco (5) deles possuem a graduação ou a pós-graduação específica na área teatral e os demais adquiriram conhecimento na área através de cursos, oficinas, *workshops*, vivências e experiências com grupos teatrais paralelamente à sua vida e formação acadêmica. Ou, como o diretor do grupo *Terapeutas da Alegria* que, até pelo seu foco de interesse e sua juventude, se define como autodidata: “Tive uma formação toda musical e nada teatral, apesar de trabalhar muito, meio autodidata”.

Mesmo sem uma formação, de graduação ou pós-graduação, específica na área teatral, o que se percebe nestes diretores é a paixão pelo fazer teatral e a crença na possibilidade enriquecedora que esta arte traz para o ser humano.

Minha formação no teatro é vivência de alguns cursos de extensão, em oficinas que participei. Não tenho formação acadêmica no teatro como graduação. [...] Formação teatral é como eu te disse, entrei no palco com nove anos e errei o texto, esqueci um pedaço; errei, improvisei e saí e nunca mais. [...] Participei de grupos de São Paulo, Mato Grosso, Pará, Amazonas, lugares em que eu morei, Minas Gerais também, e nessa vivência estava sempre participando. [...] E aí faz mais ou menos 15,16 anos que eu tô trabalhando com direção mesmo. E também nunca deixei de atuar. [...] Eu fiz um curso de direção pelo SESI, há muito tempo atrás. (*Grupo de teatro da Unifebe*).

A não formação específica para a área teatral pode muitas vezes colocar em risco a produção e todo o processo que envolve um espetáculo. Apesar disso, no Brasil e em outros países existem inúmeros exemplos de autodidatas, ou pessoas que aprenderam o ofício teatral de outras formas sem passarem por uma academia ou uma preparação mais formal. Podemos citar Eugenio Barba (1936), que freqüentou por alguns meses uma escola de teatro em Varsóvia e depois a abandonou, e veio a constituir, em 1964, o famoso grupo *Odin Teatret*. No Brasil, toda uma geração formou-se na prática cênica, sem passar por escolas de teatro, visto que o primeiro curso para ator no Brasil foi criado apenas em 1915. Os diretores formavam-se na prática enquanto acompanhavam como assistentes, ou primeiros atores, os trabalhos dos colegas mais adiantados nesta prática do palco. Outra modalidade que dominou na primeira metade do século XX no Brasil foi a vinda de diretores de fora. Esta era, então, como afirma Victor Hugo Adler Pereira (1998:58) uma proposta comum para a modernização do teatro. Ela representava aquisição de técnica do pólo desenvolvido e, num plano mais geral, a elevação do teatro brasileiro ao nível da cultura internacional de elite. Este foi o caso de *Os Comediantes*, com a presença de Zbgniev Ziembinski (1908-1978), e dos diretores estrangeiros contratados para dirigir o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) a partir de 1949, com a contratação do primeiro diretor estrangeiro, o italiano Adolfo Celi. Esta foi sem dúvida a maior escola de diretores brasileiros na segunda metade do século XX.¹¹

.....

¹¹ Sobre *Os Comediantes*, ver: Victor Hugo Adler Pereira. *A Musa Carrancuda*. RJ: FGV, 1998; Paulo Roberto Correia de Oliveira. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999; Gustavo Doria. *Moderno teatro brasileiro*. RJ: SNT, 1975; João Roberto Faria. *O Teatro na Estante*. SP: Ateliê Editorial, 1998. Sobre o TBC, ver: Revista *Dionysos*. N.25. RJ: FUNARTE, 1980; Décio de Almeida Prado. *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*. In: BORIS FAUSTO (org.). *O Brasil Republicano*. Vol III. SP: Difel, 1984.

No caso brasileiro, pode-se dizer que o trabalho do encenador foi precedido de algumas décadas pela técnica artística e de montagem teatral de que eram fiéis depositários os *ensaiadores* luso-brasileiros. Através do domínio dessa mecânica teatral, o teatro nacional prosperou economicamente, consagrou astros, revelando inúmeros autores e, sobretudo, caminhou para a modernidade tendo cultivado uma cultura teatral genuína. (GUINSBURG et al., 2006, p. 125).

Sobre a importância dos diretores estrangeiros, observam Guinsburg et al. (2006, p. 125):

Da experiência de um círculo de amadores – o grupo Os Comediantes, em 1943 – aflorou a figura do encenador demiurgo que logo passou a estar associada ao *modernismo* teatral da cena brasileira. Fixando-se como um divisor de águas em relação aos procedimentos de trabalho do ensaiador luso-brasileiro.

Ainda com as palavras de Guinsburg et al. (2006, p. 126),

a formação do encenador brasileiro ou o seu aperfeiçoamento, ao longo da segunda metade do século XX, se dá basicamente junto aos mestres italianos, como foi o caso de ANTUNES FILHO, assistente no TBC, ou como o de Flávio RANGEL, convidado para ser o diretor artístico da prestigiada companhia, em 1958.

Recentes são as experiências de formar o diretor no Brasil. O mais conhecido curso de teatro no nosso país, que forma, entre outros atuantes, o diretor, é a Escola de Comunicações e Artes, ECA, da Universidade de São Paulo, USP, que só foi criada em 1966. Antes disso o diretor era formado através da observação do colega, atuando como assistente. Em Santa Catarina ainda não possuímos um curso que forme o “diretor teatral”; a Habilitação em Artes Cênicas, do Centro de Artes, da UDESC, prepara o profissional para atuar como professor de teatro no 1º e 2º graus, e isso apenas a partir de 1986, quando foi criado este curso.

Portanto, as pessoas que atuam nesta área teatral em Santa Catarina ou foram estudar fora do Estado ou a aprenderam na prática ou, desde 1866, no curso da UDESC. Sem desvalorizar o ensino formal na qualificação de um diretor teatral, o que verificamos é que este ensino é recente na história do teatro

brasileiro, e ainda inexistente em Santa Catarina. Assim, dos profissionais que atuam em Santa Catarina, especificamente nas universidades do Estado, poucos realmente possuem uma formação específica para diretor, e a habilitação dos que possuem formação teatral não está direcionada para a função de diretor.

Ao fazerem uma rápida narrativa histórica sobre a formação do diretor brasileiro no verbete *Encenador*, Guinsburg et al. (2006, p. 127) descrevem como este processo se dá na nossa contemporaneidade, ao mesmo tempo em que dão conta do sentido deste elemento no processo do grupo e da montagem do espetáculo, bem como do alcance deste profissional:

Hoje, apesar da inexistência de companhias teatrais estáveis instaladas em teatros públicos, a formação do jovem encenador vem cabendo aos cursos universitários. Ofício sem dúvida marcado por uma necessidade de expressão opinativa e espírito analítico, regra geral o diretor teatral atua tanto como o encenador do espetáculo, quanto diretor de atores. Encenador, animador cultural ou pedagogo, interagindo em instituições de lazer e cultura ou como diretor artístico, programador cultural na área de artes cênicas junto a instituições culturais ligadas à atividade teatral, ele pode atuar tanto no interior de uma instituição pública ou privada quanto ser capaz de promover com autonomia seu próprio projeto de trabalho.

Como em Santa Catarina ainda não contamos com um curso de formação universitária deste profissional, o que observei pela pesquisa é que estes elementos são em sua maioria autodidatas ou formados de maneira indireta, mas todos adquiriram maior ou menor domínio desta tarefa na sua prática cênica. E todos eles atuam, de certa forma, como pedagogos teatrais para os demais integrantes do grupo.

2.5 OS GRUPOS E SEUS INTEGRANTES

Nesta parte do trabalho apresento os demais integrantes dos grupos destacando a quantidade de elementos que os formam, a que comunidade pertencem – interna ou externa à vida universitária, sua faixa etária, cidade de origem, formação acadêmica e sua formação cênica, e um dado que julgo relevante:

o tempo de permanência no grupo, para verificar a rotatividade dos elementos. Estes foram aspectos abordados nas entrevistas junto ao diretor ou coordenador dos grupos de extensão nas universidades catarinenses, e a partir dos dados obtidos elaborei os seguintes quadros:

GRUPOS	Quantidade de integrantes	Comunidade Interna	Comunidade Externa
Grupo de Teatro da Unifebe	14	X	X
Pesquisa Teatro Novo	12	X	X
Sem Mais Nem Menos	19	X	X
Cia de Teatro Unisul	31	X	X
Asas Dourada	14		X
Phoenix	19	X	X
Terapeutas da Alegria	130	X	
Ser ou Não Ser	15	X	X
Companhia de Teatro Repertório	35	X	X
Gteu	20	X	X

Quadro 06 – Quantidade de integrantes nos grupos e sua procedência

Aqui denomino *Comunidade Interna* o corpo formado por alunos, técnicos e docentes das universidades, ou seja, comunidade que forma a universidade; e *Comunidade Externa* as pessoas que participam dos grupos, mas que não possuem vínculos diretos com as universidades.

Pelo quadro acima podemos perceber que a quantidade de integrantes destes grupos apresenta uma variável de 12 a 35 pessoas. Apenas um grupo foge dessa realidade, com um número de 130 integrantes, que é o *Terapeutas da Alegria*. Este grupo funciona em sub-grupos independentes, daí a razão desta quantidade grande de integrantes. Os demais possuem um número de participantes característico da atividade amadora, que não pode assumir despesas com um grande número de pessoas participando dos trabalhos. Por outro lado, o número reduzido de integrantes pode ser um elemento facilitador na distribuição das tarefas de montagem de um espetáculo ou na circulação dos trabalhos do grupo.

Alguns grupos se subdividem internamente entre os antigos e os novos integrantes:

Nós temos no elenco fixo umas doze, treze pessoas, que nós chamamos de sócios ativos, que são as pessoas que permanecem

no grupo, que têm direito a votar. Mas podem fazer parte trinta, quarenta pessoas, como elenco convidado. Exatamente pelo vínculo com a universidade, é quando nós aproveitamos alunos da oficina que caminha paralela à Pesquisa. (*Pesquisa Teatro Novo*).

Atualmente o grupo está subdividido. [...] Nós temos sete integrantes no núcleo antigo, dos veteranos; e doze no núcleo dos iniciantes. (*Phoenix*)

Hoje é em torno de vinte. Às pessoas que entram eu dou um ano de “chá de cadeira” e ficam um ano sem assumir nada. Se ficar um ano aí eu sei que eu posso confiar. (*Gteu*)

Esses grupos acabam por se dividir em dois sub-grupos por questões práticas e metodológicas: os integrantes que participam há um certo tempo e os novatos. Os novos integrantes ficam sendo treinados para poderem fazer parte do grupo “principal”, ou grupo dos veteranos. Mas em relação ao grupo Gteu, essa passagem se transforma num “chá de cadeira”, um procedimento que acaba se distanciando dos princípios educativos propostos pela extensão.

Apenas o grupo *Terapeutas da Alegria* é formado exclusivamente pela comunidade interna, e o grupo *Asas Douradas* é formado somente pela comunidade externa. Os demais atuam com participantes das duas comunidades, interna e externa, com isso fortalecendo os vínculos da extensão com a comunidade na qual está inserida a universidade.

Os depoimentos abaixo explicam essa situação:

No núcleo antigo todos são estudantes da universidade. No núcleo novo nós temos bastantes pessoas da comunidade. É ocasional não termos [pessoa] da comunidade no grupo antigo, porque a gente geralmente tem. Esses não recebem ajuda de custo nenhum, os da comunidade. (*Phoenix*)

Como é um programa permanente de extensão [os integrantes] são acadêmicos dos cursos [da universidade] e comunidade [externa] também. (*Gteu*)

Como quase todos esses grupos são formados por pessoas da comunidade interna e externa, a idade dessas pessoas varia muito. Encontram-se desde crianças até pessoas mais velhas, idosos. Mas a predominância é de jovens, até porque a maioria dos participantes é estudante universitário.

De dezessete a sessenta e cinco, setenta, eu só não trabalho com criança, porque como eu trabalho muito com a questão conceitual do teatro, como eu gosto muito [de partir] da literatura, do conceito, da ontologia do ser, é impossível alguém muito novo, que não tem um cabedal de leituras, acompanhar o processo da gente. [É preciso] uma compreensão filosófica do homem contemporâneo, pra chegar a alguma montagem, por mais simples que ela seja. Então, com quinze, quatorze anos é impossível ter esse amadurecimento. (*Pesquisa Teatro Novo*).

Tem crianças de doze anos, treze, quinze, dezesseis, dezessete. Têm várias. O Márcio completou dezoito anos. E o mais velho sou eu, [38]. (*Ser ou Não Ser*)

A faixa etária variável é, portanto, uma consequência do trabalho ou da proposição do grupo, como acima exposto. Para o grupo *Pesquisa Teatro Novo*, de acordo com sua coordenadora, a pessoa, para participar, precisa de certo amadurecimento intelectual, dado os encaminhamentos literários do grupo. E muitas vezes os mais jovens são os participantes vindos da comunidade externa, como podemos auferir da fala da *Cia de Teatro da Unisul*: “[Da] comunidade [externa] tem mais novos, adolescentes de dezesseis, dezessete. Mas a média é de vinte [anos]”.

Com relação à origem dos integrantes destes grupos, pudemos constatar três variáveis: a maioria é da mesma cidade onde está sediado o grupo e a universidade, como é o caso do grupo *Asas Douradas*, cujos integrantes “são de *Canoinhas, do bairro aqui de Canoinhas. Bairro Santo da Água Verde*”. Outros grupos apresentam integrantes de cidades vizinhas, que circundam o pólo universitário, e ainda outros possuem integrantes que migraram para a cidade para cursar a universidade, e estão, portanto, de passagem.

Eu tive até o mês de agosto três participantes que vinham de Quitandinha, que é indo a Curitiba, próximo a Curitiba, mas eles tiveram problema com condução e acabaram desistindo. Atualmente só de Mafra e Rio Negro. Rio Negro é uma cidade aqui do lado de Mafra que já é do Estado do Paraná, mas é próximo, e eles têm condução. (*Sem Mais Nem Menos*)

O que se pode auferir destes dados é que a grande maioria dos participantes mora ou está na cidade em função da universidade, seja por

estarem cursando ou morarem na circunvizinhança. Ou seja, a universidade torna-se um pólo que congrega pessoas, e o teatro, por sua vez, por ser uma arte essencialmente coletiva, apropria-se deste agente gregário e passa a ter um vasto espaço onde encontrar pessoas disponíveis ou interessadas em desenvolver uma atividade teatral. Este espaço de estudo e convívio social torna-se também o elemento receptor do trabalho teatral.

Levantei informações também, em relação aos participantes dos grupos, sobre o conhecimento teatral dos integrantes destes diferentes grupos, com o intuito de verificar a qualificação cênica do grupo para o trabalho que desenvolve. Neste sentido, não estava interessada apenas numa formação acadêmica regular para o teatro, e sim no aprendizado que pode ser realizado através de cursos e/ou *workshops* na área de teatro antes de ingressar no grupo.

Tabela 03 – Formação teatral antes de ingressar no grupo

Formação teatral antes do grupo	Número de grupos	%
Todos os integrantes tinham formação teatral	01	10
Nenhum dos integrantes tinha formação teatral	05	50
Alguns dos integrantes tinham formação teatral	04	40
TOTAL	10	100

As variáveis aqui encontradas vão desde o total desconhecimento da arte teatral, por parte dos integrantes, antes de ingressarem no grupo; ter realizado cursos ou *workshops* sobre teatro; e ter cursado em sua graduação disciplinas de teatro ou realizado especialização em teatro, mas em nenhum destes grupos encontramos integrantes que tenham tido uma graduação em teatro. Quanto ao primeira situação, sem conhecimento da arte teatral antes de ingressar no grupo, podemos identifica-la, por exemplo na fala do *Grupo de Teatro da Unifebe*: “Não, eles entraram em contato a primeira vez com curso de extensão”.

Está presente também no seguinte depoimento:

Geralmente chegam aqui sem saber nada, nada, nada, nada. Tem muitos que têm vontade, têm desejo de fazer o teatro, mas eles

fizeram o teatro na escola, na igreja, o que necessariamente não caracteriza uma formação. Na grande maioria, somada de 90 a 95%, entram aqui sem nunca ter feito teatro na vida. (*Companhia de Teatro Repertório*)

O coordenador do *Sem Mais Nem Menos* relata que a experiência de alguns de seus integrantes se resume a terem feito “teatrinho de escola, e alguns, [uns três], já fizeram outros cursos”. O grupo *Gteu* apresenta integrantes que “fizeram o curso de artes, na Unochapecó, [que] é um curso em que a Habilitação é em Artes Visuais, mas tem algumas disciplinas de teatro. E têm duas atrizes do grupo que fizeram uma especialização em teatro na FURB”.

Dois grupos preocupam-se em formar seus integrantes para o trabalho que desenvolvem. É o caso de *Pesquisa Teatro Novo*, que oferece cursos, oficinas, “que são profissionalizantes de até quatro anos de trabalho”, e do grupo *Phoenix*, que ao verificar o desequilíbrio da formação entre os seus integrantes, principalmente entre os iniciantes, resolveu dar aos mesmos os “conhecimentos básicos do funcionamento do teatro. Pra depois a gente poder aprofundar um pouco mais”.

O que verifico, a partir dos dados levantados nas entrevistas, é que estes grupos são constituídos por pessoas interessadas na arte teatral, mas sem conhecimento específico para esta atividade, e que sua formação acaba sendo informalmente realizada no próprio grupo. Assim, os grupos teatrais amadores, sejam extensionistas ou não, funcionam como escolas formativas para pessoas que desejam conhecer e vivenciar a arte teatral. Sem dúvida, esta não é uma característica exclusiva deste teatro ou do teatro realizado em Santa Catarina, mas antes uma possibilidade inerente ao fazer teatral, ou inerente à própria atividade artística. Por fim, observo que esta é, certamente, uma das funções destas atividades extensionistas, qual seja, a de possibilitar a iniciação e a percepção de que existem outros modos de conhecer a realidade que nos cerca.

2.5.1 Permanência dos participantes no grupo

De acordo com Guinsburg et al. (2006, p. 153),

a permanência de um núcleo mais ou menos fixo de participantes parece o fator determinante do sucesso dessas equipes, pois a manutenção de um pólo criador favorece o avanço das conquistas

técnicas e artísticas, e cria uma identidade coletiva, viabilizada pela experimentação conjunta.

Partindo desse pressuposto, julguei de extrema importância verificar a rotatividade ou não dos integrantes dos grupos de teatro extensionistas das universidades catarinenses. A permanência de um núcleo estável num grupo teatral, amador ou não, facilita a disseminação dos conhecimentos adquiridos e acumulados pelo grupo, com isso aprofundando e estabelecendo uma identidade que o diferencia dos demais e explicita sua vertente de trabalho.

Tabela 04 – Rotatividade dos integrantes dos grupos

Rotatividade dos integrantes	N	%
SIM	09	90
NÃO	01	10
TOTAL	10	100

O depoimento do coordenador do grupo *Phoenix* é o que melhor exemplifica as dificuldades decorrentes deste teatro ser uma prática extensionista na universidade:

Como ele é um grupo de extensão, e conseqüentemente abre espaço para alunos de todos os cursos, geralmente quando os alunos se formam, saem do grupo. Então fica muito difícil a gente dar uma continuidade no trabalho, de treinamento para os atores, mesmo na qualidade do trabalho. Porque os alunos que permanecem já estão num determinado ponto do processo [e] quando entram os novos temos que começar o be-a-ba todo outra vez. É desestimulante para os que já estão há mais tempo. [...] Então nós conseguimos este ano abrir, desmembrar o grupo, e fazer um núcleo apenas para os iniciantes. E os veteranos continuam [...] dá pra aprofundar um pouco mais no processo de aprendizagem. [...] Formam-se e continuam, só que daí como já estão formados, vão pro mercado de trabalho. E aí fica difícil de eles coordenarem os horários. A gente ensaia três tardes por semana. [...] Mas é essa a característica dos grupos de extensão, creio eu, de modo geral.

As dificuldades apontadas pelo coordenador do *Phoenix* vão além do fato de ser um grupo extensionista; estas são dificuldades inerentes à atividade amadora, adotando-se este termo no sentido de alguém que ama o que faz, mas que tem que

desenvolver outra atividade para a sua sobrevivência. Assim, o tempo para se dedicar ao teatro fica reduzido e é estabelecido em função do tempo vago, de uma agenda apertada entre o trabalho, a família e o lazer. Esta é uma das causas que levam ao desligamento ou mesmo ao abandono de uma atividade artística amadora. É preciso muito amor e persistência para ir além do seu tempo de trabalho.

O grupo *Pesquisa Teatro Novo* apresenta outra versão com relação à atividade amadora, a de pessoas apaixonadas por esta arte e que estão dispostas a fazer qualquer sacrifício pessoal para poderem desenvolver sua prática teatral, permanecendo no grupo apesar das dificuldades:

Ah não, não. Até porque entram no grupo realmente os melhores. [...] Significa as pessoas que são comprometidas com o teatro. E essas pessoas que são comprometidas com o teatro não abandonam. [...] O ciclo é dez, doze anos, por aí, geralmente. O que é bastante. Eu, no final, já não agüento mais nem eu e nem eles. [risos] Nem eles a mim, eu acredito que isso é recíproco. [...] São relações imbricadas em arte e criatividade, não se cansa nunca. É muito bonito, sim. Porque, na real, a gente acaba sendo uma família.

A permanência mais estável no grupo pode gerar o que observa o coordenador de *Sem Mais Nem Menos*: “Olha, eu já tive casos de participação por seis anos direto. E é tão fantástico que a gente vê o crescimento”.

Esta é uma entre as muitas dificuldades que o teatro amador e, mais ainda o teatro como atividade de extensão, têm que enfrentar para desenvolver um trabalho mais conseqüente e contínuo. Estes coordenadores devem conseguir desenvolver seus trabalhos com pessoas que se alternam com freqüência e ainda assim realizar um trabalho que tenha uma consistência para a comunidade onde atuam. A qualidade e o aprofundamento do trabalho extensionista estão diretamente relacionados com o andamento desta problemática. Pois como se trata de extensão, e não profissionalização desses grupos, a participação dos integrantes deveria ser sempre incentivada e motivada, Pois se está visando primeiramente o aluno e a comunidade, e não a comercialização do espetáculo.

CAPÍTULO III O PROJETO TEATRAL DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

A noção de “grupo de teatro” é algo bastante presente na história do teatro brasileiro ao longo do século XX.

De acordo com Edélcio Mostaço,

nos primórdios do século XX o designativo grupo de teatro surgiu para substituir o de sociedade dramática, antigas organizações de diletantes. Com esse sentido conhecemos Os Comediantes ou o Grupo Experimental de Teatro, por exemplo, assim como as dezenas de conjuntos que surgiram na esteira do Teatro do Estudante do Brasil, promovido por Paschoal Carlos Magno desde 1938.¹²

Os grupos de teatro surgem numa oposição ao teatro estabelecido, mais precisamente ao teatro comercial. Ainda com as palavras de Edélcio Mostaço,

não é simples delimitar a noção de grupo teatral, uma vez que a expressão abarca significados historicamente acumulados. São hoje recorrentes tanto a equação “grupo de teatro” quanto “teatro de grupo”, nos dois casos referindo uma oposição ao teatro estabelecido, preconceituosamente aliado como “teatrão”.¹³

A denominação “grupo de teatro”, ou, “teatro de grupo”, denominação mais atual, tem, portanto, uma estreita ligação com a negação ou divergência em relação ao teatro empresarial, no qual o ator não está envolvido num projeto coletivo, de equipe; ele faz parte, apenas, do processo de um espetáculo dirigido para o mercado e à sua estrutura profissional. O grupo teatral, portanto, vem a constituir-se numa organização e numa forma de produção teatral “em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria

.....

¹² MOSTAÇO, Edélcio. *Grupo de teatro, um percurso histórico*. IN: Enciclopédia Itaú Cultural. <http://www.itaucultural.org.br-proximoato2006>. Acesso: 06/12/2006 – 16:00 horas.

¹³ Ibid.

concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica".¹⁴

Se historicamente o "grupo de teatro" posicionou-se na vertente oposta ao teatro comercial, seja pelo cunho estético ou ideológico, esta oposição também pode ser percebida na organização interna de seus membros, bem como pela sua base de produção. Em meados da década de 1970, no Brasil, surgem e proliferam os grupos de teatro que se utilizam da criação coletiva na construção do espetáculo. E na sua organização interna, regendo sua estrutura econômica, os grupos criam alternativas para romper a organização burocrática e administrativa posta em bases empresariais.

3.1 ESTATUTO

Os grupos funcionam com uma ordenação jurídica diferenciada das companhias profissionais. Em sua grande maioria os grupos possuem uma estrutura organizacional simples, definida em seus estatutos sociais, ou em termos cooperativados. A sua grande maioria possui uma ordenação jurídica mínima, pelo menos os Estatutos Sociais registrados em cartório, para poder pleitear verbas ou concorrer em editais municipais e estaduais de cultura, e com isso angariar recursos para seu trabalho teatral. Neste sentido interessei-me em questionar os grupos extensionistas com relação à sua estrutura organizacional, indagando se os mesmos possuíam ou não Estatutos Sociais.

Tabela 05 - Os Estatutos Sociais dos Grupos

EXISTÊNCIA DE ESTATUTO	<i>N</i>	%
SIM	06	60,00
NÃO	04	40,00
TOTAL	10	100

.....

¹⁴ Enciclopédia Itaú Cultural - <http://www.itaucultural.org.br-proximoato2006> - Acesso: 06/12/2006 - 16:00 horas.

Como podemos perceber no quadro acima esta é uma questão não resolvida entre os grupos extensionistas das universidades pesquisadas, pois, 40% dos grupos entrevistados não se preocuparam em definir suas funções, objetivos e metas através de um Estatuto Social. Os argumentos destes grupos para justificar a ausência de organização estatutária são semelhantes: não julgam necessário organizar esta estrutura burocrática por estarem ligados “à coordenadoria de extensão. É um projeto em execução permanente dentro da coordenadoria de extensão e cultura” (*Sem Mais Nem Menos*); ou, como diz o grupo *Asas Douradas*: “A gente [está] vinculado à extensão e cultura e segue os padrões da universidade”. As respostas de 40% dos participantes deixam entrever que estes grupos extensionistas não se percebem como um grupo teatral que tenha vida independente de sua relação com a universidade; portanto, seu trabalho teatral está exclusivamente relacionado com o trabalho de extensão desta universidade.

3.1.1 Diretoria do grupo

Outra característica do fazer teatral em grupos pode ser entendida como a repartição democrática das funções artísticas e administrativas do grupo, quebrando hierarquias rígidas na divisão do trabalho. Neste sentido, o foco nas entrevistas foi captar, também, a estrutura da organização interna dos grupos extensionistas, verificando se eles possuíam uma diretoria formalizada com papéis bem definidos, ou seja, com presidente, vice-presidente e todos os demais papéis que compõem uma associação.

Tabela 06 - Constituição administrativa do grupo

DIRETORIA FORMAL	N	%
SIM	05	50,00
NÃO	05	50,00
TOTAL	10	100

E como era de se esperar, visto que 40% não possuíam Estatutos Sociais, a metade destes grupos não possui uma diretoria formal estabelecida e escolhida em processo seletivo interno do grupo. No caso destes grupos extensionistas, os seus diretores artísticos são também os coordenadores dos projetos de extensão na

universidade que assumem, desta forma, a liderança do grupo e do fazer estético, ou seja, a responsabilidade pela assinatura da encenação teatral.

Eu sou a diretora. [...] No estatuto estabelecido tem toda essa estrutura de presidente, vice-presidente, tesoureiro, segundo tesoureiro, secretária. (*Phoenix*).

Na verdade hoje, dentro da universidade, a gente tem a coordenação geral do projeto, que sou eu, tem as coordenações locais, que por enquanto sou eu, e tem a coordenação da Pedra Branca. A gente tá aqui e lá. Depois tem os monitores de grupo, que cada grupo tem um responsável por aquele grupo. (*Terapeutas da Alegria*)

O projeto [está] no meu nome e da Mari, são os dois que coordenam o projeto e o grupo. [...] A gente tem uma diretoria, já estamos na segunda diretoria. A Mari foi eleita presidente, eu vice-presidente, e tem todos os outros cargos, secretário, tesoureiro. Quando a gente vai fazer alguma coisa [reunimos] o pessoal, numa decisão assim mais abrangente. (*Ser ou Não Ser*).

Os grupos que informaram não possuírem uma diretoria formal explicaram que os próprios coordenadores de extensão fazem o papel de diretor do grupo e assumem as demais funções necessárias ao seu andamento. Observaram também que, pelo fato de estarem vinculados aos projetos extensionistas da universidade, acabam fazendo parte da organização da estrutura de extensão universitária.

Eu, e a Ângela Finardi, que é preparadora corporal e assistente e diretora também da companhia, nós, nós dirigimos e nós mesmos organizamos e nós temos um estagiário (um bolsista) que é o Vinicius, ali que está nesta parte de secretaria [...] e a Pró-Reitoria de Extensão também põe pessoas à disposição. (*Companhia de Teatro de Repertório*).

Na verdade, quem acaba fazendo parte da diretoria é tudo comigo, eu que coordeno tudo. (*Cia de Teatro Unisul*).

Mais uma vez se evidencia o que foi observado anteriormente, que a metade destes grupos não se percebe como entidade autônoma das universidades, não possui uma identidade própria; o seu trabalho existe em estreita relação com a extensão universitária. A outra metade, e posso citar, por exemplo, o *Grupo Pesquisa Teatro Novo*, possui uma identidade desvinculada da

universidade. Ou seja, estes grupos se vêem como independentes, capazes de serem auto-geridos, e estão anexados à universidade por outras razões do que ser exclusivamente uma extensão da mesma.

Observa-se também, nas respostas dos grupos que se auto-definem como uma extensão da universidade à qual estão vinculados, que existe uma sobrecarga de funções na pessoa do “diretor” do grupo. Como vimos nas respostas acima, como na da *Cia Companhia de Teatro Unisul*, alguns destes diretores são responsáveis por todas as atividades, seja estética ou administrativa, do grupo. São grupos que não estabelecem o que foi também acima referido como sendo uma característica do grupo teatral, a de estabelecer uma repartição democrática das funções artísticas e administrativas do grupo. Talvez isso aconteça pela juventude dos integrantes destes grupos, como vimos no capítulo anterior, o que faz com que o “líder” seja a pessoa com maior possibilidade de gerir e fazer avançar conquistas. Contudo, a excessiva centralização de “poderes” na mão de apenas uma pessoa pode resultar no não amadurecimento dos seus componentes e mesmo num certo descompromisso dos demais integrantes com o projeto, o processo e seus produtos finais. Mas não posso deixar de ressaltar o papel social e a referência dominante que estes diretores/coordenadores exercem para a manutenção do fazer teatral.

3.1.2 Distribuição das funções no grupo

De um modo geral pode-se observar nos grupos de teatro uma tendência à centralização das funções estéticas e administrativas do grupo na figura do diretor. Isso pode ser compreendido como algo inerente à função social do diretor nos grupos de teatro, ou como diz André Carreira (2002, p. 31),

se o diretor teatral concentra a tarefa geradora dos projetos, ocupando o lugar impulsionador do trabalho coletivo nas condições de adversidade dos contextos regionais, essa função aparece como a principal função social do diretor, que antes de cumprir um papel puramente artístico, desempenha um papel de referencial cultural que extrapola o próprio conceito de grupo ou companhia teatral.

Ao buscar entender a distribuição das funções dentro dos grupos extensionistas das universidades catarinenses encontrei o seguinte panorama:

Tabela 07 - Divisão das funções no grupo

RESPOSTAS	N^a	%
As funções são centralizadas no(s) coordenador(es)	04	20
Em algumas situações possui um monitor ou assistente de direção	04	20
Há uma divisão clara das funções entre os coordenadores do grupo	03	15
Dentro do grupo cada um tem suas funções bem definidas	02	10
O grupo distribui as funções em cada montagem, há uma rotatividade das funções	02	10
Não há uma divisão definida das funções, todos se revezam	02	10
Os demais do grupo dão suporte ao(s) coordenador(es)	02	10
Os coordenadores se revezam na grande maioria das funções	01	5
TOTAL	20	100

A tabela acima demonstra que em relação às divisões das funções dentro do grupo, 20% dos grupos entrevistados em algumas situações possuem um monitor ou assistente de direção; em 20% as funções são centralizadas no(s) coordenador (es); em 15% há uma divisão clara das funções entre os coordenadores do grupo; para 10%, dentro do grupo cada um tem suas funções bem definidas; em 10% deles o grupo distribui as funções em cada montagem, há uma rotatividade das funções; em 10% não há uma divisão definida das funções, todos se revezam; em 10% dos grupos, demais do grupo dão suporte ao(s) coordenador (es); e em 05% os coordenadores se revezam na grande maioria das funções.

A centralização das funções no (s) coordenador (es) provoca a necessidade de trabalhar com um monitor ou assistente de direção.

Tudo funciona comigo na minha coordenação, tanto maquiagem, cenografia, iluminação [...] até trabalhos de voz, expressão [...] tudo, tudo. É muito difícil. Muitas vezes tem o Alonso que tem mais um pouquinho, 4 anos de experiência, eles ajudam e dão uma certa monitoria, mas infelizmente eles ainda não caminham com as próprias pernas. (*Cia de Teatro Unisul*).

Este depoimento da *Cia de Teatro Unisul* reafirma o que André Carreira (2002, p. 34) encontrou ao pesquisar a produção nos grupos teatrais de Santa Catarina. Diz o autor:

Nos contextos culturais regionais, ou periféricos, o diretor tem sua função teatral multiplicada e expandida. As próprias práticas

inerentes à direção do espetáculo teatral, tais como interpretação do texto dramático, construção do projeto cênico, direção dos atores.

A partir desta afirmação do autor, podemos perceber que os grupos teatrais extensionistas catarinenses mantêm uma equação de funcionamento semelhante à dos grupos teatrais amadores, não vinculados a uma prática extensionista universitária. Portanto, estas são dificuldades inerentes à prática teatral amadora, com seus elementos benéficos e os negativos, tais como a sobrecarga de trabalho da qual se queixa o responsável pela *Cia de Teatro Unisul*. E, no caso dos grupos extensionistas, ainda se percebe mais um elemento que leva à concentração de funções, e conseqüentemente de deliberações: normalmente o encarregado pelo grupo – seu diretor ou coordenador – é professor da instituição, e o grupo é formado por alunos desta instituição. Essa situação por si só leva a uma relação de ensino-aprendizagem difícil de ser rompida, ou seja, uma relação de mestre e discípulo, em que são delegadas ao mestre as responsabilidades pela condução dos discípulos.

Assim, este mestre-diretor deverá ser responsável, na maioria dos casos, como exposto no quadro acima, pela parte administrativa de gerenciamento do grupo, pela construção do espetáculo, pela preparação técnica do elenco e pela circulação da produção teatral do grupo. São enormes tarefas para uma pessoa desempenhar e isso pode, muitas vezes, resultar em frustrações no processo artístico.

Com relação a esta sobrecarga comum na atividade de grupos teatrais, ainda com as palavras do autor supracitado (2002, p. 92), é preciso buscar alternativas que viabilizam a sobrevivência futura destes grupos,

Não se pode constituir um grupo apenas com atores e um diretor, pois todos os grupos necessitam alguém que os administre. É bem verdade que os diretores, quase sempre, cumprem este papel, embora um dos atores possa assumi-lo, mas, seja qual for o caso, isto deve estar estabelecido de forma que todos reconheçam, e portanto, deve haver no grupo uma hierarquização da atividade, não como um fardo inevitável, senão, como algo determinante no futuro do grupo.

Carreira (2002, p. 92) ressalta a importância da divisão de tarefas e funções:

Quando o diretor divide a responsabilidade com um produtor, que assume o papel de administrador da equipe, e não apenas das necessidades materiais imediatas, o trabalho grupal tem a possibilidade de entrar em um patamar superior em suas potencialidades. O diretor estará livre para dedicar sua atenção ao aspecto criativo, enquanto o produtor, desde a especificidade das suas tarefas, poderá também contribuir na administração das relações interpessoais dentro do grupo e da resolução de problemas específicos dos atores em relação às questões da produção.

A divisão de funções, em alguns dos grupos extensionistas investigados, ocorre por meio da indicação de monitores ou assistentes de direção, que acompanham e dividem algumas tarefas com o coordenador/diretor do grupo. Em alguns casos, a figura do monitor surge quando o grupo é dividido em integrantes antigos e os novos. É o caso dos grupos *Phoenix* e *Sem Mais Nem Menos*:

Há um monitor que coordena o núcleo dos iniciantes, que faz a preparação corporal dos atores, e está dando aula pra esse grupo. Mas isso como uma prática constante. Toda a primeira hora dos ensaios é trabalho físico, é a preparação corporal dos atores. (*Phoenix*).

Por exemplo, agora nós estamos trabalhando no espetáculo infantil. Eu coloquei assim: uma assistente de direção geral, [...] tem coordenadora de ensaio do núcleo. [...] tive que pensar em dividir o núcleo 01 pra ensaiar separado, pra ganhar tempo. (*Sem Mais Nem Menos*).

Na maioria dos grupos há uma divisão de funções, embora ainda assim os coordenadores assumam a grande parte delas. Muitas vezes os demais integrantes apenas dão um suporte para os coordenadores/diretores.

Na maioria esmagadora das vezes, a direção é minha. Há casos que a preparadora corporal e diretora de atores, a Ângela Finardi, faz também, ela já chega. [...]. Nós dois apenas é que dirigimos, ninguém mais. (*Companhia de Teatro de Repertório*).

A coordenação sempre sobra pra mim e pra Mari, e a gente tem jogado um pouco pro Maurício e a Cláudia. Assim, quando a gente vai fazer as atividades, eles dão suporte. Em termos de tarefa específica, eu sou diretor e iluminador, eu que monto a luz, monto o som também; à vezes o Maurício me ajuda a manipular a luz enquanto eu estou no som. Não funciona muito bem como uma hierarquia, a Mari acaba sendo presidente e secretária do grupo. (*Ser ou Não Ser*).

As divisões a gente já definiu no curso. Por exemplo, eu trabalhava mais com a parte de relaxamento, o Aldonei mais a parte prática do corpo, trabalhava mais com o ator. [...] Todos pegam no pesado; na verdade, na hora das oficinas, da indumentária, todo mundo conhece uma costureira e vai. [...] Todos participam para construir uma coisa coletiva. (*Grupo de teatro da Unifebe*)

Dentro do grupo é comum encontrar integrantes que, devido à sua formação ou experiência adquirida com o grupo, assumem funções como preparar voz, corpo dos atores, produção do espetáculo, maquiagem, sonoplastia e figurinista, entre outros.

Eu sou o diretor. Nós temos duas atrizes que são formadas em dança que fazem o trabalho de preparação corporal e tem mais uma atriz também que é professora de canto e que faz a preparação vocal do elenco. (*Gteu*)

Temos os nossos professores, os professores das oficinas. [...] E dependendo do espetáculo são vários, já tive psiquiatra quando montamos Nelson Rodrigues [...] depende do espetáculo, tem os especialistas com certeza, impossível não tê-los. [...] Dentro do grupo tem pessoas que já têm especialidades, hoje no grupo todos fazem corpo, fazem voz, entende? [...] Tem, por exemplo, o pessoal que é mais especializado em bonecos, outros em perna-de-pau, outros em máscaras, naturalmente, mas todos fazem tudo, porque nós fazemos desde montagens clássicas ao teatro de rua, ao teatro de boneco, à luz negra; então, assim, todo mundo tem que fazer tudo. [...] Tem gente que tem mais tendência a fazer máscaras, um outro gosta mais de teatro de rua. (*Pesquisa Teatro Novo*).

Como se pode perceber nos depoimentos acima, estes grupos procuram distribuir a função no coletivo, de tal maneira que o diretor/coordenador possa ater-se mais ao produto artístico. Essa distribuição promove uma maior integração da equipe e uma possibilidade de enriquecimento do grupo e do produto final, bem como do próprio processo de trabalho.

Noutra questão, também bastante polêmica, os grupos não conseguem definir claramente o que entendem por produção teatral, e nem quem é a pessoa diretamente responsável por esta função nos seus grupos; mais uma vez, parece que isto cabe ao diretor/coordenador. Todos os entrevistados possuem uma percepção de produção como o trabalho final do espetáculo, ou seja, a venda e

promoção de seu produto artístico de modo que possa ser apreciado por diferentes públicos.

Sem pretender aprofundar a questão sobre produção teatral, não posso esquivar-me de levantar alguns pontos sobre este assunto, visto sua difícil compreensão e assimilação pelos diversos grupos teatrais. Uma definição sobre este termo a encontramos no dicionário de Patrice Pavis (1999, p. 307):

No Brasil, o termo *produção teatral* engloba todos os procedimentos adotados para o levantamento do *material* do espetáculo, abrangendo custos (a produção propriamente dita) e a operacionalização da encenação (contratação e administração de pessoal artístico e técnico, aquisição de materiais, etc.)

Na obra de Carreira, já citada outras vezes neste capítulo, encontramos uma ampliação das possibilidades de compreensão da função e da importância deste personagem na engrenagem de um grupo teatral. Antes de avançar gostaria de observar na questão envolvendo diretor e produção, deve-se ao fato de ser a única obra que aborda esta questão no contexto regional de Santa Catarina.

Diz o autor (2002, p. 77):

Quando se fala de produção a maioria dos grupos se refere, principalmente, à tarefa de divulgação dos espetáculos. Sabemos, no entanto, que produzir é um trabalho anterior, que deveria começar quando se dá início ao projeto teatral, mesmo antes do primeiro ensaio.

Produzir é basicamente criar as condições materiais para a realização artística do projeto. Será o produtor que, ao participar da gênese do projeto teatral, quem deverá preocupar-se em descobrir dentro dos elementos constitutivos os caminhos a serem seguidos para a construção do projeto de produção.

Esta compreensão do que venha a ser *produção teatral* não apenas está distante dos grupos teatrais extensionistas, como o está da maioria dos grupos catarinenses entrevistados para a elaboração de sua obra, nos anos de 2000 a 2001. Na verdade, esta é uma nova percepção, que se estabeleceu mais claramente a partir da década de 1990, do significado desta personagem na prática teatral, ou seja, passa-se a perceber a produção interligada com o processo criativo. Este novo produtor deve ter comunicação com o projeto do grupo, no qual deve estar claramente delineado o conceito grupal. "Conceito Grupal significa uma estética, um

conjunto de idéias, procedimentos de trabalho sustentados pelas características das relações internas que dão forma ao grupo".¹⁵

Nesta concepção o produtor deve ser alguém integrado à equipe desde o início dos trabalhos, de preferência alguém participante ativamente da vida constitutiva do grupo; a ele caberá pensar o grupo no longo prazo, buscar mecanismos de sobrevivência do mesmo e encaminhamentos de seu projeto grupal.

3.2 ...E SE ERGUE O ESPETÁCULO: A PRÁTICA CÊNICA

Num determinado momento do estudo dirigi o trabalho, ou seja, as entrevistas com os diretores e coordenadores dos grupos, para sua prática cênica, e com isso as questões foram direcionadas para o trabalho com os "atores-alunos-comunidade" antes do palco, o seu treinamento para vir a interpretar uma personagem, a composição da personagem; interessou-me também o tempo para elaboração e construção do espetáculo, bem como o seu tempo de circulação e apresentações; e, por fim, os espaços onde o grupo se apresenta. Com isso teremos uma melhor compreensão da prática teatral destes grupos, seu universo de conhecimento cênico e a abrangência de seu trabalho no contexto em que está inserido.

3.2.1 Trabalho com os "atores"

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco.
Todas as pessoas são capazes de improvisar. As
pessoas que desejarem são capazes de jogar e
aprender a ter valor no palco.

Viola Spolim¹⁶

Os diferentes grupos teatrais participantes do estudo que desenvolvem a atividade cênica como sua prática extensionista junto às suas universidades são

.....

¹⁵ CARREIRA, André. *Práticas de Produção Teatral em Santa Catarina: Sobrevivência e busca de identidade*. Florianópolis: UDESC, 2002, p. 77.

¹⁶ SPOLIM, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 08.

constituídos, como já apontei anteriormente, por pessoas de diversas formações acadêmicas, diferentes faixas etárias, e muitas vezes de opostos interesses profissionais, e sua maioria não pretende, ou não tem hoje em mente, vir a se tornar um ator, isto é, não tem no teatro sua meta profissional. Esta problemática é apontada por Borba – Pita - (2001, p. 110) ao estudar a experiência teatral no contexto universitário: “Uma das dificuldades, e talvez a principal, consiste no fato de o diretor deparar-se com um grupo de alunos geralmente muito jovens e que deseja vivenciar a experiência teatral, mas nem por isso tornar-se um profissional”.

O trabalho para o palco pressupõe treinamento e aperfeiçoamento técnico, além de inteligência e habilidade, sensibilidade atenta à observação da vida social e entendimento das relações de produção e humanas. Conseqüentemente, o diretor/coordenador do grupo deve desenvolver habilidades de pedagogo para iniciar seus atores na arte teatral, e com isso desenvolver um trabalho mais cuidado e com preocupações estéticas.

Wekwerth (1997) salienta que ao trabalharmos com o ator não profissional é possível termos um grande proveito, pois este ator, assim como o diretor, são pessoas que estão imediatamente ligados à sua realidade social. E recomenda Wekwerth que este diretor deve se inspirar nas experiências preciosas de seus atores, mesmo quando elas se exprimem acanhadas num primeiro momento.

Quero é afirmar que a arte da observação da vida social real foi enterrada pelo teatro profissional. E que os próprios estudantes representam os que observam com mais vigor e simplicidade do que muitos atores hoje em dia, que de tanto representar esquecem a realidade. (WEWERTH, 1997, p. 28)

O autor ainda apresenta outros úteis aconselhamentos aos atores iniciantes, ou às pessoas que desejam manifestar-se através do palco:

O ator não-profissional não deve jamais começar com estes gestos estabelecidos pelos atores profissionais. Ele só precisa mostrar, a partir de sua experiência, como se comportaria um determinado ser humano a ser representado. (WEWERTH, 1997, p. 28)

Muitas são as vantagens do teatro não-profissional. Podemos salientar a ingenuidade dos atores não-profissionais, sua capacidade de representar

diretamente situações que se produzem entre os seres humanos, de descobrir situações concretas das pessoas entre si, muito mais que abismos enigmáticos do psiquismo.

3.2.2 Treinamento dos atores

O trabalho do ator pode ser dividido em duas fases: o treinamento para domínio de seu instrumental cênico, que abrange o trabalho sobre si mesmo, e o treinamento com fins de criação de uma personagem para um determinado espetáculo, ou seja, o trabalho para a construção de uma personagem. Hoje, na nossa contemporaneidade, dispomos de inúmeras metodologias e propostas poéticas distintas sobre o encaminhamento destas questões. É possível encontrar um razoável acervo bibliográfico retratando estas diversas possibilidades sobre o trabalho atoral.

Avançando um pouco no campo da história, podemos perceber que a concepção de uma metodologia para a formação do ator teve sua primeira sistematização no ocidente pelo mestre russo Constantin Stanislavski (1863-1938). Dizia Stanislavski (1988, p. 18):

Não pode existir arte alguma sem virtuosismo, prática técnica, tanto mais necessária quanto maior for o talento. [...] Sem um completo e profundo domínio de sua arte, um ator é incapaz de transmitir ao espectador tanto a concepção e o tema quanto o conteúdo vivo de qualquer peça.¹⁷

Depois de Stanislavski muitos outros processos e métodos para a formação do ator se estabeleceram na prática teatral ocidental, com autores tais como o nem sempre bem assimilado Jerzy Grotowski (1933-1999) e o mais difundido e praticado atualmente: Eugenio Barba (1936-), que através da Antropologia Teatral trouxe novas perspectivas para o trabalho atoral. Na obra *A Arte Secreta do Ator*, de

.....

¹⁷ Obras de Constantin Stanislavski onde expõe seu sistema de trabalho com e para o ator: *A Formação do Ator*. RJ: Civilização Brasileira, 1972; *A Construção da Personagem*. RJ: Civilização Brasileira, 1970; *A Criação de um Papel*. RJ: Civilização Brasileira, 1972.

Eugenio Barba e Nicola Savarese¹⁸, este último refere a origem do treinamento do ator ocidental:

No ocidente, não foi antes do começo do século XX que a necessidade da preparação do ator desvinculada de sua produção foi firmada. Isto aconteceu em reação aos conservatórios e escolas do século XIX, que tinham institucionalizado o treinamento do ator [...] baseado no ensino de textos e na elaboração de papéis. A preparação profissional, estudo e treinamento, e a invenção da pedagogia do ator são inovações revolucionárias iniciadas pelas escolas e pelos ateliês que priorizavam a formação do ator independentemente dos espetáculos. (BARBA e SAVARESE, 1995, p.250).

Na mesma obra Barba e Savarese (1995, p. 250) descrevem as origens da idéia de treinamento:

O conceito e a prática do treinamento do ator foram consideravelmente desenvolvidos por Grotowski e seu Teatro-Laboratório de Wroclaw nos anos 60. Desde Grotowski, a palavra "treinamento" tornou-se parte integral do vocabulário do teatro ocidental e não se refere somente à preparação física ou profissional. A finalidade do treinamento é tanto a preparação física do ator quanto seu crescimento pessoal acima e além do nível profissional.

No Brasil, o processo de treinamento de atores seguindo ou não as metodologias européias teve início com os trabalhos do Grupo Arena e do Grupo Oficina de São Paulo, nas décadas de 1960-1970. O conhecimento do sistema de Stanislavski e a proposta cênica de Bertold Brecht (1898-1956) influenciaram a prática cênica destes dois grupos teatrais e, através deles, este conhecimento foi difundido pelo país, também e principalmente, através das escolas de teatro. Do contato que começou com o Grupo Arena de São Paulo, Augusto Boal elaborou uma metodologia de trabalho para o ator e para o não-ator, que pode ser considerada a primeira metodologia criada e sistematizada por um brasileiro.¹⁹ Boal (1998, p. IX) parte do princípio de que "todos os seres humanos são atores, porque agem, e

¹⁸ Eugenio Barba e Nicola Savarese. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. SP: UNICAMP: Hucitec e UNICAMP, 1995.

¹⁹ Para melhor compreender os processos e sistema proposto por Augusto Boal ver suas obras: *Jogos para Atores e Não-Atores*. RJ: Civilização Brasileira, 1998; *Teatro do Oprimido: e outras técnicas políticas*. RJ: Civilização Brasileira, 1975; *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. SP: Hucitec, 1979; *200 Exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. RJ: Civilização Brasileira, 1988.

espectadores, porque observam”, sendo portanto, “a linguagem teatral [...] a linguagem humana por excelência, e a mais essencial”. O autor conclui que todos deviam “desenvolver [...] a capacidade de se expressar através do teatro” (1998, p. X). Desta forma, Boal cria um “sistema” e um treinamento para auxiliar o ator e o não-ator a se expressarem através da prática teatral. “Creio que o teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecermos melhor a nós mesmos e ao nosso tempo”, refere Boal (1998, p. XI).

A partir destas compreensões acerca do significado e da relevância do “treinamento” para o trabalho atoral e de grupo, foi que elaborei uma questão aos coordenadores dos grupos extensionistas para perceber como este procedimento se dava no seu trabalho grupal. No desejo de captar como se dá a instrumentalização do ator nestes diferentes grupos e como o diretor/coordenador inicia seus atores para o palco, levantei a seguinte indagação: qual o trabalho desenvolvido no grupo para a formação do ator iniciante?

Nas respostas a esta questão percebe-se que vários estudiosos do teatro, tais como: Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba, Augusto Boal, Antonin Artaud, Eugênio Kusnet e Viola Spolim foram citados como inspiradores e guias de encenação pelos entrevistados.

É feito um trabalho basicamente de preparação corporal como treinamento corporal, vocal com ressonadores. Quando eles estão num patamar “X” a gente começa então a fazer leituras sistemáticas. Fica-se muito tempo também na mesa estudando o autor e a obra e o período em que ele está inserido buscando ponte com o nosso período, linhas, perfil. E dependendo do espetáculo, as linhas de pesquisas do Grotowski, Artaud, do papai Stanislavski também, Eugenio Kusnet, dependendo da linha que o texto e a montagem seguem. (*Companhia de Teatro de Repertório*)

Nós trabalhamos um pouco do Constantin Stanilavski, da questão de lidar com o emocional. O Augusto Boal. A gente conversa, exercita, fazemos improvisações pra formação dessa idéia de como poder interpretar. E eu sigo assim, na formação do personagem a gente conversa e vai criando a aparência e o aspecto psicológico do personagem. Mas, muito dessa criação, o ator vai fazendo a parte dele. [...] E o teatro eu trabalho com os profissionais, embora a gente não tenha essa intenção de formar atores, mas que eles ajudem também com o laboratório. (*Sem Mais Nem Menos*)

O que se percebe nas duas respostas acima, bem como nas demais, é que o trabalho de treinamento do ator está mais voltado para a construção do espetáculo, e não como uma prática do grupo de buscar o aperfeiçoamento individual tal como propõe, por exemplo, Eugenio Barba, como acima referi. Desta forma, ele se enquadra dentro de uma corrente mais “tradicional”, que percebe o treinamento “para interpretar textos dramáticos”. (BARBA e SEVARESE, 1995, p. 247).

Nós usamos a metade dos encontros que a gente tem, a metade é técnica. São técnicas, são jogos de integração, socialização, relaxamento e depois entra a questão da expressão corporal, da voz. Cada dia que a gente faz, a gente direciona para cada coisa, mais a voz, ou mais o corpo. O trabalho é assim mesmo, do gestual, do olhar, da cena, da postura em cena. E depois, no segundo momento, é a peça em si. Daí a peça a gente começa sempre escolhe o texto que venha bastante dentro dos nossos objetivos que é teatro-educação, e depois a gente contextualiza esse texto, estuda o perfil desses personagens, depois as falas. (*Cia de Teatro Unisul*)

Nenhum dos grupos trouxe como proposta de treinamento uma sistemática de aperfeiçoamento dos atores e do grupo independente da montagem de um espetáculo. Todos abordaram a temática do treinamento vinculada à concretização do texto espetacular. O grupo *Asas Douradas* é o que apresenta uma possibilidade de trabalhar o ator, desenvolver seus conhecimentos sobre a arte teatral mas, mesmo assim, não deixa claro que esta é uma sistemática independente do espetáculo:

Primeiro trabalho a gente começa com aquecimento. Começamos a mostrar a história do teatro primeiro, a falar sobre o teatro, o que é o teatro, o que é um palco, qual a composição de um palco. Posteriormente a gente começa a trabalhar com os exercícios baseados na proposta de Spolim. [...] E a partir daí a gente começa a desenvolver o ator, posteriormente. (*Asas Douradas*).

Talvez falte a estes grupos, e aos grupos amadores de uma maneira geral, pensar na proposta colocada por Barba e Sevarese (1995, p. 250) sobre o sentido do treinamento e de sua significância para o trabalho do grupo:

Hoje, o problema do treinamento é que muitas pessoas pensam que são os exercícios que desenvolvem o ator, quando, de fato, eles são apenas parte tangível e visível de um processo maior, unitário e

individual. A qualidade do treinamento depende da atmosfera do trabalho, dos relacionamentos entre os indivíduos, da intensidade das situações, das modalidades de vida do grupo [...] a temperatura do processo é que é decisiva e não tanto os exercícios em si.

Pensar a prática do treinamento atoral e grupal por esta via pode vir a significar um aprofundamento do sentido da prática cênica e do trabalho extensionista realizado nas universidades atualmente.

3.2.3 Assistindo ao espetáculo

Como estavam em questão grupos teatrais não profissionais, tornou-se relevante saber sobre o tempo que o grupo despende na realização de um espetáculo. Na sua maioria os coordenadores observaram que o tempo consumido numa montagem está relacionado diretamente com o texto a ser encenado. Este tempo disponibilizado para o trabalho pode variar de 40 dias a dois anos e meio, porém os coordenadores apontam como média o período de um semestre a um ano para elaborar um espetáculo.

Elaborado o espetáculo, qual seria o tempo de permanência deste trabalho em apresentações públicas? Nesta questão também ocorre uma grande variação de grupo para grupo: há alguns que conseguem incluir as encenações antigas no repertório do grupo e as mantêm em cartaz como desejarem; outros, especificamente os grupos mais jovens, muitas vezes resumem seu trabalho a três apresentações e com isso encerram o espetáculo. Exemplo deste último caso é o grupo de Teatro da UNIFEBE, resultante do trabalho improvisacional realizado pelo grupo: *“Nós fazemos trabalhos no máximo duas ou três vezes repetido, quase sempre são apresentações únicas [na] comunidade. A gente então elabora um trabalho específico pra aquilo, pra não estar repetindo muito”*. Exemplo do primeiro caso é o grupo *Companhia de Teatro de Repertório*: *“Tem uma peça aqui que tá em cartaz há 4 anos, que é a História do Jardim Zoológico”*.

O tempo que um trabalho fica em cartaz também pode variar na história do grupo, como declara o coordenador do *Gteu*: *“Isso também é uma coisa que tem mudado. Nos primeiros cinco anos o espetáculo durava no máximo 1 ano. Os últimos dois espetáculos estão em cartaz há 2 anos”*.

Percebe-se que os grupos mais antigos mantêm no seu repertório as encenações antigas, e mesmo com a rotatividade dos seus integrantes, já possuem uma estrutura para que elas permaneçam “vivas” no grupo. Os grupos mais novos têm mais dificuldades para permanecendo com uma peça em cartaz. Esta não permanência dos espetáculos pode ser pensada pelo fato desses grupos estarem situados em cidades pequenas, exigindo uma maior adaptação aos novos temas e enredos para um mesmo público. Por outro lado, o fato de o grupo teatral extensionista não ter o caráter profissional também pode explicar e justificar o curto tempo de permanência de uma peça em cartaz, visto que a atividade teatral divide espaço temporal com outras atividades acadêmicas.

3.3 ESPAÇOS PARA AS APRESENTAÇÕES TEATRAIS

Sobre a problemática de espaços cênicos para apresentações de trabalhos André Carreira (2002, p. 65), ao desenvolver sua pesquisa sobre produção teatral em Santa Catarina, chegou à seguinte constatação:

O aspecto mais sentido pelos diretores é a falta de espaços teatrais disponíveis que permitam um trabalho contínuo dos grupos. Vários diretores afirmaram que o grande problema de Florianópolis é a inexistência de espaços onde se possa fazer uma temporada de no mínimo três meses. [...] a inexistência de temporadas por falta de espaço interfere diretamente na formulação organizacional dos grupos.

A ausência de espaços para “longas ou médias” temporadas faz com que os espetáculos, observa Carreira (2002, p. 95-96), e os grupos mantenham uma atividade “em um nível bem próximo às práticas daqueles grupos de amadores que se reúnem apenas nos finais de semana”, isto é, mantenham uma prática ocasional que não fortalece o crescimento dos projetos teatrais dos grupos.

Esta dificuldade de espaços para apresentações muitas vezes pode ser solucionada pela opção de espaços não específicos para a prática teatral, ou seja, pelo uso de espaços não convencionais:

Longe de se imobilizar e de se fechar em si mesmo, o teatro, hoje, em seus setores mais vivos, não pára de se questionar e se reconsiderar. Subtraindo-se pouco a pouco a suas formas antigas, ele se manifesta onde menos se esperaria encontrá-lo, até em áreas que parecem dominadas pela necessidade mais estrita (a luta pelo pão ou a sublevação revolucionária). É precisamente porque o teatro já não é feito apenas onde funcionam instituições teatrais e porque ele foi prodigiosamente ampliado e diversificado mais do que nunca necessária. (BABLET et al apud RYNGAERT, 1998, p.185)

Esta parece ser a compreensão e percepção dos coordenadores e dos grupos que fazem teatro enquanto extensão nas universidades catarinenses. Através das análises dos questionários verifica-se que 40% dos grupos apresentam seus trabalhos em Instituições, ou seja, na universidade, empresas, bancos, igrejas, o que não significa representar em espaço construído especificamente para a atividade teatral; 24% preferem a rua como seu espaço de apresentações públicas; 24% buscam espaços alternativos e apenas 12% elabora seus trabalhos pensando no edifício teatral tradicional.

Alguns grupos possuem sala própria para a realização e apresentação de seu trabalho, como é o caso da *Companhia de Teatro de Repertório*:

Apresentamos aqui, logicamente, na universidade; apresentamos no nosso laboratório de teatro que é a sala Antonin Artaud, apresentamos em vários espaços da universidade também, em vários eventos que a universidade tem, em semanas de cursos, na biblioteca, em auditórios, na rua também.

Na realidade, esses grupos não possuem um “teatro” no sentido de “um edifício, uma construção especialmente projetada para espetáculos, *Shows*, representações teatrais.” (BOAL, 1998, p. XIII).

Num sentido mais amplo, “o termo “teatro” engloba toda a parafernália da produção teatral – cenografia, luz, figurinos etc. – e todos os seus agentes – autores, atores, diretores e outros. (BOAL, id, ib).”

O *Grupo Pesquisa Teatro Novo* é um dos poucos privilegiados no sentido de possuir, para seu treinamento e suas apresentações, um espaço teatral físico tal como acima definiu Augusto Boal, situado dentro do Campus da Universidade Federal de Santa Catarina.

Nós nos apresentamos aqui nesse espaço: fazemos duas temporadas anuais aqui a preço popular, às vezes de graça. Já cobramos bananas na ditadura militar, a entrada era uma banana, que a banana era pros militares. Então isso é tudo muito relativo assim. Mas às vezes a gente cobra R\$ 1,99 dizendo que não vai dar um centavo de volta. [...] Mas nós apresentamos aqui, quando é teatro de rua por todos os bairros, comunidades pobres, interior, movimento sem terra.

Outro espaço bastante utilizado para apresentações teatrais pelos diferentes grupos extensionistas é as escolas, tanto municipais, estaduais quanto particulares são as apresentações destinadas ao público infanto-juvenil e com proposições pedagógicas. Evidentemente, na maioria dos casos, nestas situações os grupos não encontram um espaço apropriado para suas apresentações e com isso adaptam-se ao que encontram na realidade escolar.

Mas o nosso espaço pode ser a rua, pode ser o auditório da escola pública. Como foi o projeto do "Agite-se", que é um projeto de extensão com parceria com o curso de Educação Física. [...] Nós fomos nas escolas e nos centros comunitários. (*Sem Mais Nem Menos*)

O Amor é uma Falácia que está rodando agora, [...] de dia a gente vai para os bairros, pras escolas. Porque é um projeto em parceria com outro projeto da universidade que se chama "Café Filosófico", que é com o curso de filosofia. (*Gteu*)

O grupo *Terapeutas da Alegria*, pela própria destinação de seu trabalho, utiliza um espaço nada convencional para a efetivação cênica de seus espetáculos:

Em Tubarão, no Hospital da Nossa Senhora da Conceição a gente faz apresentação semanal, toda sexta-feira ao meio-dia. [...] Em Florianópolis, agora no Hospital Joana de Gusmão, que é hospital infantil. [...] Várias empresas, entidades, em Floripa agora a gente tá no Hospital Infantil, no CEPON também. E a gente já apresentou em vários lugares. [...] O espaço teatral na verdade é geralmente o quarto do hospital. (*Terapeutas da Alegria*).

O que estes grupos possuem em comum é o desejo de atingir a comunidade, próxima e distante, na qual estão inseridos, seja esta comunidade um bairro, uma

cidade ou o estado, e seu desejo é de ampliar este raio de ação e atingir outros estados brasileiros.

Nós já nos apresentamos em Orleans, Pedra Grande; aqui na região da Amurel: em Laguna no Cine Mussi, várias vezes. Em qualquer lugar, em toda a Região. (*Cia de Teatro Unisul*)

A universidade tem um programa que se chama "Univille na Comunidade". Eles vão pra bairros e fazem ações sociais, aquelas ações parecidas com as do SESC, que corta cabelo, dá curso de um dia, fazem identidades, e aí a gente vai com o teatro também. Então, pelo menos uma vez por mês, no mínimo, a gente está na comunidade, principalmente nas comunidades de periferias. (*Grupo de Teatro de Repertório*)

A gente apresenta em vários locais tanto na cidade quanto fora. Nas cidades vizinhas quase todas, e nos estados vizinhos também. Mas alguns espetáculos são feitos especificamente pra nossa sala. Então nós temos, por exemplo, o "Espolium", é um espetáculo que não sai da nossa sala. [...] Nós temos alguns espaços que se assemelham ao teatro. (*Gteu*)

Percebe-se nas respostas dos coordenadores dos grupos teatrais extensionistas uma necessidade de ampliação espacial para apresentação de seus trabalhos, o desejo de buscar novos públicos, de inserir-se mais intensamente na comunidade em que vivem, estejam estas próximas ou distantes.

3.3.1 Outros espaços para visibilidade

Os festivais de teatro podem ser considerados como um espaço privilegiado de visibilidade, trocas e convivências entre os diferentes participantes do evento. É um momento de encontro entre os pares e de visibilidade, para o público, de diferentes propostas cênicas. Pavis (2003, p. 166) observa que os festivais podem ser caracterizados como "uma enorme concentração de companhias e de experiências que procuram ao mesmo tempo ser conhecidas e reconhecidas pela crítica e pelo público".

Dada a relevância que os festivais de teatro possuem junto, principalmente, aos grupos amadores, resolvi questionar sobre a participação ou não dos grupos extensionistas nos festivais de teatro existentes no Brasil.

Tabela 08 - Participação dos grupos extensionistas em festivais teatrais

<i>Participações em Festivais</i>	<i>N</i>	<i>%</i>
SIM	04	40,00
NÃO	04	40,00
SEM RESPOSTA	02	20,00
TOTAL	10	100

Observa-se, na tabela acima, que 04 (40%) dos 10 grupos já tiveram participações em festivais; 04 (40%) deles não participaram; e 02 (20%) não responderam. Ou seja, esta é uma questão não unânime entre os grupos extensionistas.

Alguns participam e conquistam prêmios e destaque nos festivais onde se apresentam:

Muitos, muitos, todos. Quatro dias de ônibus até o interior da Paraíba, dois dias perdidos na Bahia, dois festivais em Campina Grande, Brasil inteiro, até na Amazônia. [...] Muitos, muitos prêmios, como também nada. Isso é uma caixa de surpresa. Prêmios de dramaturgia, de direção, de elenco, sonoplastia, iluminação. (*Pesquisa Teatro Novo*)

Tivemos prêmios no Festival Universitário de Teatro, de Blumenau; já participamos duas vezes, tivemos premiação de iluminação, indicação por direção, por melhor espetáculo e indicação pra figurinos. Participamos da mostra paralela também na universidade no festival de Blumenau. Participamos do festival de dança, participamos de festival em Lages também, um festival nacional. Não participamos de nenhum festival fora. Ah, em Curitiba participamos também do festival de teatro de Curitiba, participamos durante três anos. Mas não é o objetivo principal não, [...] o objetivo é pegar a comunidade de Joinville, região, escolas e mesmo a comunidade da universidade. (*Companhia de Teatro de Repertório*)

Vamos. Ano passado nós ganhamos três prêmios, no festival nacional de Guarapuava; há dois anos também ganhamos 4 prêmios. Então a gente tem tentado sair pra alguns festivais. (Gteu)

O Grupo de Teatro da UNIFEBE justifica sua não participação nos festivais da seguinte maneira:

O grupo em si, nós não fomos a nenhuma competição. A gente acha que deve construir, fazer um trabalho interno, na cidade e até fora, mas sem essa perspectiva da competição. Até acho que se fosse para participar, se não fosse visar a nenhum prêmio, a gente iria. Talvez no futuro a gente esteja mais preparado. Mas o objetivo não é esse, o objetivo do grupo é claro; levar um pouco de descontração nos momentos dos intervalos acadêmicos.

Os grupos que não participaram de festivais apontam a falta de preparo do grupo, de seus integrantes, para esta empreitada. Mesmo não havendo esta questão de participar de festivais como objetivo do grupo, acima apontada pelo grupo da UNIFEBE, e antes pela *Companhia de Teatro de Repertório*, esta parece ser uma meta futura para alguns ou uma tentativa que ainda não se concretizou, como a apontada pela *Cia de Teatro Unisul*:

Não, a gente se inscreveu só uma vez pro festival de teatro infantil de Blumenau. Mas pra concorrer mesmo com os grandes centros, as grandes companhias do Brasil. Mas a gente não foi classificado entre as cinco. [...] As grandes produções, imagina, gente que vive só de teatro.

Os festivais são um espaço importante de trocas e encontros, momento de tornar seu trabalho visível para seus pares, e com isso perceber o que está ocorrendo em outras partes do país, especialmente num festival como o de Blumenau, que reúne o teatro produzido nas universidades brasileiras. Como projetos extensionistas, é um dos lugares para promover a troca e o contato com outros pares do estado e até do Brasil. É uma oportunidade de revitalização saindo da sua circunferência universitária.

Este momento é ainda visto, por alguns grupos, como um espaço competitivo, e de certa forma assustador, para o qual ainda se percebem desqualificados e despreparados. Jogam esta possível participação para um futuro, como uma meta e não como um objetivo presente do seu trabalho. Já os grupos que apresentam seus trabalhos nos diferentes festivais que ocorrem no Brasil trazem lembranças gratificantes e em alguns casos vem junto na bagagem uma premiação pelo esforço empreendido. De qualquer forma, percebe-se que, de um modo geral, os grupos não consideram relevante para a extensão a participação em festivais.

3.4 APOIO MATERIAL AOS GRUPOS

Considerando a existência de muitos elementos necessários para a realização de uma montagem, coube a investigação para saber se as universidades catarinenses ofereciam apoio disponibilizando os recursos de que uma encenação necessita. Espaço físico, locais de ensaio, guarda-roupas, caixas para guardar materiais, som, instrumentos musicais, luz, entre outros, são materiais, são a estrutura de que o grupo teatral necessita pra poder realizar um trabalho de boa qualidade.

GRUPO	Sede - Na Universidade?	Local de Ensaio - Na Universidade ?	Guarda de material - Na Universidade ?	Cenotécnica – Disponibilizada pela Universidade?
Grupo de teatro da Unifebe	Sim	Não	Não	Sim
Pesquisa Teatro Novo	Sim	Sim	Sim	Sim
Sem Mais Nem Menos	Sim	Sim	Não	Não
Cia. de Teatro Unisul	Sim	Sim	Não	Não
Asas Douradas	Não	Não	Não	Não
Phoenix	Sim	Sim	Sim	Sim
Gteu	Sim	Sim	Sim	Sim
Terapeutas da Alegria	Sim	Sim	Não	Não
Ser ou Não Ser	Não	Não	Não	Não
Companhia de Teatro de Repertório	Sim	Sim	Sim	Sim

Quadro 07 - Apoio Material aos Grupos Universitários

Com relação a ter a sede na Universidade, percebe-se pelo quadro acima que a quase totalidade destes grupos encontra este elemento de apoio nas suas universidades. E este é sem dúvida um apoio substancial, pois não ter um espaço para ensaiar e não ter um ponto de referência é uma dura realidade para a maioria dos grupos teatrais amadores, e que dificulta em muito sua produção artística, que fica, nestes casos, condicionada aos diferentes e possíveis locais para desenvolver o trabalho.

Eis como alguns destes grupos, que possuem sede nas suas universidades, descrevem o processo de criação do espaço físico para o seu trabalho:

O próprio grupo que criou essa sede, esse que é a história mais bela que eu acho. [...] Eu disse: vamos criar um teatro. Eles disseram, olha eu aceito, eu consegui um terreno e a gente vai criar um teatro. Então reunimos as pessoas que trabalhavam e pensamos assim: vamos criar um espaço que evidentemente seja a sede do grupo, mas que também possa servir pra muitas pessoas usarem. Que não seja uma coisa privada, porque aí entra toda a minha formação socialista [...]. Foi quando, em comum acordo com a universidade, resolvemos que essa verba que nós conseguimos junto ao Instituto Nacional de Artes Cênicas, seria vinda pra cá. Então foi feito um projeto de restauração, disso aqui, que era um prédio abandonado e aí se transformou no teatrinho da universidade. (*Pesquisa Teatro Novo*)

A Carmen Fossari, diretora do grupo Pesquisa Teatro Novo, está se referindo ao processo de transformação da Igreja da Trindade, vinculada à UFSC, que na década de 1980 foi transformada no Teatro da UFSC, reformada e transformada com recursos e projetos do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN -, quando a cidade ganhou mais um espaço teatral e os grupos, principalmente os amadores, um excelente espaço teatral para sua prática cênica.

Continuando com os depoimentos dos grupos, temos:

Os ensaios todos [são] aqui. Nós improvisamos uma sala de aula, não temos um espaço próprio. (*Sem Mais Nem Menos*)

Dentro da universidade, nós temos uma sala, uma sala de ensaios com estrutura de luz, som. [...] há 8 anos que a sala é nossa. (*Gteu*)

Dentre os grupos que têm sede na universidade, percebe-se pelas respostas acima que há uma diferença nesta relação entre o grupo e o espaço físico nas universidades. Há grupos que possuem um espaço próprio e específico dentro da universidade, um espaço com infra-estrutura própria para teatro, como é o caso do grupo *Pesquisa Teatro Novo* e do *GTEU*. Já outros grupos, como é o caso do *Sem Mais Nem Menos*, precisam adaptar suas necessidades ao espaço que a universidade lhes oferta, trabalhando em salas de aula, usando os corredores para suas apresentações, etc.

Quanto aos grupos que não dispõem de espaço físico nas suas universidades para desenvolver sua prática teatral extensionista, encontramos, também, diferentes explicações para esta condição de trabalho:

A gente começou com o projeto dentro da sede da associação dos moradores. Então a associação de moradores tem uma sede, eles [...] cederam o espaço, uma sala muito maior [...] pra começar a trabalhar o teatro. Posteriormente devido à dificuldade com a lama, porque é uma estrada de chão, houve dificuldade de chegar até lá, e as crianças também, quando chovia. Então a gente mudou o local, agora se trabalha numa escola aqui em Canoinhas, quer dizer, no bairro. (*Asas Douradas*)

Tem sede própria, mas não é na universidade, é na casa dos integrantes do grupo. (*Ser ou Não Ser*)

Pelo que se pode depreender dessas falas, os grupos explicam não ser sua sede na universidade, onde desenvolvem seu projeto, em função das características de seus trabalhos, voltados para determinada comunidade, e pelo uso de espaços alternativos, mas não em virtude de que a universidade não lhes propicie espaço. O fato não aparece, portanto, como uma dificuldade para o desenvolvimento de suas atividades, pelo menos isso não transpareceu nas falas dos diferentes entrevistados. Mas, as dificuldades oriundas das relações dos diversos grupos com a problemática do espaço, para sede e ensaios de seus trabalhos, aparecem, não como queixa, mas como um estorvo que os faz rodar e permutar espaço com freqüência:

Nós ensaiamos atualmente na sala de dança, ou no palco quando ele está vago, quando não tem nenhum evento. [...] É, no auditório do Espaço Integrado de Artes. (*Cia de Teatro Unisul*)

Dentro da universidade, nós ocupamos a oficina, [o] porão. Compartilhado com os grupos de produção artística da universidade [...] a oficina é muitas vezes emprestada pra outros cursos quando tem apresentações porque ela é grande, tem um palco. (*Phoenix*)

De acordo com os diretores entrevistados, apenas os grupos dirigidos por Carmen Fossari e por Clodoaldo Cali possuem um espaço fixo para suas atividades de ensaios e organização. Estes dois grupos não precisam permutar o seu espaço de trabalho com outras atividades das universidades, o que sem dúvida é um fator de crescimento de seu processo artístico.

Quanto a alguns grupos não possuírem sede nas suas universidades e/ou não desenvolverem seus ensaios nas mesmas, isso se deve ao fato de terem lugares fora destas instituições para desenvolverem suas atividades, ou ainda à distância

das universidades do centro de vivência dos integrantes do grupo, tal como aponta o grupo abaixo:

Atualmente não, porque é muito longe, pra [estar se] locomovendo. Nesses últimos dois anos, nós estamos ensaiando numa garagem. E aí, quando está próximo da apresentação, ou quando a gente precisa de um palco, aí a gente vai na universidade. (*Ser ou Não Ser*)

Mas, observo mais uma vez que nenhum dos diretores destes grupos apontou como razão não ensaiarem nas universidades por indisponibilidade de espaço ou de apoio de suas instituições.

Uma dificuldade inerente à prática teatral é a guarda de material resultante da montagem de um espetáculo, ou seja, seus cenários, figurinos, adereços, etc. Onde guardar este material nos intervalos das apresentações e mesmo ao término da temporada de um espetáculo? Dispor de um espaço seguro e bem organizado para manter "arquivado" seus materiais cênicos é fundamental à boa existência de um grupo, pois isso gera um acervo que pode vir a ser utilizado em outros espetáculos e, também, um registro de sua vida e percurso artístico. Mas, possuir um espaço para tanto, e que normalmente não pode ser muito exíguo, é sem dúvida a maior conquista dos agentes teatrais. Neste sentido, questionei se as universidades disponibilizavam espaço para este fim. Aqui a relação razoavelmente equilibrada entre universidade e grupos, que apareceu nas duas respostas anteriores, rompeu-se, e apenas 40% destes grupos podem contar com este precioso apoio de suas universidades; os outros 60% não podem contar com este tipo de colaboração.

Se a maioria dos grupos não conta com este espaço físico nas suas universidades, questionei então aos diretores onde eles guardavam seus materiais de cena. E a resposta quase que unânime foi: em sua própria casa.

Aqui no porão de casa. (*Ser ou Não Ser*)

A gente guarda parte dos figurinos tudo na nossa própria casa. (*Grupo de teatro da Unifebe*)

Na minha casa. Está tudo no meu porão. (*Sem Mais Nem Menos*)

Os 4 (quatro) grupos que dispõem de espaço para manter seu acervo cênico nas universidades são os mesmos que também contam com o apoio de suas instituições quanto a sede e local para seus ensaios. Ou seja, estes grupos contam com um apoio integral destas universidades para o desenvolvimento de sua prática extensionista teatral.

A última questão endereçada aos diretores dos grupos teatrais extensionistas com relação aos aspectos materiais do seu trabalho foi direcionada para os aparatos cenotécnicos: questioneei se a universidade disponibiliza equipamentos de luz e som aos grupos. Esta questão foi levantada em razão do custo que os equipamentos de luz e som representam para um grupo amador, e pela sua substancial importância na construção de um espetáculo. Neste item os grupos dividiram-se exatamente ao meio, ou seja, 50% dos grupos podem contar com este apoio e os outros 50% não dispõem deste recurso via universidade.

Entre os grupos que encontram apoio em suas instituições percebe-se, também, uma diferenciação no que lhes é ofertado:

Tem luz, tem som, tem luz negra, tem oficina de boneco, máscara, tudo, tudo que é necessário. Cenário, figurino... (*Pesquisa Teatro Novo*)

A gente tem algum recurso de luz [...]. Nós estamos no momento com 6 refletores, os outros estão com lâmpadas queimadas [...] são muito velhos. A mesa de luz é muito velha. Então em algumas circunstâncias se utiliza esse material. Mas a maioria das vezes quando a gente faz apresentação dentro da oficina porão, loca o equipamento de luz. E aparelho de som tem um caseiro, e quando se faz apresentações [...] a universidade tem as caixas de amplificações e aí a gente utiliza o próprio equipamento da universidade. (*Phoenix*)

Os grupos que não encontram este apoio e equipamentos em suas universidades acabam investindo recursos próprios, do grupo ou de integrantes dos grupos, para adquirir os equipamentos técnicos de luz e som, ou ainda partem para uma série de estratégias para resolver estes elementos em seus espetáculos, o que implica muitas vezes políticas de “boa vizinhança” com os comerciantes das cidades ou criar alternativas a partir do que lhes cai em mãos. Transcrevo abaixo 4 (quatro) respostas que nos mostram a criatividade e as estratégias utilizadas pelos grupos como alternativa para driblar a dificuldade que encontram no apoio dos equipamentos em suas universidades:

Eu já adquiri, eu fiz uma mesa de iluminação, adquiri alguns canhões, quatro canhões. Na verdade eu comprei com meu salário, eu peguei um pouquinho do 13º e investi. Agora estou comprando uma máquina de fumaça, estou sempre ampliando. (*Grupo de teatro da Unifebe*)

Eu particularmente consegui isso, eu até ganhei algumas luzes de estúdios de um amigo meu que melhorou o estúdio dele e me doou algumas. E aí eu adaptei pra teatro e adaptei também os holofotes de praça, que eu vi que o município não estava utilizando. Então eu pedi doação e adaptei com as lâmpadas, que daria pra utilizar, e fiz uma coisinha artesanal. (*Sem Mais Nem Menos*).

Até agora é fornecido por empresários aqui de Canoinhas que possuem esse material. E sempre quando a gente tem apresentação eles emprestam o material. Ou a gente cria com material alternativo. [...] A gente utilizou latas, um material totalmente reciclável. (*Asas Douradas*).

Sim, a gente tem um som, mas é particular, é meu. O grupo tem alguma coisinha, tem uma mesa de som, a gente comprou agora um aparelho para reprodução de CD, rádio. Mas boa parte do equipamento é meu. E luz também é do grupo, desde o começo a gente foi montando. [...] A gente comprou refletores desses usados em bandas gaúchas, o pessoal chama de canhão, mas eu aprendi que o nome correto é refletor. [Temos] em torno de uns oito canhões desses. [...] tem também uma mesa de luz que a gente comprou com o dinheiro do grupo, com o dinheiro das apresentações, que é uma mesa pequena, de seis canais. A gente também conseguiu duas máquinas de luz, uma máquina que faz assim um jogo de luz tipo circular, estrelinhas que a gente usa no Pluft como se fosse fantasma. E [compramos] também lâmpada fosforescente de luz negra, pra fazer o Pluft também. [...] Então a gente tem duas lâmpadas dessas. E eu tenho uma outra que estou adquirindo, ainda está no projeto, é uma pêra que dá mais potência ainda. (*Ser ou Não Ser*).

No que refere-se a estrutura física da universidade já existente, os grupos recebem apoio. Mas em relação aos aspectos específicos de um espetáculo teatral, no espaço específico para a guarda do material resultante da montagem de um espetáculo e no apoio com aparatos cenotécnicos, algumas universidades deixam a desejar. Surge a reflexão: até que ponto a universidade valoriza a extensão através do teatro, quando deixa de disponibilizar exatamente aqueles materiais que são de uso quase que específico do grupo de teatro?

3.5 RELAÇÃO DA UNIVERSIDADE COM A PRÁTICA TEATRAL

"

"

Kourganoff (1990) estabelece que a universidade tem como função fundamental promover o desenvolvimento cultural, econômico e social, e promover o progresso dos conhecimentos através da pesquisa. Em sua função formativa se destacaram a formação para a capacitação profissional, a formação de docentes em todos os níveis, a formação de pesquisadores e a formação cultural.

Para as atividades extensionistas acontecerem com êxito, é necessário que órgãos de apoio sejam definidos, localizados e estruturalmente organizados. Entre esses órgãos citam-se por exemplo, editora, anfiteatro, produtora de recursos audiovisuais, coordenadoria de eventos, e outros que possam auxiliar o trabalho no âmbito institucional.

Quando questionados quanto à condição do espaço físico destinado à prática teatral extensionista, encontramos o seguinte panorama, na visão dos entrevistados:

Tabela 09 - O apoio da universidade em relação a espaço para ensaios e/ou apresentações

<i>Espaço físico</i>	<i>Nº</i>	<i>%</i>
Há apoio	09	90,00
Não há apoio	01	10,00
TOTAL	10	100

De acordo com a tabela acima, 09 (90%) dos entrevistados afirmam que há apoio físico da universidade; e 01 (10%) afirma não receber apoio.

Percebe-se que a grande maioria das universidades que possuem grupos de teatro como atividade de extensão os apóia oferecendo espaço para ensaios e/ou apresentações. O grupo que afirmou não ter um espaço dentro da universidade para desenvolver as atividades de ensaio e/ou apresentações relatou que atua e se organiza fora da universidade. Por exemplo, os ensaios de um dos grupos ocorrem na casa dos integrantes do grupo; os ensaios de outro

grupo acontecem na associação de moradores do bairro. No primeiro caso temos o mesmo grupo que não se reconhece como extensão da universidade, devido a esse fato. O outro, em função da característica do projeto, optou por utilizar um espaço mais próximo da comunidade.

3.5.1 O apoio da Universidade nos bastidores – recursos financeiros

Para que um grupo de teatro possa desenvolver suas atividades cênicas ele necessita de recursos econômicos: para a produção de seus espetáculos, para a divulgação e transporte. Em muitos dos casos aqui analisados, o grupo remunera o diretor teatral, ou, o coordenador do projeto de extensão, o que encarece e implica mais custos para a produção.

Tabela 10 – Apoio econômico da universidade nas montagens, divulgação e circulação do espetáculo.

Apoio econômico	Nº	%
Sim	06	60,00
Não	03	30,00
Sem resposta	01	10,00
TOTAL	10	100

Através da análise dos dados obtidos nas entrevistas realizadas com os coordenadores de extensão universitária ou com os coordenadores dos grupos teatrais das universidades que possuem grupo teatral enquanto atividade de extensão, percebi que a maioria das instituições apóia as iniciativas destes grupos teatrais. Provavelmente não com a intensidade e qualidade desejada pelos coordenadores destes grupos, mas, algum aporte é destinado pelas instituições a estes grupos. Algumas destas instituições apóiam de forma integral, na produção e circulação do produto. Esse apoio também se expressa pelo pagamento de horas para os coordenadores do projeto, mas poucas oferecem o sistema de bolsas para os integrantes.

A Universidade nos dá [transporte] [...] Sempre que a gente tem que se locomover para as outras unidades da universidade, ou pra outras cidades, a universidade sempre leva, leva o grupo, leva o

cenário, leva tudo aqui que é necessário. [...] e figurino que sempre que a gente precisou a universidade dá, a universidade dá a maquiagem, aloca o som, a luz. (*Cia. de Teatro da Unisul*).

Porque a universidade paga o diretor, fornece espaço pros ensaios, dá bolsa de estudos pros alunos. Eles recebem uma bolsa de 8 créditos pra integrarem o grupo. [...] A universidade dá a produção dos espetáculos [...] A assessoria de imprensa nos ajuda em toda a divulgação. A gente faz fotos, vídeos, tudo isso através da universidade. [...] Eu recebo horas-aula da universidade. Hora/aula de extensão (*Phoenix*).

Nós temos uma verba mensal que a universidade repassa ao grupo. Me paga pra que o grupo possa existir, também. E dependendo de cada projeto de montagem, ele passa por uma avaliação pra ver a questão de recursos. (*Gteu*).

A grande maioria dos grupos, independentemente da universidade apoiar com recurso financeiro, acaba disponibilizando recursos por conta própria, para tornar viáveis as produções do grupo.

Eventualmente a gente consegue alguma verba. [...] *Dom Pablo Entre Vogais* eu financiei todo o espetáculo, nunca vou ganhar de novo esse dinheiro. [...] Mas eu sei que o jogo é esse, é o sistema capitalista, não dá bola pra arte e eu quero ter o prazer de fazer meus sonhos, sabe. Loucura de criar e construir sonhos teatrais. Então a gente paga pra fazer mesmo. [...] Não por acaso, é claro, que é aqui que eu ganho meu salário, que me permite usar parte desse salário pra pagar montagem. Eu tenho salário, e o grupo não tem. (*Pesquisa Teatro Novo*)

Há grupos que, para garantirem o orçamento necessário para suas produções, utilizam o recurso de patrocínios ou parceria com outros órgãos.

Então a gente recebe bolsa na faculdade pra exercer essa função na comunidade. [...] Se eu preciso hoje de um carro para transportar material, preciso de alguma coisa, porque a gente tem que correr atrás de patrocínio fora. [...] Sempre que a gente tem alguma coisa pra montar a gente corre atrás de alguém. [...] Apoios, a gente recorre à associação de moradores e eles se encarregam disso, de conseguir o material. [...] Então tudo é uma parceria. Dá pra dizer que a gente tem ajuda dos dois lados, a universidade faz a parte dela e a Associação também. (*Asas Douradas*).

Os grupos que informaram não receber apoio da universidade sobrevivem com recursos próprios: dinheiro e/ou material cedido pelos integrantes do grupo.

Até agora esses trabalhos todos, a gente disponibilizou recursos por conta nossa. [...] O grupo cada um dá um pouquinho, a pessoa faz o indumentário, confecciona o figurino, ela se vira com o figurino, então a iluminação a gente faz, arruma só mais um canhão com amigos... (*Grupo de Teatro da Unifebe*).

Assim os grupos estão sobrevivendo como projetos de extensão dentro das universidades, recebendo ou não recursos financeiros e utilizando a estrutura que elas dispõem. Quando o recurso ou apoio não é suficiente, os grupos se organizam com outros meios como patrocínios, prefeitura, recursos próprios ou conseguidos através das apresentações. Mas, quando ainda não é suficiente, os próprios integrantes do grupo arcam com as despesas necessárias na produção dos espetáculos.

Mesmo definindo a extensão como uma das bases do tripé da universidade, com a mesma importância do ensino e da pesquisa, ainda assim, os recursos financeiros destinados pelas universidades para a extensão são reduzidos, se comparados com o que é destinado ao ensino e à pesquisa.

No I Encontro Nacional de Pró-Reitores de Extensão, realizado em 1987, foram aprovados alguns encaminhamentos. Dentre tantos, está o que se refere ao financiamento dos projetos de extensão. Decidiu-se que deveria haver recursos orçamentários nas IES para todos os projetos e programas; que deveria ser criado, no MEC, um fundo especial de financiamento; e que precisaria haver o re-estabelecimento de bolsas de extensão no MEC, com equiparação às bolsas de iniciação científica e monitoria, além das já existentes em algumas IES, subsidiadas por agências de fomento.

Apenas em 1993 é que foi criado no MEC um órgão representativo instituindo a Comissão de Extensão Universitária, que formalizou o Comitê Assessor de Extensão. Rodrigues (2003) aponta que as definições e a própria formulação do processo de construção e implementação de uma nova política de extensão acontecem de forma conflituosa, com dificuldades, com avanços e recuos e, mesmo, de forma contraditória. Os próprios Anais dos Fóruns

demonstram as dificuldades de conciliar interesses, relações de poder presentes no interior das IES e relações de poder na própria sociedade.

CAPÍTULO IV O TEATRO COMO INSTRUMENTO DA UNIVERSIDADE PARA CHEGAR À COMUNIDADE

Em quase todos os estatutos e regimentos das universidades brasileiras, o ensino, a pesquisa e a extensão são encontrados como sendo as tarefas, as atribuições ou os objetivos fundamentais da instituição. Estas três palavras são consideradas o tripé da base universitária, sendo referenciadas como sua estrutura básica, dentro da seguinte perspectiva: o ensino como parte da construção do conhecimento, a pesquisa como sua reconstrução e a extensão como a socialização desse conhecimento constituído. No fazer acadêmico é fundamental a indissociabilidade entre as atividades do tripé: ensino, pesquisa e extensão. Essa relação supõe transformação do processo pedagógico, onde os participantes são sujeitos de transformação social promovendo a socialização do saber acadêmico.

Para o Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras, a extensão é considerada como “um processo educativo, cultural e científico que articula o ensino e a pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre universidade e sociedade.” (AVALIAÇÃO..., 2001, p. 23). Esse é o conceito largamente difundido e adotado principalmente por universidades públicas brasileiras. Ele “propõe uma relação interativa entre universidade e sociedade, de modo que haja um fluxo entre o conhecimento acadêmico e o popular com a finalidade de produção de um novo saber.” (GUIMARÃES, 2002, p. 57). Essa definição elaborada pelo Fórum de Pró-Reitores de Extensão compreende a relação transformadora que se estabelece na extensão. Nesse contexto, a extensão é vista como ação que viabiliza a interação entre a universidade e a sociedade e se constitui em elemento capaz de operacionalizar a relação teoria/prática, promovendo a troca entre os saberes acadêmico e popular.

Muitas são as concepções e tentativas de melhor definir a extensão universitária. Em 1987, os pró-reitores de extensão das universidades públicas brasileiras elaboram o seguinte conceito de extensão para melhor definir essa atividade:

A Extensão é uma via de mão dupla, com trânsito assegurado à comunidade acadêmica, que encontrará, na sociedade, a oportunidade da elaboração da práxis de um conhecimento acadêmico. [...] Este fluxo, que estabelece a troca de saberes sistematizado-acadêmico e popular, terá como consequência: a produção de conhecimento resultante do confronto com a realidade brasileira regional, a democratização do conhecimento acadêmico e a participação efetiva da comunidade na atuação da universidade. (GARRAFA apud BOTOMÉ, 1996, p. 83)

Nesta conceituação fica evidente mais uma vez a proposta de utilização da extensão como instrumento de compromisso social da universidade. Nesse sentido ela se empenha no equacionamento das questões que afligem a maioria da população. E ao abordar a realidade em sua plenitude, promove a produção do conhecimento de forma integrada. Desse modo, a extensão não pode ser vista fora do processo acadêmico, sem a pesquisa e o ensino.

Como a extensão é um ingrediente colocado posteriormente nas estruturas universitárias, ela veio para suprir algo que a universidade não estava conseguindo realizar, isto é, cumprir o seu compromisso social. A extensão foi, portanto, uma “invenção” da academia como forma de responder às demandas externas à universidade. Souza, A. (2000, p. 120) diz que “não se trata de uma função inerente à universidade, mas é, de fato, mais uma função assumida pela academia, como tentativa de resposta às indagações sobre sua presença na sociedade”.

Assim, a universidade efetiva seu compromisso social com as comunidades carentes, mostrando-se comprometida com as necessidades da sociedade do seu tempo. Este compromisso se transforma na função da extensão, mas como falta uma concepção teórica mais clara e aprofundada, o entendimento da extensão torna-se nebuloso, produzindo diversas práticas e direcionamentos. No decorrer do tempo, criam-se novas concepções e maneiras

de se relacionar com sua prática, pois ainda encontra-se em construção esse relacionamento entre concepção e prática.

Essa função assumiu variadas concepções conforme os interlocutores, em cada momento distinto da História. Não houve sintonia entre esses sujeitos e não há como identificar uma mesma concepção entre eles. Cada interlocutor aparece contribuindo com uma construção própria sobre como conceber a Extensão Universitária. Apesar de, na aparência, haver uma similitude, na essência são posturas antagônicas (SOUZA, A., 2000, p. 121).

A universidade, como instituição social, tem incorporado ao longo do tempo e em diferentes contextos, funções diversas, como transmissão, produção e extensão do saber. Ela tem assumido como função socializar o saber que produz e, assim, torna-se responsável também pela integração social dos indivíduos. E é a partir daí que se encontram sinais para fundamentar a relevância da extensão universitária.

Diante desta gama de variedades surgiu o interesse em conhecer como os coordenadores dos grupos compreendem ou definem a extensão universitária. Abaixo estão descritos a visão e o conceito de extensão adotado por eles, de acordo com seus depoimentos, que dão origem a várias categorias de análise.

Categoria	Descrição	Frequência da resposta
Transformação da realidade social	A universidade contribui com a melhoria da qualidade de vida da comunidade utilizando a ciência e a educação através da extensão. A contribuição social como função da existência da universidade.	05
Extensão da universidade na comunidade	A universidade representada na comunidade, inclusive como uma obrigação. A extensão fazendo a ligação: a comunidade tem acesso ao que é produzido na universidade.	04
Reciprocidade	A universidade respondendo aos investimentos que a comunidade faz à ela. Uma relação dialética. Integração da universidade com a comunidade e vice-versa.	04
Refletir a comunidade	A universidade podendo refletir e saber o que a comunidade pensa.	02
Instrumento para complementar a formação acadêmica.	A universidade utiliza a extensão para complementar a formação integral de seus alunos: dicção, oralidade, ética, humanização, liderança e criatividade, entre outras	02

	características, aptidões e habilidades. Pode servir até como um background profissional.	
Reprodução e prática do aprendizado do acadêmico na graduação.	É uma forma que o acadêmico tem para repassar e colocar em prática seu aprendizado da graduação.	02
Veículo para levar arte e cultura	É um veículo para se levar a cultura até a comunidade, aos lugares que não têm acesso.	02
Não alienação da universidade	A extensão como uma das formas da universidade não fracassar, não se alienar.	01
A oferta da universidade	A universidade dá algo para a comunidade através dos projetos sociais e culturais.	01

Quadro 08 – Definições de extensão universitária segundo os grupos teatrais entrevistados

Nove foram as definições apresentadas. A extensão é vista pelos coordenadores ora como um elo da universidade com a comunidade, ora como forma de reverter recursos financeiros do governo. Mas a maioria das respostas coloca a universidade como transformadora da realidade social.

No momento em que os coordenadores entrevistados afirmam que a extensão contribui para a melhoria da qualidade de vida da comunidade, eles a definem de acordo com a proposta do Fórum de Pró-Reitores. Ou seja, exprime uma visão de extensão como agente transformador da realidade social.

Gurgel apud Botomé (1996) pontua que a universidade se faz no compromisso social através da extensão, e observa que os programas e projetos elaborados a partir de 1968 voltaram-se para ações com as populações carentes.

Bastante comum entre os integrantes das universidades que se dedicam à extensão é a troca de sentido entre extensão e militância social, entre conhecimento científico e atuação na sociedade. Para estes extensionistas – militantes – a problemática relação entre a universidade e a sociedade se resolve no âmbito da extensão. Botomé (1996) observa que este é um grande equívoco, pois tanto a pesquisa quanto o ensino podem e devem estabelecer essa relação. Todas as atividades da instituição devem ter o compromisso com o social; não deve, portanto, ser esta uma preocupação exclusiva da atividade de extensão.

A extensão universitária foi gestada para estabelecer relações entre ciência, universidade e sociedade. Como algo à parte, a extensão funciona desarticulada.

A própria universidade ajuda a comunidade, que tanto ajuda a universidade, dando em troca aquilo que ela oferece. Devolvendo pra sociedade um bom profissional, pessoas que se dediquem a trabalhos voluntários, trabalhos sociais [...] na verdade a palavra extensão é uma boa ligação entre o acadêmico e a sociedade, entre a universidade e a sociedade através do acadêmico (*Asas Douradas*).

Então esse papel de levar a cultura, de fazer com que a universidade saia do seu invólucro, do seu feudo, esta que é a função da extensão universitária referente ao Gteu. E a gente tem tentado fazer isso (*Gteu*).

Percebe-se nas respostas dos coordenadores que a extensão é concebida na perspectiva de fazer a ligação da universidade com a comunidade. A universidade é representada na comunidade através da extensão. A comunidade tem acesso ao que é produzido na universidade através da extensão com projetos sociais e culturais.

É atribuída à extensão universitária a tarefa de oferecer e dar algo para a comunidade, como uma forma de retorno à comunidade a que acolhe e nela investe, e não como mais uma forma para o ensino e a pesquisa de elaboração da práxis de um conhecimento acadêmico. Tem-se também a visão de que a extensão não funciona como um processo articulado educativo, e sim assistencialista.

Extensão universitária pra mim é a resposta que a universidade dá de tudo que uma comunidade investe nela, que ela devolve não em dinheiro mas em bens e serviços, em atividades que venham a melhorar a qualidade de vida da população (*Companhia de Teatro de Repertório*).

Assim, a concepção de extensão universitária que predomina entre os coordenadores do projeto envolvidos na pesquisa ainda está no modelo assistencialista e paternalista. Em alguns momentos, a universidade vê a comunidade como aquela que necessita de seus recursos para ser melhorada, e estabelece vínculo com a comunidade como a doadora, isto é, forma um vínculo de doação e não de aprendizado e troca. É como se a universidade se colocasse

num patamar superior e que não tivesse da comunidade algum retorno em termos de conhecimento.

Poucos foram os coordenadores que definiram a extensão como instrumento para complementar a formação acadêmica, de ser um espaço para aperfeiçoar e colocar na prática o que o acadêmico aprende na sua graduação.

Os alunos fazem a graduação e fazem o teatro universitário como uma extensão, no sentido assim de cultura, de aprender, de se tornar uma pessoa mais acessível, que tenha uma boa dicção, que aprende a ter uma boa liderança no seu dia-a-dia, na sua comunidade, na própria universidade. [...] Uma continuidade da própria graduação deles, da formação. Então ele faz aquilo como extensão, como um aprimoramento da sua vida, do seu dia-a-dia. E diz que a arte, a criatividade, o ser humano é um ser que não deixa de crescer, de evoluir em todos os sentidos. (*Cia de Teatro da Unisu*)

E é o momento também [para que os alunos] possam por em prática alguma coisa aprendida no curso de graduação, nos cursos regulares com sua experiência de vida no encontro com teatro. Então é o momento também de reflexão e de contato com a população e também dentro do possível a sua colocação profissional, é um *background*, vamos dizer assim. (*Companhia de Teatro de Repertório*)

Estes dois depoimentos exprimem a visão é a única na qual a extensão é considerada como complemento da formação acadêmica e na qual a universidade adquire benefícios com esses projetos. Pode-se observar que até então a universidade esteve sempre numa relação de superioridade e assistencialismo com a comunidade. Também essa é a única concepção de extensão que envolve o ensino e pesquisa como algo que complementa o processo de formação profissional do acadêmico.

Em linhas gerais, podemos afirmar que os coordenadores dos projetos teatrais extensionistas percebem a extensão como meio de transformação da realidade social, embora discutam se isso realmente é realizado. E vêem a extensão como ligação da universidade com a comunidade.

Na sua maioria os entrevistados definem a extensão pela vertente européia, colocando a comunidade como necessitada de conhecimentos, pois a mesma é vista como desprovida de conhecimentos. Forma-se assim uma relação de assistencialismo voltada para a comunidade carente e não para o processo

educacional do acadêmico em sua relação com o meio em que vai atuar profissionalmente, para aprender e produzir em conjunto com esse meio. Dessa forma, a extensão perde a articulação com o ensino e a pesquisa, assim como faltam projetos que promovam o desenvolvimento da realidade social.

Outro papel que a extensão universitária acaba assumindo é o de ativista social e política. Funciona como uma troca de favores e de acordos com as elites. Tenta desempenhar o papel de outras organizações sociais, sendo essa característica que passa a defini-la. Botomé (1996) salienta que esse ativismo social não ajuda nem a universidade e nem a sociedade. Embora a extensão universitária seja um grande instrumento de realização do compromisso social da Universidade, ela pode ser também um grande equívoco e um disfarce de um efetivo envolvimento para a realização de tarefas sociais.

4.1. ESTRUTURA DA EXTENSÃO NO QUADRO UNIVERSITÁRIO

A universidade é vista por alguns autores como um lugar onde a pluralidade de saberes predomina, onde a crítica e a reflexão sobre a sociedade são incentivadas, e como um órgão que tem o poder de transformação social a partir de suas pesquisas e projetos sociais. Desta forma, ela pode ser entendida como promotora do progresso e desenvolvimento social. Fraga apud Fávero (2000, p. 16) assim entende a universidade:

Lugar onde se transmite a pluralidade dos saberes; onde se produz o conhecimento; onde se formam profissionais de nível superior; onde se prestam serviços à comunidade; onde se exercem livremente a crítica e a reflexão e, por fim, o lugar onde se formam elementos da sociedade, capazes de transformar o *status quo* e gerar projetos alternativos para a sociedade.

A geração de projetos alternativos para a comunidade pode ser um dos resultados da atividade de extensão universitária.

A maioria dos coordenadores entrevistados afirma que seu grupo teatral se reconhece como um projeto extensionista, como mostra a tabela abaixo:

Tabela 11 – O grupo se percebe como uma atividade extensionista?

Resposta	Nº	%
Sim	07	70,00
Não	01	10,00
Sem resposta	02	20,00
TOTAL	10	100

Algumas das razões apontadas pelos coordenadores ao reconhecerem o grupo como projeto extensionista foram:

O grupo se sabe como atividade de extensão. Temos bastante consciência disso. [...] Na verdade, o grupo é independente, mas ele sempre foi mantido pela universidade. [...] E agora nós estamos fazendo um convênio pra oficializar a questão de ele ser um grupo que representa a universidade (*Phoenix*).

Sim, se reconhecem como atividade de extensão claramente, [...] agora neste ano tem um projeto piloto que está sendo criado pra gente trabalhar com o teatro na periferia. [...] Então esse programa que se faz aqui a gente vai levar pros bairros. Ele vai ser como um projeto piloto e a idéia é que ele se amplie. (*Companhia de Teatro de Repertório*).

Apenas um coordenador respondeu negativamente à pergunta:

Não, não. Ele não é uma extensão da universidade. Essa parceria deveria estar funcionando como projeto muito mais eficiente. Ele deveria ter um retorno muito maior da universidade pra isso se configurar. [...] A gente não diz que é o grupo da universidade. Eles muitas vezes dizem: oh! O nosso grupo de teatro! Mas a gente não pensa a mesma coisa, porque tem que ser uma coisa muito mais efetiva, muito mais prática, um projeto mesmo, uma constante, a nível de bolsa. Mas a gente gosta de ter um vínculo com eles, até pelo carinho que eles nos dão. (*Ser ou Não Ser*).

A extensão é vinculada, nesse caso, a bolsas para os integrantes do grupo, com a expectativa de um retorno maior e mais eficaz. Como isso não acontece, o

grupo acaba não se reconhecendo como extensão universitária, pois não percebe o comprometimento efetivo da universidade com o grupo.

De acordo com Buarque (2005), todo curso universitário, em qualquer nível, deve ter duas finalidades: sucesso pessoal e transformação social. Mas alguns cursos se direcionam mais para o sucesso pessoal, enquanto outros se direcionam mais para a transformação social. Ocorre sempre a preponderância de atenção a uma das finalidades.

Segundo o MEC apud Nogueira (2005, p. 87), os cursos de graduação devem instrumentalizar o indivíduo para atuar de forma criativa em situações imprevisíveis.

A graduação não deve restringir-se à perspectiva de uma profissionalização estrita, especializada. Há que propiciar a aquisição de competências de longo prazo, o domínio de métodos analíticos, de múltiplos códigos e linguagens, enfim, uma qualificação intelectual de natureza suficientemente ampla e abstrata para constituir, por sua vez, base sólida para a aquisição contínua e eficiente de conhecimentos específicos.

Para atingir tais objetivos, a graduação não pode ser vista de modo isolado na universidade. Precisa estar articulada com as atividades de pesquisa e extensão.

Mas acaba existindo um “vão” entre as propostas dos cursos e os projetos extensionistas que são construídos na universidade. Eles não são integrados aos projetos pedagógicos dos cursos. Isso foi possível perceber nas respostas dos coordenadores dos grupos sobre esta problemática.

Tabela 12 - A atividade extensionista é integrada ao campus ou a um curso?

Atividade de Extensão	Nº	%
Integração ao curso	00	0,00
Integração ao campus	10	100
TOTAL	10	100

A maioria dos projetos extensionistas teatrais está ligada à estrutura das coordenadorias de extensão ou culturais, e não aos cursos e departamentos universitários.

É do campus de Canoinhas. É do curso de extensão, da extensão e cultura da universidade. (*Asas Douradas*)

Programa de Extensão da Universidade, da qual fazem parte todos os grupos de produção artística de universidade. (*Phoenix*)

Buarque (2005) afirma que a estrutura da universidade com funcionamento, desde a reforma de 1968, por unidades de formação profissional e departamentos, não é mais adequada. Num mundo em transformação e com o pensamento em rápida evolução, os departamentos ainda funcionam como uma linha de produção, que transforma o jovem calouro em profissional, ao longo dos anos determinados para sua formação. Esse modelo não está sendo condizente com a realidade do mercado de trabalho.

O autor supracitado faz considerações e propostas para uma nova reforma universitária sugerindo que os departamentos se transformem em uma universidade tridimensional, com mais duas unidades, núcleos temáticos e núcleos culturais, e devem contar com quatro canais de ligação com a realidade mutante, social e intelectualmente: o núcleo de extensão, o núcleo de reflexão, o centro de formação permanente e o centro para o ensino à distância.

Uma reforma universitária que deseja oferecer as condições necessárias para promover sucesso pessoal e transformação social deve prever que, além do seu departamento, cada aluno e professor pertença a um ou mais núcleos temáticos, a um ou mais núcleos de extensão, utilizar os núcleos de reflexão e estar vinculado aos centros de formação permanente (BUARQUE, 2005, p. 52).

Essa talvez seja uma boa proposta para abranger a formação do aluno assim como o compromisso social universitário. No que tange à área teatral nas universidades, ainda se faz necessária a abertura de outros projetos culturais nos cursos e nas coordenações de extensão e cultura.

4.2. A RELAÇÃO DO TEATRO EXTENSIONISTA COM A COMUNIDADE

Nesta etapa do trabalho o interesse esteve voltado para saber qual o público preferencial e potencial dos grupos extensionistas. Para efeitos de classificação optei por dividir o receptor, ou seja, o público, em dois grupos: comunidade interna (a comunidade universitária) e comunidade externa (a comunidade em geral). E dirigi a seguinte questão aos coordenadores dos grupos: qual é o seu público potencial e preferencial? Das respostas foi possível elaborar o seguinte tabela:

Tabela 13 - Para que comunidade o grupo dirige preferencialmente seu trabalho

<i>Público preferencial</i>	<i>N</i>	<i>%</i>
Comunidade Interna e Externa	05	50,00
Comunidade Externa	04	40,00
Comunidade Interna	01	10,00
Total	10	100

A partir da tabela acima, observa-se que 05 (50%) dos 10 grupos possuem como público preferencial a comunidade interna e externa; 04 (40%) optam pela comunidade externa; e 01 (10%) opta apenas pela comunidade interna.

Percebe-se que a metade dos grupos opta por trabalhar para a comunidade interna e externa.

Se ela for dentro da instituição, são jovens, estudantes que usam uma linguagem mais diferenciada, estudante coloca aquela coisa do corpo, não gosta de coisa muito séria. Então nosso foco é trabalhar para o aluno, é dentro da instituição. Se for na praça a gente pensa num público multi. [...] Nós temos desde crianças, adultos, terceira idade. Nós fizemos um trabalho com a terceira idade, que era um grupo da instituição, a gente teve que usar uma linguagem mais antiga, mais focada na época. (*Grupo de teatro da Unifebe*)

Sempre que a gente faz uma peça, a gente procura atingir vários níveis de público. A avó, o netinho, a tia, o pai e a mãe e os adolescentes. Nossas peças são pra todas as idades. (*Cia de Teatro Unisul*)

A comunidade em geral. Por exemplo, tem a “Falácia”, que é um outro espetáculo, que foi construído pra um público dirigido, que são estudantes secundários. Mas o restante, com exceção do público infantil, ele é aberto a todo tipo de público. Nós já apresentamos em

acampamentos do MST, já apresentamos em escolas, associação de bairros, pros idosos, pra acadêmicos. (*Gteu*)

Estes grupos estão preocupados em atingir um maior número de público, criando e apresentando espetáculos para diversas idades e diferentes tipos de públicos. Afirmam que fazem isso para buscar a totalidade do trabalho através de uma população variada. Não ficam esperando que a comunidade vá até eles. Argumentam os coordenadores destes grupos que o teatro visa ao público em geral, pois sem esse não há razão de ser. Como objetivo da extensão, explicam que através das apresentações realizadas para ambas as comunidades, a universidade cumpre com seu papel, fazendo a ponte comunidade-universidade, efetivando uma troca de saberes.

Porque já é difícil. [...] O público no sentido de ter disponibilidade de tempo. E se tu faz só pro adolescente, às vezes o irmãozinho quer ir, ou a avó quer ir. É pra todo mundo, enfim. (*Cia de Teatro Unisul*)

Para o retorno pra universidade. [O] teatro tem que ir, tem que apresentar pro público, sem público o teatro não se concretiza. Enfim, desculpa, gente: fica quase uma masturbação intelectual, pois tem grupos que fazem isso e ficam pesquisando, pesquisando, mas nunca vão pra cena. Isso pra gente não tem valor nenhum. O teatro só tem valor na presença do público. Então esse basicamente é o interesse de montar as peças e depois levar pra população. (*Companhia de Teatro de Repertório*)

Muitos dos grupos afirmam que montam as peças visando apenas trabalhar para a comunidade externa. Percebe-se que esse tipo de público está determinado no projeto de extensão destes grupos, pois alguns possuem um público da comunidade externa bem específico.

São membros da comunidade, senhoras e senhores, as pessoas que estão em casa, que não têm o que fazer. (*Asas Douradas*)

Pacientes, acompanhantes e funcionários de hospitais. (*Terapeutas da Alegria*)

O nosso público, até pela abordagem que a gente tem feito, é mais infantil. Mas a gente recebe o elogio dos adultos, muitos adultos ficam maravilhados. Com o texto "Traços e Enlaços", no evento que fizeram em Pinheiros, sobre o Contestado, o público adulto gostou

muito do trabalho. Eles adoram muito essas coisas de história regional e tal. (*Ser ou Não Ser*)

Um dos grupos afirma que faz peças com a comunidade externa e para ela, pois foi iniciativa da própria comunidade montar um grupo teatral na sua localidade. Desta forma, o trabalho está bem focado na comunidade que solicitou um grupo de teatro à universidade.

Porque foi uma necessidade da comunidade. Surgiu de lá a idéia de se montar o grupo lá. Aí vem aquela questão que já coloquei no início. É a afinidade de interesses em ver seus filhos, em ver seus netos atuando como ator, como atriz. E daí quando se faz um trabalho [direcionado] a um público estudantil ou a um público universitário, vais deixar os pais, os avós, os tios, a própria sociedade que tá curiosa pra ver o resultado do trabalho assim de fora? É complicado! Então vai se direcionar a todo esse público. Por uma questão de ética, quer dizer, eu vou fazer uma coisa só pra alguém? Por quê? Qual a minha função quanto universitário, quando estou na universidade? O que é que eu aprendo lá dentro de ética, dentro de convivência em sociedade? Quer dizer, eu acho que a gente tem que saber trabalhar, direcionar nosso trabalho pra todos os públicos. Uma pessoa que realmente tem interesse em levar cultura às pessoas. (*Asas Douradas*)

Outro afirma que não teve um planejamento mais concreto visando ao tipo de público, mas as montagens foram acontecendo e se dirigindo mais para a comunidade externa e principalmente ao público infantil, como é o caso do grupo *Ser ou Não Ser*.

Bom, a gente foi caminhando conforme as ondas. Não foi uma coisa planejada, nós vamos trabalhar nessa linha e tal. A gente tinha algumas coisas, mas as coisas foram chegando, isso, a gente foi embarcando nessa linha.

Botomé (1996) afirma que solicitações, em geral políticas, da sociedade, são bem-vindas à universidade, não importando se dizem respeito às responsabilidades específicas da instituição. Não é a sociedade que define as atividades de extensão que a universidade necessita exercer, e sim a própria universidade, sob suas necessidades de produzir e colocar o conhecimento acessível à comunidade interna e externa.

Apenas um grupo informou que suas montagens são realizadas visando apenas ao público universitário visto que, como seus integrantes, na grande maioria, são os universitários, leva em conta seus interesses, montando peças com suas características.

Normalmente os universitários. Idade universitária, pra jovens. Nosso trabalho é bastante voltado pra isso, até porque eu procuro observar o grupo com o qual eu trabalho e os interesses deles, eles são universitários. Então a gente acaba trabalhando pra essa faixa etária.
(*Phoenix*)

Assim, percebe-se a grande preocupação com o público nesses grupos universitários, principalmente a comunidade externa à universidade, pois apenas um grupo foca primordialmente a comunidade interna; os demais buscam a comunidade externa como o receptor preferencial de seus trabalhos. Estes grupos extensionistas realizam seus espetáculos visando atingir um maior número de pessoas indo ao encontro da comunidade, saindo dos portões universitários, e com isso oportunizam a um maior e mais variado tipo de público ter acesso a seu trabalho.

A partir do ano de 2003 restabeleceu-se o diálogo entre o Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas e o MEC. Nesse encontro muitos foram os editais elaborados estabelecendo as diretrizes da extensão. O Edital do Programa de Apoio à Extensão Universitária, voltado às políticas públicas, na versão de 2005, considera condição de elegibilidade das propostas a observação das seguintes diretrizes específicas de relação com a sociedade:

- impacto social, pela ação transformadora sobre os problemas sociais, contribuição à inclusão de grupos sociais, ao desenvolvimento de meios e processos de produção, inovação e transferência de conhecimento e a ampliação de oportunidades educacionais, facilitando o acesso ao processo de transformação e de qualificação;
- relação bilateral com os outros setores da sociedade pela interação do conhecimento e experiência acumulados na academia com os saber popular e pela articulação com organizações de outros setores da sociedade, com vistas ao desenvolvimento de sistemas de parcerias interinstitucionais;
- contribuição na formulação, implementação e acompanhamento das políticas públicas prioritárias ao desenvolvimento regional e nacional (Edital PROEX MEC/ SESu 2005 apud NOGUEIRA 2005, p. 117).

Desta forma, os grupos teatrais universitários catarinenses cumprem com a função da extensão universitária ao estimularem o relacionamento transformador da universidade através do teatro, com a comunidade. Como toda relação, é uma comunicação de mão dupla, é uma troca de saberes, em que a universidade oferece seus saberes científicos, e a comunidade faz a devolução com o saber popular e material de análise. Assim, nessa relação universidade e comunidade, os grupos teatrais estão contribuindo para a inclusão de grupos sociais, indo ao encontro da comunidade e ampliando aspectos educacionais. Percebe-se que os grupos catarinenses universitários estão conseguindo realizar essa troca no momento em que se dispõem a entrar em contato com a comunidade externa.

4.2.1 Registro dos contatos

Como acima descrito, a maioria dos grupos teatrais universitários catarinenses fazem apresentações visando à comunidade externa. Mas, interessa saber, para efeitos de futuras análises sobre a problemática da recepção teatral, se estes grupos extensionistas registram a relação ou a recepção de seu trabalho com o seu público potencial ou preferencial. Visto que, por este processo, os grupos extensionistas podem criar instrumentos de aperfeiçoamento de seu projeto.

Para Fo e Rame (2004, p. 194), o público é fundamental para o desenvolvimento e crescimento de uma obra. Ele ajuda a fazer o papel de controlar e verificar a obra, oferecendo uma preciosa colaboração.

Os registros que o grupo faz com seu público podem ser classificados como um registro formal e informal. O registro formal deve ser construído a partir da escolha de um ou mais instrumentos de análise dos resultados, como entrevistas ou questionários, por exemplo. Os registros considerados informais são aqueles que acontecem sem a utilização de um instrumento, apenas de uma maneira informal como um “bate-papo” após as apresentações.

Tabela 14 - Registro da recepção dos espetáculos

Forma de Registro da recepção	Nº	%
Informal	04	40
Formal e Informal	02	20
Não faz	02	20
Formal	01	10
Sem resposta	01	10
Total	10	100

Observa-se na tabela acima que 04 (40%) dos 10 grupos entrevistados disseram que fazem registros da relação com o público de uma maneira informal; 02 (20%) dos grupos os fazem informal e formalmente; 02 (20%) não fazem registros; 01 (10%) faz registro formal e 01 (10%) não respondeu.

Muitos grupos não possuem o hábito de estabelecer um instrumento ou um método de pesquisa com o intuito de captar a reação e percepção do público frente ao trabalho apresentado.

Não, nenhum registro oficial, informal apenas. Sempre após cada apresentação, a gente se reúne, analisa o que aconteceu com a platéia, qual foi a relação com a platéia, ou do que o público gostou, do que não gostou. O que se queria dizer, se a gente acha que eles entenderam ou não. Muitas vezes se faz o debate com o próprio público depois do espetáculo pra ter também esse retorno. Mas nada oficial, informal. (*Phoenix*)

Às vezes sim. Geralmente os registros ficam por conta do debate que a gente faz no final das peças, quando é possível, quando tem tempo. Outras vezes, quando nas escolas, o professor pede para forçá-los, infelizmente forçar a virem até o teatro. Muitas vezes acontece mesmo com universitário, um grupo de pessoas libera para ir assistir a uma apresentação, e eles vão embora. Então o professor pede às vezes uma resenha, pede um desenho quando é criança, então esse tipo de registro a gente tem também. (*Companhia de Teatro de Repertório*).

A gente faz dependendo do espetáculo. Por exemplo, o “Espolium” que é um espetáculo de pesquisa, a gente faz quase sempre quando é possível um bate-papo com o público e tem sido muito legal. Isso é uma prática que já vem há mais de 4 anos. A “Falácia”, por exemplo, tem um momento de discussão com o público também, mas quem faz isso é o pessoal da filosofia, daí a gente interfere algumas vezes e tal. A gente nunca fez registro disso mesmo. (*Gteu*).

Poucos são os grupos que possuem um sistema de coleta de informações formal sobre a recepção de seus trabalhos de modo mais organizado, ou seja, com base em questionários ou entrevistas aplicados sistematicamente junto ao público receptor do espetáculo. O que vemos neste aspecto são debates abertos com o público, ou conversas com o público sobre como sentiram o trabalho. Com isso estes grupos, e devo observar que esta ainda não é uma prática comum no meio teatral brasileiro, perdem informações preciosas para melhor ajustar seu trabalho às expectativas de seu público potencial.

Os que apontam para uma melhor sistematização deste trabalho são o grupo *Pesquisa Teatro Novo*: "Temos entrevistas às vezes, relatórios"; e o grupo de Brusque, que utiliza uma caixa para coleta de sugestões nas apresentações. É uma forma também criativa de tentar mensurar a opinião do público: "Às vezes a gente pede a opinião deles através de uma sugestão que eles colocam em caixa." (*Grupo de teatro da Unifebe*).

Com exceção dos dois grupos acima citados, os demais ficam restritos ou ao bate-papo direto com a platéia ao final do espetáculo, ou a considerar que uma boa platéia é um sintoma da boa aceitação de seu trabalho. Contudo, como estes grupos realizam um trabalho extensionista, esta deveria ou deverá vir a se constituir numa fase importante de seu trabalho; mensurar a relação do trabalho com o público potencial pode ser um instrumento eficaz na definição de diretrizes norteadoras do trabalho teatral.

4.2.2 O foco de interesse ao escolher um texto ou um projeto

Da questão levantada aos coordenadores dos grupos extensionistas sobre qual o foco de seu interesse ao escolher um texto ou um projeto cênico para transformar em espetáculo, foi possível estabelecer a seguinte tabela:

Tabela 15 - O foco de interesse dos grupos em relação à temática

Foco Temático	N	%
Denúncia, constatação social e política	05	23,80
Teatro pedagógico	04	19,05
Suscitar reflexões existenciais	02	9,52
Refletir a historicidade da humanidade	01	4,76
Levar uma mensagem	01	4,76
Levar cultura para a região	01	4,76
Humanizar a saúde	01	4,76
Trabalhar questões religiosas	01	4,76
Pesquisa de linguagem	01	4,76
Diversificação das linguagens, ser generalistas	01	4,76
Dar vida ao texto	01	4,76
Visa o interesse do grupo de teatro	01	4,76
Montar encenações a pedido da comunidade	01	4,76
TOTAL	21	100

Observa-se no quadro acima que os focos de interesses ao escolherem um texto ou um projeto para transformarem em espetáculo são bastante variados: 05 (23,80%) grupos mencionam a denúncia, constatação social e política; 04 (19,05%), o teatro pedagógico; 02 (9,52%), suscitar reflexões existenciais; 01 (4,76%), refletir a historicidade da humanidade; 01 (4,76%), levar uma mensagem; 01 (4,76%), levar cultura para a região; 01 (4,76%), humanizar a saúde; 01 (4,76%), trabalhar questões religiosas; 01 (4,76%), a pesquisa de linguagem; 01 (4,76%), a diversificação das linguagens, serem generalistas; 01 (4,76%), dar vida ao texto; 01 (4,76%), o interesse do grupo de teatro; e 01 (4,76%), montar encenações a pedido da comunidade.

As propostas são ou muito abrangentes e quase inaplicáveis, como “refletir a historicidade da humanidade”, ou técnicas, como “dar vida a um texto”. Contudo, alguns grupos têm um foco bem definido, como é o caso dos *Terapeutas da Alegria*, que escolhem o trabalho a ser realizado com o objetivo de “humanizar a saúde”.

A escolha do texto ou do projeto cênico a ser concretizado é o momento vital, o nascedouro das idéias do grupo, pois é neste momento que se faz...

a escolha de uma forma de participar e atuar na vida sócio-política de uma comunidade, utilizando o teatro como instrumento a serviço da transformação, vinculado às demais forças

progressistas que se propõem a construir uma sociedade fundamentada no exercício pleno dos valores democráticos. (BUARQUE, 1994, p. 27)

Uma boa parcela dos grupos (23,80%), ao estabelecer seu projeto cênico, o faz pensando em encontrar um material que lhe possibilite uma denúncia, ou seja, buscando temas sociais e políticos condizentes com seu momento histórico. Abaixo exponho dois exemplos, o primeiro focado na denúncia do momento político e o segundo em questões sociais que precisam ser debatidas e denunciadas pela sociedade.

Agora nós estamos trabalhando com teatro de luz negra, foi num momento de extrema decepção com o governo do Lula, com todas as utopias sociais, eu pensei que eu não teria mais palavras pra falar [...] já penso o contrário, estou louca pra fazer uma tragédia e tal. Mas vamos fazer um texto sem palavra, em que as pessoas acreditam que é importante sonhar. Então nós criamos o espetáculo que viajou pra vários locais e esteve inclusive no Chile, Bogotá, tem convite pra ir pra Espanha esse ano, que é só sobre luz negra e são sonhos. (*Grupo Pesquisa Teatro Novo*).

Fórum permanente contra a violência infantil. Eu fui ao Fórum, [...] então eu peguei casos de violência contra a criança dentro do município. Obviamente que eu mudei os nomes, o juiz, da Infância e Juventude, autorizou. E eu montei um texto. E esse texto foi muito interessante, foi um projeto assim bem trabalhado. [...] mas nós trabalhamos pra divulgar o Estatuto da Criança e do Adolescente e movimentando pra que as pessoas soubessem como denunciar. Sentem medo de aparecer, porque violência contra criança é uma coisa que infelizmente ainda ocorre muito no estado de Santa Catarina. (*Sem Mais Nem Menos*)

O que os dois grupos possuem em comum é o desejo de provocar reflexões e debates com a platéia sobre a vida atual, embasados na crença de poder contribuir para a transformação da realidade presente. O desejo de contribuir para o debate e transformação da realidade social também está presente no discurso dos demais coordenadores dos grupos extensionistas. Embora nenhum dos grupos aqui investigados tenha externado seu conhecimento sobre o método de Bertold Brecht (1898 -1956), a intencionalidade de suas escolhas cênicas estão bastante próximas das propostas do dramaturgo e diretor alemão na primeira metade do século XX.

Brecht pretendia, através de seu trabalho teatral, “provocar no público o desejo de exercer seu domínio sobre o destino humano” (PEIXOTO et al., 1986, p. 14).

Resguardadas as proporções estéticas e de alcance social, podemos perceber nos grupos extensionistas o desejo de atuar nas questões presentes, no dia-a-dia das comunidades para quem dirigem seu trabalho teatral, tal como podemos perceber nas falas abaixo:

Esse projeto, por exemplo, do “Agite-se”, que era sobre atividade física e saúde, a gente tentava colaborar com as pessoas que não podiam pagar uma academia, algumas dicas e recursos pra que elas efetivamente fizessem atividades físicas no seu bairro, na sua rua e tal. (*Sem Mais Nem Menos*)

“Ciência e Cultura”, esse texto fui eu que escrevi. São seis bilhões de anos de história de vida na terra pra criança. [...] Nós apresentamos pra crianças de primeira a quarta, nós já conseguimos apresentar pra 1200 crianças, mas ainda falta mais de 1000 da rede pública, só que interior e cidades. Então eu mais queria assim pra movimentar e pra criança pensar sobre o meio ambiente. Quer dizer, o tempo todo que isso levou pra acontecer, não vamos agora jogar o lixo na rua. Enfim, tem um fio assim bastante engraçado que é a bactéria, que é um monocelular que ainda está entre nós e é muito divertido. Mas enfim, tentando colaborar com a educação com o teatro. (*Sem Mais Nem Menos*)

A *Cia de Teatro Unisul* destaca que sua opção na escolha do projeto cênico é o lúdico, divertir-se e aprender no ato do prazer:

O nosso foco é principalmente o teatro educação. Pra que você vá numa peça e se divirta. O lúdico, nós trabalhamos o lúdico, principalmente. Que tu te diverte, tu aprende, tu reflete, tu pensa, tu sai melhor do que entrou. Esse é o nosso objetivo, pelo menos até agora. E ao mesmo tempo a pessoa sai um pouquinho mais feliz, um pouco mais reflexiva sobre determinados temas. E que tenha um pouquinho de mudança de vida no seu dia-a-dia, no seu pensamento.

Com fins didáticos também aparece o trabalho do grupo *Asas Douradas*, que através de um espetáculo teve a intenção de introduzir o espectador no universo histórico do teatro, transmitir-lhe este saber:

[No nosso] segundo trabalho [o] interesse da gente [foi] em divulgar a história do teatro de uma forma diferenciada. [...] porque as pessoas não conhecem e nunca ouviram falar nada sobre uma tragédia grega, por exemplo. Então a gente foi escolher justamente algo dentro de uma peça épica, algo diferente pra apresentar pra comunidade, uma novidade. [...] Pra mostrar pras pessoas como se iniciou o teatro. O que foi o teatro há muitos anos atrás, como ele surgiu, de onde, qual era a idéia, e ver se tinha relação com o ato de representar.

Outros grupos afirmam que o foco de interesse ao transformar um texto ou um projeto em espetáculo é fazer com que seu público reflita a historicidade da humanidade, é tentar suscitar reflexões existenciais nos espectadores, trabalhar questões religiosas, questões da saúde como sua humanização, portanto sempre com a preocupação de levar alguma mensagem para o público através do teatro. E mais do que isso, pretendem levar a cultura do teatro à comunidade, pois em muitos momentos relatam que sua comunidade e região não desenvolvem a arte teatral.

Como a gente é da área de história então [se] volta mais para registro histórico, a história. [...] A gente gosta de trabalhar com período, algumas críticas a esse período. O nosso auto de Natal é uma forte crítica a esse Natal que a gente tem aí. [...] E, é direcionado mais para isso, aquilo que repensa a historicidade da gente. A nossa reconstituição do período, bem forte. (*Grupo de teatro da Unifebe*)

É muito relativo, mas geralmente parte do meu estímulo que é detectar alguns problemas, digamos assim, da humanidade, e tentar lançar luz sobre eles, levar a discussão pras pessoas, basicamente isso. Nunca monto qualquer coisa, qualquer diretor vai te falar isso, nunca monto uma peça por montar. Sempre tem uma temática interessante e que esteja me incomodando existencialmente, socialmente falando. Tem sempre uma mensagem sim, uma preocupação em levar algo que seja produtivo e que suscite reflexão. Muitas vezes a gente faz debate após esses espetáculos também, sempre buscando lançar luz sobre o conhecimento da vida das pessoas. (*Companhia de Teatro de Repertório*)

O grupo *Asas Douradas*, que surgiu em função de uma demanda de uma comunidade, também realiza seus trabalhos cênicos em função de solicitações da própria comunidade: "Foi um Auto de Natal a pedido da comunidade. Porque eles tinham interesse, pois a comunidade é religiosa e gostaria de homenagear o dia de Jesus, a simbologia que a Igreja prega". A mesma situação aparece nas escolhas do grupo *Ser ou Não Ser*:

Geralmente há uma requisição, alguém requisita o nosso trabalho. Eles dizem assim: eu quero um texto sobre o Contestado, por exemplo. Funciona assim: a encomenda que teve lá do Frei Rogério-“vai ter um aniversário do município, a gente queria que vocês apresentassem um espetáculo falando sobre a história do município.” Então a Mari foi ler livros de história. Essa parte de pesquisa, uma boa parte é por interesse, por encomenda. [...] No caso dessa última que a gente está fazendo é duma médica amiga nossa. [...] Porque tem o dia da saúde, e ela queria que a gente mostrasse algumas coisas sobre pressão alta, gripe, diarreia, diabete e outras coisas assim. [...] Várias fontes. Às vezes colegas, pessoal da universidade que está se formando, a prefeitura.

Os *Terapeutas da Alegria* buscam viabilizar seu projeto cênico interligado às temáticas da saúde, que é a sua razão fundadora:

[Todo o nosso trabalho] foi feito sempre com a questão da humanização da saúde. Então geralmente a gente faz tipo um ambulatório do SUS, onde as pessoas vão sendo atendidas. E a gente dá a visão de um hospital humanizado e do não humanizado, mas o foco é sempre de humanização, sempre de saúde.

Outro interesse apontado foi a pesquisa de linguagem, assim como sua diversificação. Alguns grupos extensionistas se colocam como pesquisadores da arte teatral. Um deles, *Gteu*, tenta criar uma linguagem própria destinando seu tempo e apresentações para expor suas pesquisas. Já o grupo *Pesquisa Teatro Novo* se diz generalista, enfocando a cada nova encenação uma linguagem diferente, diversificando suas potencialidades. Então as escolhas cênicas passam também pela questão da linguagem teatral:

Porque eu acho que se você ficar apenas num foco é muito interessante porque tu podes te especializar. [...] Quer dizer, de alguma forma nós somos um pouco generalistas, mas quando mergulhamos num processo ficamos dois, três anos. (*Pesquisa Teatro Novo*).

Nós não trabalhamos mais com textos já escritos. De 2002 pra cá, todo o processo de construção dos espetáculos é de autoria própria do grupo. [...] São sempre espetáculos adultos e sempre enfocando a questão da pesquisa de linguagem. (*Gteu*)

As escolhas podem também ser determinadas pela capacidade do grupo em levar a cabo o projeto proposto:

Sempre eu procuro perceber o potencial do grupo, no momento. E a gente discute, conversa sobre isso. Sempre faço sugestões, mas essas sugestões são discutidas em grupo até a gente definir. [...] E isso é um fator bastante levado em consideração. Mas muitas vezes o grupo se interessa por montar uma coisa que eu acredito que ele não vai conseguir, que ele não vai ter ainda um preparo necessário pra esse tipo de trabalho. E aí, a gente conversa, opta por outro texto, outro tipo de montagem. (*Phoenix*)

Embora nem todos tinham afirmado que seu foco era o teatro pedagógico, os grupos extensionistas catarinenses acabam trabalhando dessa forma. Ou seja, mesmo que seu foco sejam questões sociais, políticas, quando refletem a historicidade humana, suscitam reflexões existenciais, têm uma intenção de levar alguma mensagem, cultura para a região, humanizar a saúde, trabalhar questões religiosas, pesquisa de linguagem, diversificação de linguagens, dar vida ao texto, ver os interesses do grupo ou montar encenações a pedido da comunidade, são todas ações que, de um jeito ou de outro, são pedagógicas. Para Pavis (2005, p. 386),

na medida em que o teatro geralmente não apresenta uma ação gratuita e privada de sentido, um elemento de didatismo acompanha necessariamente todo trabalho teatral. O que varia é a clareza e a força da mensagem, o desejo de mudar o público e de subordinar a arte a um desígnio ético ou ideológico.

Após a análise das razões de ser dos projetos teatrais dos grupos extensionistas, fico com a sensação de que os mesmos deglutiram a proposição pedagógica de Brecht e de Augusto Boal, embora não tenha sido mencionado nas entrevistas nenhum vínculo com as técnicas teatrais de Boal e seu teatro do Oprimido, Teatro Fórum, etc. Contudo, acredito que muito ganhariam estes grupos se buscassem estreitar suas relações com as técnicas e propostas estabelecidas por este grande pensador e prático do teatro. Afirma Boal (1988, p. 22):

O teatro deve modificar o espectador, dando-lhe consciência do mundo em que vive e do movimento desse mundo. O teatro dá ao espectador a consciência da realidade; é ao espectador que cabe modificá-la.

Todos os grupos extensionistas aqui analisados buscam ou almejam ser um instrumento auxiliar na transformação da realidade, de poder tornar mais agradável a vida, o presente das pessoas. Através de suas falas podemos perceber que eles pretendem atuar, tal como propõe Boal, na conscientização de seu público potencial. Por isso minha crença de que um maior contato e aprofundamento com as teorias e as práticas de Augusto Boal seria de grande valia para o aperfeiçoamento do trabalho dos grupos teatrais extensionistas de Santa Catarina.

Termino este item com as palavras de Koudela (2001, p. 14), que julgo terem afinidades com as proposições estabelecidas ou almejadas por estes grupos extensionistas: “a arte não é um prolongamento da vida, mas, significa uma compreensão qualitativamente diferente da realidade”.

4.3 OS RESULTADOS OBTIDOS PELOS GRUPOS TEATRAIS EXTENSIONISTAS

A extensão universitária surge como instrumento a ser utilizado pela universidade para a efetivação do seu compromisso social e de suas relações. E em sua trajetória, num determinado momento a extensão foi utilizada amplamente pelo Movimento Estudantil. Eles a viam como uma prática político-cultural-ideológica, visando à socialização do povo. Para isso, utilizavam promoções culturais e artísticas.

Com a influência de todo o movimento estudantil, da UNE, mesmo depois do Estado ter interferido nesse processo desvinculando a cultura de uma ação mais política, ainda “restaram” atividades culturais na extensão. Atualmente, a questão cultural dentro das universidades parece estar retomando as formas de aproximar a universidade da sociedade.

A cultura, sua promoção e a participação da Universidade junto ao desenvolvimento da sociedade, deve ser tomada como uma tarefa acadêmica, permeando a existência da Universidade em todas as direções. Não se pode esquecer que a aproximação com a Sociedade deve ser realizada conforme os interesses de ambas as partes, e não em sentido unilateral. As atividades culturais podem

então significar este caminhar em direção a um encontro. (SOUZA, A., 2000, p. 124)

A cultura passa a ser a ligação da universidade com a sociedade. Conforme Souza A. (2000), pode-se identificar a cultura como forma de erudição numa busca de desenvolvimento individual, sem perspectivas de transformações sociais. Por outro lado, lida-se com a cultura dentro da universidade como um instrumento de libertação, ou seja, como luta da cultura popular integrando o homem brasileiro no processo da libertação econômica, social e política.

Diante da importância de atividades culturais-artísticas na universidade como formação integral de seus alunos, ou como forma de relação com a comunidade, a universidade apóia grupos teatrais como extensão. Mas, as universidades reconhecem a importância dos grupos enquanto uma prática artístico-educacional? Esta foi mais uma questão colocada aos coordenadores dos grupos.

Tabela 16 – O reconhecimento das Universidades acerca da importância artístico-educacional dos grupos

RECONHECIMENTO	N	%
SIM	10	100
NÃO	00	00
TOTAL	10	100

Observa-se na tabela acima que todos os grupos entrevistados, ou seja, 10 (100%) afirmam que possuem o reconhecimento da universidade enquanto uma prática artístico-educacional. Em todos os grupos existe a certeza de que são reconhecidos pelo seu trabalho de uma forma ou de outra pela universidade.

Dos 10 coordenadores entrevistados sobre a forma de como percebem o reconhecimento que a universidade tem em relação ao trabalho do grupo, 03 (18,75%) afirmam que é através de relatos de chefias/lideranças da universidade demonstrando a importância que o projeto tem para a instituição; 02 (12,50%), através de recursos financeiros, materiais necessários disponibilizados pela universidade; 02 (12,50%), através dos convites que o grupo recebe da universidade para fazer apresentações e representá-la na comunidade interna e externa; 01 (6,25%), pelo repasse de verbas para o grupo; 01 (6,25%), através do interesse da universidade em estar levando cultura à comunidade através do grupo; 01 (6,25%),

através da repercussão do grupo, inclusive internacionalmente; 01 (6,25%), através da própria aprovação do projeto; 01 (6,25%), através da divulgação que a universidade faz do grupo na comunidade interna e externa; 01 (6,25%), através da credibilidade que a universidade presta às atividades artísticas como uma forma de conhecimento de mundo, de crescimento espiritual; 01 (6,25%), através das intenções que as pessoas têm em ajudar o grupo, embora muitas vezes não consigam; 01 (6,25%), através do reconhecimento vindo mais fortemente por parte dos cursos ligados às áreas humanas; e 01 (6,25%), devido à obrigatoriedade que a universidade tem em fazer extensão.

Esse reconhecimento, portanto, é manifestado diretamente através de relatos e memorandos das chefias da universidade, ou indiretamente quando esta convida os grupos para representá-la e apóia financeiramente seus projetos.

Reconhece. O grupo é bastante valorizado. Inclusive em eventos nos quais a universidade é anfitriã de outros fóruns, de outras escolas, o grupo sempre é convidado a representar a universidade. [...] Por exemplo, saiu no final do ano passado um relatório de extensão da universidade dos últimos 3 anos. E dentro do relatório ficava bem claro com algumas páginas o quanto a universidade reconhece o grupo. (*Gteu*)

Como eu te falei, eles sempre nos elogiam bastante. A impressão que dá é que várias pessoas da universidade gostariam de ajudar mais. [...] Há um respeito, uma valorização bastante do grupo. (*Ser ou Não Ser*).

Na verdade, até relatos de coordenadores colocando a importância disso, e da própria gestão de campus, também de Florianópolis, o professor Ailton, e o próprio professor Jerry, que apóia o projeto, que também colocou sobre a importância, principalmente com relação a essa possibilidade de interdisciplinaridade estar unindo os alunos de diversos cursos, e nas próprias semanas acadêmicas (...). (*Terapeutas da Alegria*)

É visível que dentro da universidade algumas áreas são mais valorizadas, como as ciências e as tecnologias, causando uma diferenciação em relação às ciências sociais, artes e humanidades. A consequência desta hierarquia tem sido o desprezo à prática da imaginação; e a redução da preocupação ética e do sentimento estético. A universidade pode ficar impedida de dar um salto maior no conhecimento, impossível sem o uso da imaginação livre.

As técnicas modernas de administração já perceberam como o executivo cultural e socialmente integrado é capaz de produzir mais eficientemente em um momento em que o futuro rompe com o passado. Os cientistas e os técnicos dos próximos anos, vivendo rupturas em suas áreas, terão de buscar inspiração não apenas nas teorias que já estudaram, mas também no sentimento que vem da prática das artes, no entendimento amplo que vem do conhecimento da filosofia e no compromisso ético e político do uso do seu trabalho. Surge a necessidade de que o cientista e o técnico, para serem eficientes e competentes em suas áreas, se humanizem, saindo da especialização para ingressarem em um novo renascimento. (BUARQUE, 1994, p. 48)

Desta forma, todas as disciplinas e áreas da universidade devem estabelecer um diálogo e se reconhecerem como importantes na formação integral do acadêmico, pois todas as áreas possuem conhecimentos e significações oriundos das práticas sociais, dimensões simbólicas da vida e possibilidades da produção de valores e cultura.

É o que aponta o grupo *Phoenix* quando expõe que a universidade reconhece o trabalho do grupo como uma atividade artístico-cultural através da credibilidade que presta às atividades artísticas como uma forma de conhecimento de mundo, de crescimento espiritual.

Reconhecem bastante. Porque o grupo é vinculado à divisão de promoções culturais. [...] O nosso reitor também incentiva bastante esse tipo de atividade. [...] A gente tem bastante respaldo com relação a isso. Eles acreditam bastante nas atividades artísticas como uma forma de conhecimento de mundo, de crescimento espiritual. (*Phoenix*).

Não existe, ou não está claro para os coordenadores do projeto extensionista, o reconhecimento deste como uma atividade artístico-educacional por parte da universidade, pois afirmam que há um reconhecimento mas o apontam em níveis econômicos, visibilidade, apoio material, na divulgação, entre outros aspectos, mas não em termos artístico-educacionais. Não souberam informar, ou não existe, por parte da universidade, o reconhecimento desse projeto em termos educacionais e culturais para seus integrantes e comunidade externa. O único grupo que afirmou que de certa forma a universidade reconhece foi o "Terapeutas da Alegria", relatando

a visão que coordenadores e superintendentes têm da interdisciplinaridade que o projeto apresenta.

4.4 A RELAÇÃO DA COMUNIDADE COM O TEATRO UNIVERSITÁRIO

Qual a repercussão do trabalho do grupo na comunidade? Ou seja, existe repercussão dos trabalhos realizados no bairro, comunidade interna e externa, imprensa, diferentes meios de divulgação e meios de comunicação? Estas questões tinham por objetivo levantar dados sobre a relação entre a comunidade, interna e externa, e o teatro enquanto atividade extensionista.

Num primeiro momento os participantes foram questionados se eles percebiam o reconhecimento da comunidade. Num segundo momento foram questionados quanto à forma que eles percebiam essa repercussão.

Tabela 17 – Reconhecimento da comunidade ao trabalho do grupo

RECONHECIMENTO	N	%
SIM	10	100
NÃO	00	00
TOTAL	10	100

Na tabela acima observa-se que dos 10 grupos entrevistados 100% afirmam que a comunidade reconhece o trabalho do grupo. Este reconhecimento, segundo os coordenadores, advém do comportamento da comunidade em relação ao grupo. Quatro (04) (23,54%) dos 10 grupos entrevistados afirmaram que percebem o reconhecimento da comunidade pelo trabalho do grupo através da divulgação que a universidade fez do grupo nos meios de comunicação da própria instituição ou fora dela: *web*, televisão, *release* nos jornais; 03 (17,66), pela presença e número do público; 02 (11,76), através de convites para apresentações; 02 (11,76), através de comentários e relatos verbais da comunidade local e inclusive de outros estados; 01 (5,88), através da comoção do público, expressão nos rostos; 01 (5,88) através dos resultados das intervenções humanizadas dos profissionais que participaram do projeto; 01 (5,88), pela integração dos cursos dentro da universidade através do

projeto; 01 (5,88), através de ofício da Assembléia Legislativa parabenizando o grupo pelo trabalho; 01 (5,88), através do número de produções e destaque do grupo em relação aos outros grupos teatrais do município; e 01 (5,88), possui poucas críticas profissionais.

Observa-se nas falas abaixo a indicação de que a forma de reconhecimento que a comunidade presta ao grupo constitui-se do trabalho de divulgação que a universidade fez do grupo nos meios de comunicação da própria instituição ou fora dela: *web*, televisão, *release* nos jornais.

O canal de comunicação da universidade sempre [mandou] *release* pra todos os jornais, de Santa Catarina, publicando na *home page* da instituição, divulgando. Esse apoio nunca faltou da parte de propaganda institucional apoiando o grupo. E divulgado o trabalho quando vai acontecer o curso, quando vai acontecer a "quarta cultural" que nós fazemos sempre na quarta-feira. A gente sempre teve uma divulgação com o setor de imprensa mandando *release* pros jornais, pra TV. Foi divulgado até na TV nosso trabalho via Brusque também. (*Grupo de teatro da Unifebe*)

A gente tem tudo guardado, as reportagens dos jornais, a mídia em si, a TV já fez alguma coisa, a RBS pegou uns minutos rápidos, a própria rádio da Unisul, o jornalzinho da Unisul, enfim várias rádios locais, a TV a Cabo já fez várias reportagens inteiras com a gente mostrando o trabalho e entrevista com o grupo e comunidade. Essa última que saiu no jornal daqui da região, o Notisul, esses jornais mais conhecidos, fizeram uma reportagem bem completa, entrevistando o público que assistiu às peças. Foi muito positivo, foi um fechamento bastante bom pra gente. (*Cia de Teatro Unisul*)

Alguns grupos fazem da presença e número de público nas apresentações um medidor de reconhecimento da comunidade pelo trabalho do grupo:

Então a repercussão é positiva pra gente, por que as pessoas realmente comentam. [...] E participam das apresentações, acho que melhor repercussão é esta, em as pessoas irem até lá. [...] essa é a maior prova de que há um interesse. Essas da semana, essas cinco apresentações, só foi apresentado esse número porque a própria comunidade fez questão de apresentar. E todos os dias tinha 250 a 300 pessoas no local, não baixou disso. (*Asas Douradas*)

Existe uma repercussão muito positiva. Felizmente as nossas peças são muito bem aceitas, tem sempre muita expectativa, quando a gente está pra estrear nosso espetáculo, sempre temos aqui casa cheia, sempre apresentamos pra muita gente. Ao longo desses oito

anos conseguimos um respaldo bastante interessante do público.
(*Companhia de Teatro de Repertório*)

Outros fatos e comportamentos da comunidade em relação ao trabalho do grupo são percebidos como reconhecimento pelos coordenadores. Quando a comunidade convida o grupo para fazer apresentações, ou então quando o convida novamente. Quando a comunidade local e inclusive de outros estados fazem comentários e relatos verbais elogiando a atuação do grupo. E quando o grupo percebe a comoção do público, a expressão nos rostos durante a apresentação do espetáculo.

Nosso nome aqui na região, a gente tem aquelas empresas que sempre nos solicitam. De repente a gente citou um grupo de uma escola, e eles: "não, não, a gente quer vocês que fazem um trabalho profissional." (*Cia de Teatro Unisul*)

Sim, tem os relatos verbais, orais. Lá no hospital, por exemplo, a gente costuma ir na pediatria, então vários outros setores imploram pela gente, pedindo para ir para outros setores. A gente faz o hospital inteiro, visitamos a UTI, emergência, vários setores críticos assim, com uma abordagem diferenciada, é claro. Lá em Floripa foi a mesma coisa, a gente entrou em contato com o CEPON e eles prontamente aceitaram o trabalho. E lá em Brasília foi muito interessante, pois tinha pessoas de vários lugares do Brasil, era gente do Nordeste, de São Paulo, do Rio, Rio Grande do Sul, era gente de muito lugar diferente. (*Terapeutas da Alegria*)

Não é fácil apreender todas as implicações que regem a relação da obra com as reações do público, até porque não se poderia separar o espectador enquanto indivíduo, do público, enquanto sujeito coletivo e a encenação. De acordo com PAVIS (2005, p. 140) "no espectador-indivíduo passam códigos ideológicos e psicológicos de vários grupos, ao passo que a sala forma por vezes uma entidade, um corpo que reage em bloco."

Outros fatores foram indicados pelos coordenadores como pontos importantes de reconhecimento do trabalho do grupo. Características como os resultados das intervenções humanizadas dos profissionais que participaram do projeto, integração dos cursos dentro da universidade através do projeto, ofício da Assembléia Legislativa parabenizando o grupo pelo trabalho, e o número de produções e destaque do grupo em relação aos outros grupos teatrais do município.

Com o projeto extensionista, muitas vezes o fazer teatral pode ficar em segundo plano, como é o caso do grupo *Terapeutas da Alegria*. Eles colocam claramente que o principal objetivo do grupo é a humanização dos alunos na condição de futuros profissionais da saúde. Esse projeto vem ao encontro da proposta da extensão da universidade, que é a transformação social.

4.5 DESAFIOS DA COORDENAÇÃO E DO GRUPO DE TEATRO NA UNIVERSIDADE

No último questionamento dirigido aos coordenadores dos grupos tive por intenção descobrir se os mesmos percebiam diferença em coordenar-dirigir um grupo dentro e fora dos parâmetros universitários.

O grupo *Phoenix* trouxe a seguinte resposta:

A grande diferença é que a gente não deixa de ser professora nunca. É muito diferente de dirigir teatro profissional como eu fiz em Curitiba. Porque ali eu chegava e dizia: a proposta é essa, seu personagem pode caminhar por aqui. Lógico, lia-se junto, estudava-se junto, dizia: "seu personagem pode ser melhorado". No dia seguinte o ator vinha com um material pra me mostrar. Aqui eles não fazem, sou eu que tenho que produzir junto com eles todo esse material, orientá-los.

O grupo *Ser ou Não Ser* observou que existem diferenças em trabalhar na universidade e fora dela, mas acabam assumindo uma postura indiferente a essa situação. Então escolhem, optam por se ligar à universidade para receberem o apoio necessário ao andamento do grupo. "Vamos dizer assim, é diferente, mas ao mesmo tempo a gente é indiferente a essa diferença".

O apoio que a universidade presta aos seus grupos ajuda e muito para sua sobrevivência, e dá maior liberdade de atuação, inclusive de pesquisa de linguagem, como afirmam o grupo *Gteu* e o Grupo *Pesquisa de Teatro Novo*:

Quando são grupos de teatro, grupos amadores que não têm vínculo com a universidade, as coisas são bem mais complexas, a questão de recursos, a questão de espaço. Mas quando são companhias, por exemplo, eu tenho uma companhia que é profissional, que apresenta na região, faz muita empresa e tal,

isso também é bem diferente do grupo da universidade; porque aí é negócio. E na universidade você tem a questão do conforto do espaço, a questão do conforto dos recursos financeiros, liberdade na pesquisa, de não ter a necessidade de fazer um produto a cada ano ou a cada semestre. Tanto que eu só consigo fazer pesquisa com o grupo da universidade. (*Gteu*)

A diferença entre, digamos, o que seria o teatro amador e o teatro profissional do teatro universitário, é que a universidade supera as contradições da ineficácia técnica do aprendizado amador e ao mesmo tempo não tem a preocupação imediata do retorno financeiro do profissional. Porque o profissional acaba tendo que fazer muita comédia boba e babaca para sobreviver, o que é justo também, porque ele precisa pagar conta no fim do mês. E o teatro universitário dá exatamente essa liberdade de aprofundamento do saber teatral, do fazer teatral. (*Pesquisa Teatro Novo*)

Outro grande desafio levantado por um coordenador é fazer um teatro com iniciantes, com amadores, e obter o resultado de teatro profissional:

A universidade, quase que tem uma atitude paternalista, onde a gente está na casa da mamãe, na casa do papai, então nós temos todos os recursos possíveis aqui, recursos e regras. E quando está fora você não tem isso, basicamente você está mais livre pra criar. Embora aqui eu não tenha nenhuma, nenhuma restrição ao que a gente monta aqui, tenho autonomia total. [...] Não tem encomenda de trabalho, não tem nada, não. [...] O pior fator que eu vejo é que nós temos que aceitar aqui pessoas com ou sem experiência, a maioria sem experiência. [...] É um teatro amador embora com responsabilidade, tem que ser de profissional. É amador porque são amadores, e não temos, não vivemos de bilheteria. Mas por outro lado pro acabamento, quer dizer, a responsabilidade deles, a ética no cumprir é o seu compromisso, é manter esses espetáculos em cartazes, é a qualidade do trabalho. (*Companhia de Teatro de Repertório*)

Percebe-se que fazer teatro vinculado à universidade traz algumas características positivas e outras desafiantes. Em todos os momentos os coordenadores alegam que o apoio que recebem das universidades é fundamental para sua sobrevivência e, com isso, podem realizar um trabalho com algum material, apoio físico e financeiro, mesmo não sendo o ideal. Pontuam que, por isso, seguem suas regras, embora possuam liberdade de criação dos espetáculos.

Um aspecto amplamente discutido é o caráter que a universidade tem de “escola”, visto que ali se encontram alunos que precisam obter conhecimentos e

serem orientados inclusive em todo o processo teatral. O elenco acaba tendo no coordenador do projeto um professor, ou seja, aquele que ensina o fazer teatral. E outro aspecto desta mesma face é o fato de esses integrantes do grupo, na grande maioria, virem ao grupo sem experiência, não tendo conhecimentos técnicos. Torna-se um grande desafio para o coordenador ter que produzir um espetáculo de qualidade com iniciantes.

Um ponto levantado muito positivo é o fato da liberdade de pesquisa e o tempo necessário para se “aventurar” por ela, que a universidade dispõe para os grupos. Como a universidade mantém pelo menos o coordenador, remunerando, para os ensaios e apresentações, o grupo tem um tempo disponível para preparar melhor seus espetáculos, pesquisar e aprender novas linguagens teatrais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como tema a realidade de grupos teatrais atuando nas universidades públicas e privadas, de Santa Catarina, enquanto ação extensionista universitária. Para sua realização, tomei como recorte temporal o ano de 2005, e levei a efeito um levantamento de todas as instituições de ensino superior em funcionamento nesse ano. A partir desse levantamento foram identificados os grupos que possuíam projetos extensionistas ligados à estrutura do campus universitário ou a cursos de graduação. Desta forma, foi possível delimitar os grupos de teatro a serem incluídos na pesquisa.

Após a identificação dos grupos teatrais, foi possível realizar a análise de seus projetos extensionistas, alcançando assim o objetivo maior desta pesquisa, que foi verificar e analisar os projetos de grupos teatrais que desenvolvem atividades extensionistas nas instituições universitárias catarinenses na contemporaneidade.

Foi possível, a partir desta pesquisa, delimitar um perfil dos grupos teatrais catarinenses ligados às universidades. Muitas características desses projetos extensionistas e de suas universidades mantenedoras foram investigados e descritos. Esta pesquisa apresenta dados atuais sobre a relação do teatro com a extensão e a universidade, assim como sua produção e relação com seu público potencial e comunidade.

A partir de um dos objetivos específicos delimitados para essa pesquisa, foi possível identificar as universidades que estimulam, auxiliam e/ou promovem a prática teatral enquanto atividade de extensão universitária. No ano de 2005 existiam 47 Instituições de Educação Superior em Santa Catarina, distribuídas em três níveis distintos de organização: as instituições públicas (federais e estaduais), as instituições privadas comunitárias e as instituições privadas particulares. Neste conjunto foram encontradas 07 (sete) instituições que mantinham 11 (onze)

grupos que realizavam a atividade teatral enquanto projeto extensionista. Essas instituições foram: UNC (Universidade do Contestado), UNISUL (Universidade do Sul de Santa Catarina), UNIVILLE (Universidade de Joinville), UNOCHAPECÓ (Universidade Comunitária Regional de Chapecó), UNIFEBE (Centro Universitário de Brusque), FURB (Universidade Regional de Blumenau) e UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina).

A pesquisa junto a estas instituições mantenedoras procurou compreender as definições e os conceitos de extensão por elas adotados. De modo geral as universidades catarinenses concebem a extensão como uma via de mão dupla: a universidade leva para a comunidade o conhecimento produzido no seu interior enquanto que a sociedade o absorve, trabalha, critica e o devolve sob a forma de novos saberes e demandas.

Outro objetivo alcançado com esta pesquisa foi o de identificar os grupos teatrais que desenvolvem atividade de extensão universitária em Santa Catarina, no ano de 2005 são eles: *Asas Douradas (UNC)*, *Sem mais nem Menos (UNC)*, *Ser ou Não Ser (UNC)*, *Companhia de Teatro Unisul (UNISUL)*, *Improviso da Troupe (UNISUL)*, *Terapeutas da Alegria (UNISUL)*, *Companhia de Teatro de Repertório (UNIVILLE)*, *Grupo de Teatro Universitário – Gteu (UNOCHAPECÓ)*, *Grupo de Teatro da UNIFEBE (UNIFEBE)*, *Pesquisa Teatro Novo (UFSC)* e *Phoenix (FURB)*.

A origem destes grupos não difere muito do processo fundador de outros grupos amadores, principalmente quando motivados pela presença de um diretor ou professor que os organiza. A diferenciação maior está nos procedimentos que envolvem um convite da própria instituição universitária e no atendimento a uma demanda da comunidade onde está inserida a universidade. Nestes dois casos a criação do grupo visa alcançar outros objetivos além da constituição de um grupo teatral. É possível ver nestes dois processos que o grupo teatral pode atender outros anseios, tais como, servir de *marketing* institucional, preencher lacunas extensionistas, propiciar um espaço de lazer e cultura além dos conhecimentos formativos acadêmicos, bem como instituir um espaço de entretenimento pedagógico na comunidade, entre outras possibilidades.

Os grupos aqui analisados foram criados em diferentes épocas. Algumas universidades conseguiram manter os grupos por 28 a 31 anos, outras na média de

06 anos. Os dois grupos que tiveram seu marco fundador na década de 1970 não nasceram com vínculos extensionistas. Este perfil se deu nas décadas subsequentes à existência do grupo. Já os grupos gestados nas décadas de 1990 e 2000 surgiram como grupo de extensão universitária, pois estamos nos referindo a um período onde o tripé sustentador das universidades estava em plena expansão e era exigência do MEC: ensino, pesquisa e extensão.

Muitas razões foram apontadas para a criação de um grupo de teatro na universidade. Alguns motivos envolviam primeiramente questões pessoais do coordenador, tais como a experiência anterior que ele tinha com grupos de teatro fora da universidade ou a sua paixão e interesse por produzir e montar espetáculos. Motivos relacionados ao aluno também foram apontados, visando à sua formação integral, a necessidade de cultura, retomar a expressão teatral interrompida, e adquirir conhecimento e comprometimento através da sua experiência social e cultural na comunidade.

Ao levantar o perfil dos coordenadores/diretores, pude verificar que não temos uma idade predominante. Caracterizam-se como diretores ou muito jovens, e com pouca experiência teatral, e mesmo de vida, ou com mais idade e que já vêm de uma longa trajetória na prática teatral e no trabalho com a instituição e a comunidade. Estes coordenadores são nascidos na cidade ou cidade vizinha da instituição, o que certamente lhes dá mais pertinência para o envolvimento com a comunidade onde atuam. Os diretores já estabeleciam um vínculo com a universidade e em sua maioria são docentes. Com relação à formação profissional destes agentes, percebe-se que é a mais variada, sendo provenientes de diferentes áreas de formação. Entre os profissionais que atuam em Santa Catarina, e conseqüentemente, nas universidades do Estado, poucos realmente possuem uma formação específica como diretor de teatro. Observa-se que estes são em sua maioria autodidatas ou formados de forma indireta, mas todos adquiriram maior ou menor domínio desta tarefa na sua prática cênica. E todos eles atuam, de certa forma, como pedagogos teatrais para os demais integrantes do grupo.

Ao analisar o perfil dos demais integrantes dos grupos extensionistas, podemos afirmar que na sua maioria são membros da comunidade interna; ocorre também, em alguns casos, a participação de elementos da comunidade externa, com isso fortalecendo os vínculos da extensão com a comunidade na qual está inserida a

universidade. A idade dos participantes varia muito, desde crianças até pessoas mais velhas, mas a predominância é de pessoas jovens. Com relação à origem dos integrantes dos grupos, podemos constatar que a grande maioria dos participantes mora ou está na cidade em função da universidade, seja por estar estudando ou morar na circunvizinhança. Com relação à formação teatral, percebemos que a maioria possui interesse na arte teatral, mas não tem conhecimento específico para esta atividade, e que sua formação acaba sendo informalmente realizada no próprio grupo. Existe rotatividade dos integrantes do grupo, pois além de fazerem parte de um projeto extensionista, não implantado na grade curricular, trata-se de um grupo com características de grupo amador, sendo que o integrante necessita desenvolver outra atividade para a sua sobrevivência. Nesse sentido, instalam-se uma tensão e uma problemática, pois os coordenadores devem conseguir desenvolver seus trabalhos com pessoas que se alternam com frequência e ainda assim realizar um trabalho que tenha uma consistência para a comunidade onde atuam.

Um dos objetivos específicos desta pesquisa foi analisar o projeto teatral dos grupos. A análise foi realizada a partir das características que envolvem um grupo teatral, como seus estatutos, formação do grupo, organização interna e instrumentalização dos integrantes, entre outras. Os grupos pesquisados não se preocuparam em definir suas funções, objetivos e metas através de um Estatuto Social, pois eles não se percebem como um grupo teatral que tenha vida independente de sua relação com a universidade. No caso destes grupos extensionistas os diretores artísticos são também os coordenadores dos projetos de extensão e assumem, desta forma, a liderança do grupo e do fazer estético, ou seja, a responsabilidade pela assinatura da encenação teatral. Desta maneira eles acabam se sobrecarregando de funções e atividades dentro do grupo. Com relação à instrumentalização do ator, à transformação de alunos e comunidade em atores, percebe-se que o trabalho do treinamento do ator está mais voltado para a construção do espetáculo, e não como uma prática do grupo de buscar o aperfeiçoamento individual tal como se propõe. Nenhum dos grupos apresenta como proposta de treinamento uma sistemática de aperfeiçoamento dos atores e do grupo independentemente da montagem de um espetáculo.

Os grupos indicaram que levam em média de um semestre a um ano para a elaboração de um trabalho, mas observaram que este tempo consumido numa

montagem está relacionado diretamente com o texto a ser encenado. E o tempo de apresentação do trabalho também varia muito de grupo para grupo. Alguns realizam três apresentações de cada peça enquanto outros conseguem incluir as encenações antigas no repertório do grupo e as mantêm em cartaz por um longo período.

Com relação aos espaços escolhidos para as apresentações dos trabalhos, muitos optam por apresentarem-se nas próprias instituições. Poucos são os grupos que possuem salas, teatro próprio para suas apresentações. Contudo, observa-se que eles desejam atingir a comunidade, próxima e distante, na qual estão inseridos, seja esta comunidade um bairro, uma cidade ou o estado, e seu desejo é de ampliar este raio de ação e atingir outros estados brasileiros.

De acordo com outro objetivo delimitado para esta pesquisa, foi possível analisar o vínculo estabelecido entre o grupo teatral, a universidade e a comunidade. Esse objetivo foi alcançado a partir da análise de muitas variáveis, desde como o grupo se configura na estrutura da universidade e extensão, até aquelas relacionadas aos itens levantados como necessários para a construção de um espetáculo com o apoio da universidade através da extensão.

Alguns destes grupos possuem um espaço próprio e específico dentro da universidade, um espaço com infra-estrutura própria para teatro. Outros grupos precisam adaptar suas necessidades ao espaço que a universidade lhes oferta, trabalhando em salas de aula, usando os corredores para suas apresentações, etc. Mas também existem aqueles que apontam a ausência desta relação com a universidade onde desenvolvem seu projeto, em função das características de seus trabalhos, voltados para determinada comunidade, e pelo uso de espaços alternativos, mas não em virtude de que estas universidades não lhes ofereçam espaço. As dificuldades oriundas das relações dos diversos grupos com a problemática do espaço, para sede e ensaios de seus trabalhos, aparecem, não como queixa, mas como um estorvo que os faz rodar e permutar espaço com frequência.

Quando tratei de analisar o espaço destinado para o armazenamento dos materiais resultantes da montagem de um espetáculo, descobri que poucos são os que podem contar com a disponibilidade da universidade. Desta forma, acabam guardando os materiais em sua própria casa. Os poucos grupos que mantêm seu acervo cênico nas universidades são os mesmos que também contam com o apoio

de suas instituições para manter sua sede e local para seus ensaios. Ou seja, poucos são os grupos que contam com um apoio integral destas universidades para o desenvolvimento de sua prática extensionista teatral.

Outro aspecto questionado na pesquisa foi quanto aos aparatos cenotécnicos colocados à disposição dos grupos pelas universidades; mais especificamente, questionei se a universidade disponibiliza equipamentos de luz e som aos grupos. Foi identificado pelas respostas que alguns recebem apoio da universidade e outros não conseguem esse apoio.

E o último objetivo traçado para a análise dos grupos teatrais extensionistas catarinenses foi compreender o papel desempenhado pela atividade teatral enquanto extensão universitária, na contemporaneidade catarinense. Esse objetivo foi alcançado através da análise da repercussão do trabalho do grupo junto à universidade e à comunidade.

Os resultados obtidos evidenciam que a maioria das universidades apóia as iniciativas dos grupos teatrais. Provavelmente não com a intensidade e qualidade desejada pelos coordenadores, mas, algum aporte é destinado pelas instituições a estes grupos. Algumas das instituições apóiam de forma integral, na produção e circulação do produto. Esse apoio também se expressa pela remuneração dos coordenadores do projeto, mas poucas oferecem o sistema de bolsas para os integrantes. A grande maioria dos grupos, independentemente de a universidade apoiar com recurso financeiro, acaba disponibilizando recursos por conta própria, para tornar viáveis as produções do grupo, ou utilizam o recurso de patrocínios ou parceria com outros órgãos. Os grupos que informaram não receber apoio da universidade sobrevivem com recursos próprios, ou com dinheiro e/ou com o material cedido pelos integrantes do grupo.

Ao analisar a relação que os grupos mantêm com a extensão, percebe-se que esta é vista pelos coordenadores ora como um elo da universidade com a comunidade, ora como forma de reverter recursos financeiros do governo. A maioria dos coordenadores entrevistados reconhece o trabalho como um projeto extensionista. E concebe o seu projeto como vinculado à estrutura das coordenadorias de extensão ou culturais, e não aos cursos e departamentos universitários.

Com relação ao público a quem se destina o seu trabalho, os grupos dividem-se entre a comunidade interna e a externa. Estes grupos estão preocupados em atingir um maior número de público, apresentando e formando peças para diversas idades e diferentes tipos de público. Afirmam que fazem isso para buscar a totalidade do trabalho através de uma população variada. Não ficam esperando que a comunidade vá até eles. Lamentavelmente boa parte destes grupos não registram a reação e percepção do público ante o seu trabalho. A maioria dos grupos fica restrita ou ao bate-papo direto com a platéia ao final do espetáculo, ou a considerar que uma boa platéia é um sintoma da boa aceitação de seu trabalho. Contudo, como estes grupos realizam um trabalho extensionista, esta deveria ou deverá vir a se constituir numa fase importante de seu trabalho; mensurar a relação do trabalho com o público potencial pode ser um instrumento muito eficaz na definição de diretrizes norteadoras do trabalho teatral.

Quanto ao foco de interesse ao escolher um texto ou um projeto para transformar em espetáculo, estes grupos optam por um teatro pedagógico. Ou seja, eles têm por intenção levar alguma mensagem, cultura para a região, humanizar a saúde, trabalhar questões religiosas, pesquisa de linguagem e diversificação de linguagens, além de atender demandas das comunidades.

Ainda analisando os resultados obtidos com o projeto extensionista, agora em relação à repercussão e reconhecimento junto à comunidade, pode-se perceber que todos os grupos afirmam que seu trabalho é reconhecido pela comunidade.

E, como encerramento da análise dos grupos teatrais extensionistas, procurei conhecer os desafios e diferenças de coordenação e do grupo fazendo teatro dentro da universidade. Percebe-se que o coordenador-diretor nunca deixa de ser professor, pois lida diretamente com alunos em sua maioria e não com profissionais do teatro. O apoio que a universidade presta aos grupos ajuda e muito para sua sobrevivência, e dá maior liberdade de atuação, inclusive de pesquisa. O teatro na universidade possui características de teatro amador. A principal diferença é que os grupos teatrais ligados a uma instituição de ensino superior de alguma forma recebem apoio. Uns mais, outros menos, não como gostariam, mas todos recebem um apoio, seja físico ou financeiro. O teatro amador não universitário não possui, necessariamente, esta estrutura dando algum suporte.

Pode-se perceber, pelos dados obtidos com a pesquisa, que fazer teatro vinculado à universidade apresenta algumas características positivas e outras desafiantes. Em todos os momentos os coordenadores alegam que o apoio que recebem das universidades é fundamental para sua sobrevivência e, com isso, podem realizar um trabalho com algum material, apoio físico e financeiro, mesmo não sendo o ideal. Ou seja, poucos são os grupos que contam com um apoio integral destas universidades para o desenvolvimento de sua prática extensionista teatral. Mas o que recebem e utilizam da universidade torna-se fundamental para a realização de seus trabalhos.

Assim, os grupos estão sobrevivendo como projetos de extensão dentro das universidades, recebendo ou não recursos financeiros e utilizando a própria estrutura que elas dispõem. Os recursos financeiros destinados pelas universidades para a extensão são escassos, se comparados com o que é destinado ao ensino. Fazer teatro com a universidade tem suas regras, embora exista liberdade de criação dos espetáculos. Um aspecto amplamente discutido é o caráter que a universidade tem de “escola”, onde se encontram alunos que precisam obter conhecimentos e serem orientados inclusive em todo o processo teatral.

Conclui-se que o ritmo do grupo, tanto para a construção de um espetáculo quanto em relação à sua permanência em cartaz, é o mesmo do funcionamento de uma universidade. Programa-se em semestres e geralmente segue o calendário acadêmico. O grupo adapta-se ao ritmo e necessidades da sua instituição.

Observa-se que a universidade tornou-se um pólo que congrega pessoas, e o teatro, por sua vez, por ser uma arte essencialmente coletiva, apropriou-se deste agente gregário e passa a ter um vasto espaço onde encontrar pessoas disponíveis ou interessadas em desenvolver uma atividade teatral, sendo que este espaço de estudo e convívio social torna-se também o elemento receptor do trabalho teatral. Por fazerem parte da extensão, ou por terem ideais que vêm ao encontro da proposta de extensão universitária, os grupos possuem uma identificação com a extensão. A maioria não possui “vida própria”, não possui nem um estatuto independente da universidade. Fundem-se com a extensão, colocando como princípios aqueles pregados como princípios extensionistas em suas universidades.

Todos os grupos extensionistas aqui analisados buscam ou almejam ser um instrumento auxiliar na transformação da realidade, de poder tornar mais agradável a

vida, o presente das pessoas. Através de suas falas podemos perceber que eles pretendem atuar na conscientização de seu público potencial. Acreditam que através deste trabalho a universidade cumpre com seu papel, fazendo a ponte comunidade-universidade, efetivando uma troca de saberes. Desta forma, os grupos teatrais universitários catarinenses cumprem a função da extensão universitária, ao estimular o relacionamento transformador da universidade, através do teatro, com a comunidade. Assim, nessa relação universidade e comunidade, os grupos teatrais estão contribuindo para a inclusão de grupos sociais, indo ao encontro da comunidade e ampliando aspectos educacionais.

A partir do levantamento do perfil desses grupos teatrais extensionistas catarinenses, percebe-se que esses sofreram influências dos modelos norte-americanos e europeus de extensão universitária. O teatro é visto como uma prestação de serviços e de caráter educativo como a influência americana. Das extensões européias, o teatro catarinense universitário adquire as características de atividades no sentido de usufruir do conhecimento, da cultura, do saber ilustrativo de modo a preencher o tempo "ocioso" de modo mais rico e conseqüente. Assim, esses projetos extensionistas possuem as mesmas vertentes dos demais projetos brasileiros. Ora complementando a educação, ora oferecendo as comunidades arte e lazer.

A prática teatral extensionista nas universidades catarinenses é ainda um campo vasto a ser explorado, cujos frutos poderão no futuro auxiliar na transformação do panorama teatral do estado, bem como na modificação das relações entre Universidade e Sociedade.

REFERÊNCIAS

AVALIAÇÃO NACIONAL DA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA. **Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras**. V. 3, Brasília: MEC/SESu, 2001. (Coleção Extensão Universitária).

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. SP: UNICAMP: Hucitec, 1995.

BEMVENUTI, Vera L. S. **Da Intenção ao Gesto: a Extensão Universitária como Prática Acadêmica na Perspectiva da Construção do Conhecimento Novo**. Dissertação em Educação. UFRGS. Porto Alegre. 2002.

BERLINCK, Manoel. **CPC: Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. RJ: Civilização Brasileira, 1988.

_____. **Jogos para Atores e Não-Atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **Teatro do Oprimido: e outras técnicas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**. São Paulo: Hucitec, 1979.

BORBA, Patrícia de. **A Experiência Teatral no Contexto Universitário**. Urdimento, Florianópolis, vol 2, out. 2001, p. 1100-1106

BORBA, Patrícia de. *A Experiência Teatral no Contexto Universitário*. IN: **Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Como Pesquisamos?** Vol. II. Salvador: ABRACE, 2002, p. 1100 a 1006.

BOTOMÉ, Silvio Paulo. **Pesquisa Alienada e Ensino Alienante**: o equívoco da extensão universitária. Petrópolis: Vozes, 1996.

BUARQUE, Cristovam. **A Aventura da Universidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

BUARQUE, Cristovam. **Cristovam Buarque**: a Refundação da Universidade. Brasília: ABMES, 2005.

CARREIRA, André. **Práticas de Produção Teatral em Santa Catarina**: Sobrevivência e busca de identidade. Florianópolis: UDESC, 2002, p. 77.

CURSOS E CARREIRAS: EXTENSÃO. **Extensão**. Blumenau, FURB, 2004. Disponível em: <http://www.furb.br/> Acesso em: 02 abr. 2007.

DIRETORIA DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO - COORDENAÇÃO DE EXTENSÃO. **Fundamentos e Orientações para o Trabalho de Extensão na Universidade do Sul de Santa Catarina**. Tubarão, Unisul, 2006. Disponível em: [http://www.unisul.br/content/navitacontent/_userFiles/File/extensao_comunidade/reg_ext\(1\).doc](http://www.unisul.br/content/navitacontent/_userFiles/File/extensao_comunidade/reg_ext(1).doc) Acesso em: 02 abr. 2007.

DIVINO, Milton M. **Educação Superior em Santa Catarina**: consolidação e expansão, 2006. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) - Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Disponível em: <http://teses.eps.ufsc.br/defesa/pdf/9695.pdf> . Acesso em: 08 de out. 2006.

Doria, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC - Serviço Nacional de Teatro, 1975.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br-proximoato2006> – Acesso em: 06 dez. 2006, 16:00 hrs.

EXTENSÃO. **Programas de Extensão**. Chapecó, UNOCHAPECÒ. Disponível em: http://www.unochapeco.edu.br/?cod_orgao=1&cod_modulo=12&cod_dado=314 Acesso em: 02 abr. 2007.

FARIA, João Roberto. **O Teatro na Estante**. SP: Ateliê Editorial, 1998.

FAUSTO (Org.). **O Brasil Republicano**. Vol III. SP: Difel, 1984.

FÁVERO, Maria de L. de A. (Org.) et al. **A Universidade em Questão**. São Paulo: Cortez, 2000.

FREIRE, Paulo. **Conscientização**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1980.

FO, Dario; RAME, Franca (Org.). **Manual Mínimo do Ator**. Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução). 3ª ed., São Paulo: Senac/SP, 2004.

GURGEL, Roberto M. **Extensão Universitária: comunicação ou domesticação?** São Paulo: Cortez, 1986.

GUIMARÃES, Ana M. Extensão Universitária como Reconfiguração de Saberes. In: LEITE, Denise; MOROSINI, Marília (Org.). **Universidade Futurante**. Campinas: Papirus, 2ª ed. 2002, p. 55-76.

GUINSBURG, J. (Org.) et al. **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva; SESC/SP, 2006.

HAWERROTH, Jolmar L. **A Expansão do Ensino Superior nas Universidades do Sistema Fundacional Catarinense**. Florianópolis: Insular, 1999.

KHOURY, S. **Atrás da Máscara – Depoimentos Prestados a Simon Khoury**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

KOUDELA, Ingrid. **Brecht na Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KOURGANOFF, W. **A Face Oculta da Universidade**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.

LEVI, Clóvis. **Teatro Brasileiro: Um panorama do século XX**. RJ: Funarte, 1997.

LÜCK, H. Gestão Educacional: estratégia para a ação global e coletiva no ensino. In: **Educação**: caminhos e perspectivas. Curitiba: Champagnat, 1996.

LIMA, Mariângela Alves de. *História das Idéias*. In: **Dionysos**. RJ: Funarte, 1978. Nº 24, p. 30-63.

MOSTAÇO, Edélcio. Grupo de teatro, um percurso histórico. IN: **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br-proximoato2006>. Acesso em: 06 dez. 2006, 16:00 hrs.

NOGUEIRA, Maria das Dores P. **Políticas de Extensão Universitária Brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

OLIVEIRA, Paulo R. C. de. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba: Juruá, 1999.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando et al. **Brecht e o Berliner Ensemble**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Victor Hugo A. **A Musa Carrancuda**. RJ: FGV, 1998.

O Percevejo. Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO -. Ano 9/10. Nº 10/11. 2001/2002.

PLANO DE DESENVOLVIMENTO DA EXTENSÃO DA UnC – PDE. **Ordenamentos Institucionais On-Line**. UNC. Disponível em: <http://www.unc.br/ordenamentos/pde.htm> Acesso em: 02 abr. 2007.

PRADO, Décio de A. Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). In: FAUSTO, Boris (Org.). **O Brasil Republicano**. SP: Difel, 1984. V. III.

PRÓ-REITORIA DE CULTURA EXTENSÃO (PRCE). **O que é Extensão?** Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.prce.ufsc.br/> Acesso em: 19 fev.2007.

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO, CULTURA E COMUNIDADE – PROEX. **A Missão.** Florianópolis, UDESC. Disponível em: <http://www.udesc.br/reitoria/proex/pagina/principal> Acesso em: 19 fev. 2007.

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS DA UNIVILLE - PROEX. Joinville, Univille. Disponível em: http://www.univille.net/index.phtml?id_secao=11?787. Acesso em: 02 abr. 2007.

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E EXTENSÃO. **Extensão - Informações Gerais.** Brusque, Unifebe, 2001-2007. Disponível em: http://www.unifebe.edu.br/05_proppex/extensao/index.php Acesso em: 02 abr. 2007.

RANIERI, Nina. Afinal, qual a missão do MEC? In: **Ensino Superior.** São Paulo: Segmento, jan. 2003. nº 52.

REVISTA DIONYSIOS. Rio de Janeiro: MEC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro, nº 23, set. 1978.

REVISTA DIONYSIOS. Rio de Janeiro: MEC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro. nº 24, set. 1978.

REVISTA DIONYSIOS. Rio de Janeiro: MEC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro, nº 25, set. 1980.

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO DA UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: UNIRIO, nº 10/11. Ano 9/10. 2001/2002.

RODRIGUES, Marilúcia de M. Revisitando a História – 1980 – 1995: A Extensão Universitária na Perspectiva do Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras. **Revista Portuguesa de Educação.** Braga – Portugal: Universidade do Minho, V. 16, nº 002, p. 135-175, 2003. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/374/37416207.pdf> Acesso: 08 out. 2006, 20:35 hrs.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro Contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHWARTZMAN, Simon et alli. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SOUZA, Ana Luiza L. **A História da Extensão Universitária**. Campinas, SP: Alínea, 2000.

SOUZA, Olga S. S. A Extensão Universitária e as Universidades Populares. In: **Revista FACED**. Salvador: Universidade Federal da Bahia nº. 09, 2005. p. 252 – 264, 2005. Disponível em: <http://www.revistafaced.ufba.br/viewarticle.php?id=23>
Acesso em: 15 abr. 2007, 13:45 h.

SPOLIM, Viola. **Improvisação para o teatro**. 4ª ed. São Pulo: Perspectiva, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A Formação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

TACHIZAWA, T.; ANDRADE, R. D. B. **Gestão de Instituições de Ensino**. Rio do Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

UFSC. **Revista UFSC 45 anos**: preparada para novos desafios. Florianópolis: UFSC. p. 52, 2005. Disponível em: <http://www.ufsc.br/paginas/revista45anos.php>
Acesso em: 18 ago. 2006, 14:20h.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo Sobre a Encenação**: Um Manual de Direção Teatral. Tradução: Reinaldo Mestrinel. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Relação das Universidades Existentes em Santa Catarina – 2005.

**APÊNDICE A - RELAÇÃO DAS UNIVERSIDADES EXISTENTES EM SANTA
CATARINA – 2005**

Associação Catarinense de Ensino - ACE
Associação de Ensino de Santa Catarina – ASSESC
Associação Educacional Leonardo da Vinci - ASSELVI
Associação Educacional Luterano Bom Jesus - IELUSC
Centro de Educação Superior de Blumenau - CESBLU
Centro Federal de Educação Tecnológica de Santa Catarina - CEFET-SC
Centro Universitário de Brusque - UNIFEBE
Centro Universitário de Jaraguá do Sul - UNERJ
Complexo de Ensino Superior de Santa Catarina - CESUSC
Escola Superior Cenecista de Administração e Negócios de Joinville -ESAN
Escola Superior de Criciúma - ESUCRI
Escola Superior de Hotelaria - EST
Faculdades Barddal
Faculdade Capivari - FECAPE
Faculdade Cenecista de Joinville - FACE - FCJ
Faculdade de Ciências Econômicas da Região Carbonífera - FACIERC - FASC
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas - FACISA - CELER
Faculdade Decisão
Faculdade de Itapiranga
Faculdades Energia
Faculdade Estácio de Sá
Faculdade Exponencial - FIE
Faculdade Metropolitana de Guaramirim - FAMEG
Faculdade Sinergia
Faculdades Uninvest
Fundação de Estudos Superiores de Administração e Gerência - FESAG
Fundação Educacional Barriga Verde - FEBAVE
Instituto Blumenauense de Ensino Superior - IBES

Instituto de Ensino Superior da Grande Florianópolis - IES
Instituto de Ensino Superior de Joinville - IESVILLE
Instituto de Ensino Superior Santo Antônio - INESA
Instituto Fayal de Ensino Superior - IFES
Sociedade Educacional de Santa Catarina - SOCIESC
União de Tecnologia e Escolas de Santa Catarina - UDESC
Unidade Catarinense de Ensino Superior - UNICA
Universidade Comunitária Regional de Chapecó - UNOCHAPECÓ
Universidade da Região de Joinville - Univille
Universidade do Contestado - UnC
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Universidade do Extremo Sul Catarinense - Unesc
Universidade do Oeste de Santa Catarina - UNOESC
Universidade do Planalto Catarinense - UNIPLAC
Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL
Universidade do Vale do Itajaí - UNIVALI
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Universidade Para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí - UNIDAVI
Universidade Regional de Blumenau – FURB

ANEXO

ANEXO A – Fotografias de Espetáculos dos Grupos Extensionistas de Santa Catarina

ANEXO A – Fotografias de Espetáculos dos Grupos Extensionistas de Santa Catarina

ASAS DOURADAS



CIA DE TEATRO UNISUL



GRUPO DE TEATRO DA UNIFE



SER OU NÃO SER



"

GTEU

"



"

"



"

"

"

GRUPO DE PESQUISA TEATRO NOVO



PHOENIX



IMPROVISO DA TRUPE



TERAPEUTAS DA ALEGRIA

