

SÍLVIA FERNANDES DA SILVA TELES

MEMORIAL

SÃO PAULO

Março 2011

APRESENTAÇÃO

Este Memorial divide-se em duas partes. Na primeira, exponho e comento meu percurso intelectual e profissional. Na segunda, apresento meu *curriculum vitae* indexado na Plataforma Lattes, do CNPq.

MEMORIAL

Em Salto: circo-teatro

Nasci no dia 21 de janeiro de 1953, em Salto, uma cidadezinha do interior de São Paulo, vizinha da tradicional Itu e conhecida pela cascata do rio Tietê, pintada em tela de Almeida Júnior. Lá morei com a família durante dezoito anos, até a mudança para São Paulo, a fim de cursar o preparatório ao vestibular.

Das lembranças saltenses, seleciono os estímulos que considero determinantes de meus primeiros passos em direção ao teatro. Especialmente aqueles que recebi na infância, no circo-teatro Guaraciaba, de que era freqüentadora assídua, e nas sessões do cineclubes local, em que conheci as chanchadas da Atlântida. Em minhas convicções de criança cinéfila, “filme nacional” era sinônimo das caricaturas de Oscarito e Grande Otelo, e ainda me lembro da decepção ao assistir a *O Cangaceiro*, e da dificuldade em acreditar que se tratasse, realmente, de cinema “nacional”.

O gosto infantil por melodrama e atuação tipificada foi reforçado por um programa de televisão que, hoje percebo, seguia o formato das revistas de bolso do teatro Natal, que pesquisei anos depois. *Times Square* apresentou-me, no princípio dos anos 1960, as vedetes Dorinha Duval e Íris Bruzzi, e o “compère” Daniel Filho, reforçando o modelo de variedades circenses que me encantava. A atração pelas imagens posadas das fotonovelas de *Grande Hotel*, típicos melodramas em quadrinhos, completou o traçado visual da arte popular brasileira que moldou minha infância.

Os primeiros livros chegaram a mim por via materna. Minha mãe formou-se professora em internato do Colégio Nossa Senhora do Patrocínio, de Itu, dirigido por religiosas francesas. A obrigatoriedade da comunicação e da escrita em francês, além do conhecimento da literatura do país, especialmente a clássica e a romântica, permitiram que eu compartilhasse essas referências muito cedo. Sem que soubesse, a leitura de algumas obras do romantismo francês associava-se aos melodramas que eu assistia no circo-teatro, religando os fios de um mesmo novelo. Entre os escritores brasileiros, Cecília Meireles era minha preferida, e sempre achei natural saber de cor seus versos musicais, que hoje

percebo fortemente influenciados pelo simbolismo, movimento que sempre me interessou e acabei por estudar. Pouco depois, já no início do curso ginásial, li pela primeira vez romances brasileiros de José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, por exigência de uma ótima professora de português, Ana Helena Cizotto. Ainda me lembro, extremamente constrangida, de uma discussão que tive com ela em sala de aula, quando defendi ardorosamente a superioridade literária de *Meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos, sobre *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. O vício do melodrama é a única desculpa que me ocorre para esse julgamento desastrado.

Na época da adolescência, não me recordo de ter lido nenhuma peça de teatro e nem assistido a espetáculos. O mais próximo que cheguei de experiências espetaculares foi como espectadora atenta das procissões de Corpus Christi, cuja morbidez me apavorava, a despeito da *performance* da Verônica. Anos mais tarde, acompanhei com interesse uma pesquisa realizada no IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, sobre o caráter espetacular das procissões brasileiras, publicada no volume *Da rua ao palco*.

Mesmo em ambiente acanhado, e sem conhecer teatro, talvez tenha sido em Salto que desenvolvi o gosto pela cena. Ou, pelo menos, por uma determinada cena, não restrita à peça apresentada entre as quatro paredes de um edifício teatral, mas projetada em diversas manifestações de teatralidade, visíveis no circo-teatro, no cinema, nas fotonovelas, nos romances e nas procissões.

Findo o ginásio, iniciei o curso Clássico. As recordações mais marcantes desse período ainda se ligam à professora de português, com quem li os primeiros estudos de Antônio Cândido, reunidos em *Presença da literatura brasileira*, leitura obrigatória nas aulas. Também foi decisivo o contato com um competente professor de história, marxista convicto e, como soubemos mais tarde, membro de um movimento de oposição à ditadura – estávamos em 1968 – que nos iniciou nos caminhos do materialismo dialético, com o popular manual de

Martha Hanecker. Na época, a ditadura militar era algo de que apenas ouvíamos falar e nosso professor militante era o único a nos explicar a “regressão capitalista” por que passávamos e a nos informar sobre a tortura empregada sistematicamente contra os opositores do regime. Hoje imagino os sérios dissabores que causamos a nosso mestre, que pouco depois caiu na clandestinidade, com nossa quase completa ignorância do contexto repressivo que o país atravessava.

Foi também no curso Clássico que pude conhecer, de forma metódica, a língua com que já tinha certa familiaridade, seguindo o manual de *Littérature Française* organizado por Maria Junqueira Schmidt, e publicado pela Companhia Editora Nacional. Foi também no Clássico que acentuei meu gosto por literatura brasileira, compartilhado com uma amiga de infância, Lígia Negri, atualmente professora de lingüística da Universidade Federal do Paraná.

A decisão de prestar o vestibular para o curso de Lingüística da Unicamp surgiu, em parte, por influência de Lígia, e da professora de português, que se tornara nosso modelo pedagógico, depois do excelente curso de literatura que oferecera.

Na Unicamp, linguística. Na USP, artes cênicas

Entrei no curso de Ciências Humanas da Unicamp em 1972, com opção por Linguística. Havia feito cursinho preparatório de um ano no Objetivo, em São Paulo, onde descobrira o teatro paulista. Até aquele momento, minha grande iniciação cênica fora a montagem de *Morte e Vida Severina*, apresentada em um teatro de Itu. Foi em São Paulo que comecei a gostar de teatro e a me interessar pelo trabalho do ator. Por tudo isso, a entrada na Unicamp e o retorno para o interior funcionaram como satisfação de um desejo antigo, que na época, sem que eu me desse conta, já fora suplantado por outros interesses.

O primeiro ano do curso da Unicamp não me desagradou. Ao contrário, gostei bastante da disciplina de Lingüística, ministrada pelo professor Haquira, graças a quem tive contato com os estudos de Louis Hjelmslev - lemos os *Prolegômenos de uma teoria da linguagem* - e com a semiótica de A.J Greimas,

de quem admirei o rigor do método de leitura dos signos. O professor Haquira fazia parte de um corpo docente formado por professores de extrema competência, que incluía o renomado cientista político Paulo Sérgio Pinheiro. Apesar disso, acabei desistindo de prosseguir na Unicamp e, no final do ano, prestei novo vestibular, desta vez para a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

A entrada na ECA foi uma verdadeira revolução em minha vida. O ano era 1973. Além de ter que me adaptar ao novo endereço em São Paulo, eu entrava em contato com a estimulante vida cultural da cidade. Meu gosto por teatro já era forte e, no segundo ano de curso, quando se optava pelas habilitações específicas, decidi escolher Artes Cênicas. Já no Departamento, o fascínio pela teoria do teatro aconteceu na aula inaugural de meu professor de estética, Jacó Guinsburg, com quem li, pela primeira vez, Anatol Rosenfeld, Bernard Dort, Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud. Assistir a suas palestras, altamente eruditas, era aprender a pensar teatro e tomar consciência das inúmeras lacunas de minha formação. Anotava suas falas do começo ao fim e, depois das aulas, pesquisava as muitas indicações bibliográficas, na esperança de compreendê-las melhor da próxima vez. Muitas tardes e noites foram dedicadas à leitura atenta dos textos de referência, e ainda guardo os resumos detalhados de estética teatral, com que tentava apaziguar minha insegurança de principiante. O *teatro épico* era leitura obrigatória da disciplina e a projeção do gênero a partir de períodos históricos e criadores, trabalhada de forma sintética e brilhante por Rosenfeld, complementava-se com a consulta ao clássico livro de Emil Steiger, *Conceitos fundamentais da poética* e de *A obra de arte literária*, de Roman Ingarden. As análises de Steiger me marcaram profundamente e, anos mais tarde, conheci os estudos do drama moderno de Peter Szondi, que passei a priorizar. Também de Rosenfeld, estudamos o livro *Texto e contexto*, especialmente o capítulo “O fenômeno teatral”. Além do ensaio “Literatura e Personagem”, complementado pela leitura de “A personagem no teatro”, de Décio de Almeida Prado, o primeiro texto que conheci do grande crítico brasileiro, também publicado no volume *A personagem de ficção*. A leitura do *Paradoxo do Comediante*, de Diderot, de *A*

obra de arte viva, de Adolphe Appia, de *Da arte do teatro*, de Edward Gordon Craig e da *Origem da Tragédia*, de Nietzsche, abriram um horizonte teórico fascinante para a compreensão do teatro. Foi também nas aulas do professor Jacó que iniciei meu interesse persistente pelos escritos de Artaud, na leitura difícil de *Le théâtre et son double* no original, já que não dispúnhamos de traduções. Foi por intermédio do mesmo professor que conheci Jacques Derrida, de quem li, repetidas vezes, os ensaios sobre o teatro artaudiano, “A palavra soprada” e “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, publicados em *A escritura e a diferença*.

Em relação à teoria da encenação, lembro-me de ter lido, também por indicação de J. Guinsburg, a versão em espanhol da obra de André Veinstein, *La puesta en escena*, e me interessado especialmente pela terceira parte do livro, “Esboço de uma solução conciliadora respeito-liberdade, criação-interpretação”, em que as posições de André Antoine, Jacques Coupeau, Louis Jouvet, Georges Pitoëff, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud e Erwin Piscator são associadas por similaridade e, em seguida, contrapostas em duas correntes: a dos partidários da extrema liberdade em relação ao texto dramático, com que eu me identificava, e a dos defensores do respeito ao texto. Guardo até hoje a primeira monografia que escrevi para a disciplina “Estética I”, cujo título era “O herói no teatro brasileiro moderno”. Eu procurava analisar a personagem teatral a partir do que compreendia das poéticas de Aristóteles e Hegel, mas centrava meu interesse no belo ensaio de Anatol Rosenfeld, “O herói humilde”. Foi nesse período que conheci a “Livraria Francesa”, da rua Barão de Itapetininga, que me permitiu ler títulos que não pude encontrar na biblioteca da escola. Foi na Francesa que conheci a dramaturgia de Armand Gatti, de quem li *Chant publique devant deux chaises électriques* e *La passion du general Franco*. Na mesma época, principiei a leitura, sem muita regularidade, de alguns volumes publicados na Coleção “Teatro Vivo”, lançada pela Abril Cultural, e dedicada aos principais dramaturgos do teatro mundial. Fiquei especialmente interessada pela dramaturgia de Jarry, de quem li *Ubu Rei*. Muitos anos mais tarde, faria um prefácio à obra, para publicação da Editora Peixoto Neto em 2007.

Ainda em relação à dramaturgia, tive grande interesse pelas aulas da professora Elza Cunha de Vicenzo, generosa, culta e inteligente nas análises precisas da tragédia grega e do teatro de Shakespeare, temas contemplados na disciplina "Literatura Dramática". Nesse período, meados da década de 70, as classes de teatro eram pequenas, contando no máximo com dez alunos, e não tínhamos idéia do privilégio de ter aulas particulares com mestres dessa qualidade. Foi por meio de Elza que conheci Ésquilo, Sófocles, Eurípides e os estudos da tragédia desenvolvidos por Albin Lesky e, posteriormente, Jean-Pierre Vernant. Também foi com essa professora que li Shakespeare de forma sistemática, e passei a considerar *Hamlet* uma obra-prima da literatura dramática. Para auxiliar a interpretação da obra, lemos os ensaios de Jan Kott em *Shakespeare nosso contemporâneo*.

Foi a partir do segundo ano do curso de Artes Cênicas que fiz minhas primeiras experiências como atriz. Dirigida por colegas e pelo professor Armando Sérgio da Silva, responsável pela disciplina de Interpretação, participei da montagem de *O Mambembe*, de Arthur Azevedo, de *O porco ensangüentado*, de Consuelo de Castro, de uma *Colagem* de textos brasileiros organizada e encenada por formandos de 1976, de uma adaptação do roteiro de *Persona*, de Ingmar Bergman e, como não poderia deixar de ser, da encenação de *Liberdade, liberdade*, de Millor Fernandes, peça de resistência de todos os grupos universitários do período, graças aos ataques velados à ditadura militar.

Os quatro anos de graduação foram prolongados por quase cinco, por conta da primeira greve da USP no período da ditadura, deflagrada contra o autoritário diretor da ECA, professor Manuel Nunes Dias. Todos os alunos de todos os departamentos da escola não assistiram aulas durante um semestre letivo, em oposição à administração que se coadunava aos princípios ditatoriais vigentes no país.

No último ano de curso, em 1977, tive minha primeira experiência didática, quando assumi aulas de improvisação e técnica vocal no Teatro Escola Macunaíma, a convite do diretor Sylvio Zilber. Extremamente influenciada pelo primeiro livro de Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*, publicado no

Brasil em 1970, não tive dúvidas em impingir aos alunos, jovens como eu, exercícios radicais de “desvelamento” e “despojamento” das máscaras cotidianas. Não poucas vezes, Zilber interrompeu os laboratórios para perguntar se a professora precisava de auxílio. Por sorte, essa foi minha única incursão prática nos muitos anos de docência teatral.

Também em 1977, fiz minha primeira experiência de teatro profissional, no espetáculo *A viagem de Pedro, o afortunado*, montagem do texto de A. Strindberg dirigida por Iacov Hillel. A peça cumpriu longa temporada no Teatro Eugênio Kusnet e me alegrei com a crítica do professor Clóvis Garcia, que destacava minha atuação no elenco. No ano seguinte, desisti dessa breve carreira de atriz.

Ao terminar o curso de Artes Cênicas, havia lido vários textos de teatro, tomado conhecimento do trabalho dos principais encenadores e me interessado por algumas vertentes de teoria e análise da cena, que me acompanhariam por muito tempo, especialmente os estudos críticos de Bernard Dort e a fenomenologia de Anatol Rosenfeld.

Mas hoje constato que, no prolongado período de graduação, fiz poucos exercícios de crítica de espetáculos, especialmente do movimento teatral paulista da época. Talvez o desejo de compreender melhor esse teatro tenha me levado a criar, em 1980, com colegas de jornalismo e teatro, um pasquim que batizamos de *Revista Teatro*, de poucas páginas e tiragem modesta, em que passamos a publicar artigos de estudiosos, em sua maioria ex-alunos da escola, e de criadores do teatro paulista. Marcos Aidar, atualmente diretor do “SP TV”, da Rede Globo, era o editor responsável. Sônia Salzstein, hoje professora do Departamento de Artes Plásticas da ECA, participava da equipe inicial, e responsabilizou-se pelo planejamento gráfico do segundo número da revista, que estampava na capa a platéia do Teatro Municipal de São Paulo, repleta de bois-bumbá. A montagem fotográfica era a chamada para a matéria principal, sobre a peça *Bumba meu queixada*, de César Vieira, criada pelo grupo União e Olho Vivo. Na verdade, a linha editorial da revista priorizava o “teatro alternativo” dos grupos da época, inclusive os “independentes”, que trabalhavam na periferia de São Paulo e faziam oposição radical à ditadura militar. Entrevistamos para nosso

pasquim Celso Frateschi, do "Teatro Núcleo", Reinaldo Maia, do "Truques, Traquejos e Teatro", Ilo Krugli, do "Ventoforte", Carlos Alberto Soffredini, do "Mambembe", José Celso Martinez Correa, do "Oficina", os integrantes do grupo de intervenções "Viajou sem Passaporte", egresso da ECA, além de dedicarmos matéria à recém-criada Cooperativa Paulista de Teatro e ao III Festival Internacional de Teatro organizado pela produtora Ruth Escobar em 1981. Entre outras tarefas, eu me encarregava da preparação e da realização das entrevistas, e escrevia artigos esforçados, que nem sempre recebiam a aprovação dos colegas editores. De qualquer forma, foi na *Revista Teatro* que publiquei meus primeiros textos, um deles sobre o grupo Ventoforte ("Festa na linguagem dos Bonecos"), que apareceu no primeiro número da revista, em outubro de 1980, e o outro sobre "Nelson Rodrigues", publicado no número 5, de 1981, que festejava o primeiro aniversário da publicação.

A pós-graduação

A pós-graduação na ECA foi decorrência natural de meu interesse por pesquisa e teoria do teatro. Além do mais, desde a graduação eu já escolhera meu orientador. Jacó Guinsburg era muito solicitado pelos candidatos e demorou certo tempo para permitir que eu me inscrevesse no Programa de Pós-Graduação em Artes da escola, indicando seu nome como orientador. Ingressei em 1983, depois de passar pelo exame de seleção, que constava de uma prova escrita e um exame oral com o orientador indicado. Nos meses de preparação para a prova, retomei as anotações da disciplina de "Estética", para aprofundar e ampliar as leituras já realizadas. A partir de *O teatro e sua realidade*, de Bernard Dort, dos livros de Anatol Rosenfeld que estudara e de uma bibliografia sintética sobre história do teatro, fiz a organização dos dez tópicos definidos no processo seletivo. Para o item "O teatro da crueldade" reli *O teatro e seu duplo*, além de consultar alguns hermeneutas da obra artaudiana, como Alain Virmaux (*Artaud e o teatro*), Martin Esslin (*Artaud*) e Franco Tonelli (*L'Esthétique de la cruauté*). Para o tema "As características do espetáculo teatral épico", reli o livro de Anatol Rosenfeld, a compilação *O teatro dialético*, de Bertolt Brecht, e alguns

comentadores da obra brechtiana, como Jacques Desuché (cujo livro consultei na versão em espanhol, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*). *Brecht, vida e obra*, do diretor e ensaísta brasileiro Fernando Peixoto, auxiliou a compreensão da obra brechtiana, bem como o estudo de Paolo Chiarini (*Bertolt Brecht*). Mas, entre os autores que li na época, o ensaio “Um realismo épico”, de Bernard Dort, publicado em *O teatro e sua realidade*, me parecia imbatível na abordagem da prática brechtiana como um ato de conhecimento e reflexão sobre a realidade. Por meio de Dort, tomei conhecimento do ensaio canônico de Walter Benjamin sobre o teatro épico e, a partir daí, retomei-o muitas vezes. Para a preparação do tópico “Os renovadores do espetáculo teatral no século XX”, reli *Iniciação ao teatro*, em que Sábado Magaldi faz uma síntese inteligente das obras de Appia, Gordon Craig, Meyerhold, Max Reinhardt e Jacques Copeau. Também retomei *Da arte do teatro*, de Gordon Craig, artista que passou a figurar, ao lado de Artaud, no panteão de minhas preferências estéticas. Confesso que ainda não havia lido na íntegra *A obra de arte viva*, de Adolphe Appia, e foi isso que fiz ao me preparar para a prova. Para a localização de alguns movimentos teatrais do século XX, foi bom ter consultado *O panorama do teatro moderno*, de Redondo Jr, em que obtive informações adicionais sobre Max Reinhardt. O tópico relativo às “Principais correntes do teatro contemporâneo e suas propostas cênicas” foi preparado a partir do livro de Pierre Biner sobre o *Living Theatre*. A descrição que o autor faz de *Mysteries and Smaller Pieces*, com o roteiro dividido em nove quadros e a estrutura solta de ações, interessou-me profundamente. *Paradise now*, em que o espectador torna-se criador do teatro, foi outra descoberta da época, quando ainda não se falava em teoria da recepção. O teatro de Peter Brook era um dos temas indicados para a prova, e me lembro de ter lido *O teatro e seu espaço* em alternância com *Em busca de um teatro pobre*, de Grotowski. Ali se fortalecia minha predileção pelo artista polonês e guardo uma anotação do livro - “cada técnica conduz à metafísica” - que me faz lembrar de meu grande amigo Renato Cohen, morto prematuramente. Para o mesmo processo seletivo, li o livro de Peter Schumann sobre o *Bread and Puppet Theatre*, que considero um bom panorama dos grupos americanos da época, com referências ao *Open*

Theatre de Joseph Chaikin e à *San Francisco Mime Troupe*, além do estudo sobre o *Happening* de Alain Virmaux. Para outro tema proposto, "Quais são os criadores do espetáculo teatral e sua participação na realização da obra" voltei ao livro de André Veinstein sobre a encenação, que havia lido nas aulas de estética. Os tópicos relativos ao Teatro Medieval e ao Renascentista, à *Commedia dell'arte* e ao Século de Ouro espanhol recuperei a partir de dois volumes de *História do teatro* de autoria de Bogatiriev e Ignatov, indicados nas aulas do professor Clóvis Garcia. Apesar do esforço de retomada histórica, o que realmente me interessava eram as esplêndidas análises estéticas de Anatol Rosenfeld e Bernard Dort. A propensão pela teoria do teatro já se acentuava.

Já como aluna de mestrado, matriculei-me em quatro cursos que ampliaram meus conhecimentos de teoria e encenação teatral. Começo pela disciplina do professor Teixeira Coelho, "Espaço cênico e espaço imaginário", centrada na concepção do espaço como sede de criação do imaginário teatral. A partir da definição de três elementos fundantes do teatro, o actante, o espaço e a máscara, o professor desenvolveu uma instigante análise das propostas de Antonin Artaud, elegendo, como fundamentos teóricos, os estudos de Gaston Bachelard (*La dialectique de la durée*), Mircea Eliade (*O sagrado e o profano* e *Mythes, rêves et mystères*), Modesto Carone (*Metáfora e montagem*) e Haroldo de Campos (*Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*). Quanto à obra específica de Artaud, usamos como fontes de análise *O teatro e seu duplo* e a coletânea *Messages Révolutionnaires*, publicada pela Gallimard. O curso foi de extremo interesse para a compreensão mais ampla do projeto artaudiano e, animada com sua qualidade, matriculei-me em outra disciplina do mesmo professor, "Linguagem e Ideologia", em que analisamos a estrutura dos discursos ideológicos, partindo da hipótese de que sua produção é controlada e organizada por procedimentos cuja função é conjurar perigos e poderes, controlando eventos aleatórios. Foi a primeira ocasião em que tive contato com a terminologia da semiótica pierciana e confesso minha dificuldade de leitura do autor. Também foi graças a Teixeira que li, pela primeira vez, dois livros de Roland Barthes, *O prazer do texto* e *Mitologias*, em que encontrei sistematizações e concepções

fecundas para meus estudos futuros. Foi também nessa disciplina que li, sem entender, um estudo de Jacques Lacan, "*Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*". Não foi fácil dar conta de toda a bibliografia, mas o curso abriu-me as portas do pós-estruturalismo francês, que me interessou profundamente, e estimulou algumas pesquisas que eu realizaria mais tarde. Além disso, a partir da leitura de ensaios de Louis Althusser publicados no livro *A favor de Marx*, e de um artigo de Eliseo Veron, "Semiose da ideologia e do poder", redigi a monografia final da disciplina, que publiquei em 1984, como prefácio do *Anuário de Artes Cênicas* de 1981, do IDART, em que considerava a cobertura da imprensa um recorte ideológico da produção teatral paulista, com as inclusões e exclusões de espetáculos medidas pela maior ou menor pertinência ao mercado.

Como exigência para a obtenção dos créditos de mestrado, também cursei a disciplina oferecida pelo professor José Antonio Pasta Jr., "Sobre Bertolt Brecht", em que estudei as teorias de Hans Mayer, Walter Benjamin e Anatol Rosenfeld para a interpretação do teatro dialético. A ementa do curso seguiu, de forma aproximada, os tópicos em que se dividia a dissertação de mestrado do professor, posteriormente publicada pela editora Ática com o título *Trabalho de Brecht. Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. Minha monografia foi sobre a peça *Mãe Coragem e seus filhos*, analisada com base no primoroso ensaio de Louis Althusser, "O Piccolo, Bertolazzi e Brecht", em que o autor discrimina os recursos de estranhamento da estrutura do texto.

No IDART: o primeiro emprego.

Quando iniciei o curso de pós-graduação na ECA, já trabalhava há cinco anos no Departamento de Informação e Documentação Artísticas da Secretaria Municipal de Cultura, em que ingressei em 1978. Permaneci no IDART até janeiro de 1992 e acredito que, nesse período de treze anos, aprendi a trabalhar em equipe e a estudar o teatro a partir do que os franceses chamam de *théâtre vivant*, aquele que se faz em cena, no instante da criação. Na época em que

entrei na Divisão, a Equipe Técnica de Artes Cênicas era coordenada por Maria Thereza Vargas e contava, entre seus pesquisadores, com Mariângela Alves de Lima, Maria Lúcia Pereira, Berenice Raulino, Tânia Marcondes, Lineu Dias e Cláudia Alencar. O Secretário Municipal de Cultura era o professor, crítico e historiador Sábato Magaldi, e isso explica a valorização das artes cênicas no departamento. Nos primeiros tempos, sem nenhuma experiência e nem conhecimento abrangente do movimento teatral paulista, fui encarregada da organização dos anuários de artes cênicas. O trabalho paciente e minucioso de leitura e anotação de cinco jornais diários – *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Folha da Tarde* e *Última Hora* -, necessário para o levantamento das informações sobre os espetáculos, requeria uma disciplina e um rigor que eu estava longe de possuir. Procurava orientar-me pelo exemplo de Maria Thereza, que nos oferecia o modelo vivo da pesquisa de fontes primárias. A conferência recorrente dos dados de estréia e encerramento das peças, a exatidão das fichas técnicas, com inclusão de eventuais substituições de elenco, e o critério inteligente de seleção das críticas publicadas na imprensa, eram exemplos de como eu deveria me comportar. Nem sempre fui bem sucedida. Não poucas vezes, esqueci de verificar a data correta de encerramento dos espetáculos, que se anunciava e nem sempre se cumpria, e não tive paciência para conferir dados de elenco, descuidando-me das substituições ou omitindo a produção, que minha supervisora, rigorosa e incansável, encarregava-se de complementar. Eu só me animava, realmente, quando chegava a hora de redigir as introduções de anuário, e podia confrontar as críticas e as reportagens com as entrevistas que realizávamos regularmente com os artistas. Gostava, especialmente, de consultar a documentação fotográfica dos espetáculos, sempre impecável, realizada por profissionais da qualidade de Djalma Limongi Batista, João Caldas, Gal Oppido e Emídio Luisi. Além disso, a convivência com colegas de pesquisa inteligentes e preparados aliviava o fardo dos anuários, que carreguei por cinco anos. E as discussões dos espetáculos em cartaz, que a equipe promovia semanalmente, funcionavam como um curso de leitura de cena

para uma pesquisadora neófito como eu, e compensavam as jornadas exaustivas de leitura e coleta de dados.

Poucos anos depois de minha entrada na Divisão, recebemos um novo supervisor na equipe, Mauro Meiches, que seria meu parceiro e interlocutor por muitos anos. Com Mauro realizei minha primeira pesquisa de fôlego, cujo objetivo era analisar o trabalho de alguns atores em cartaz na cidade a partir de uma tipologia criada por nós: interpretação de si mesmo, distanciamento e identificação. Rubens Corrêa, Antonio Fagundes, Paulo Autran, Marília Pêra, Carlos Moreno, do Pod Minoga, e Regina Casé, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, foram os intérpretes que escolhemos para o estudo. Com eles realizamos longas entrevistas, subsidiadas por análises minuciosas do material fotográfico e fonográfico de registro das atuações. O estudo foi publicado pela editora Perspectiva em 1988, mantendo o título original da pesquisa, *Sobre o trabalho do ator*, e ganhou resenha do crítico João Roberto Faria, que deixou os autores extremamente lisonjeados. Foi também no IDART que participei de uma pesquisa inédita sobre a *performance* paulista dos anos 1980, em que documentei e analisei alguns precursores da tendência em São Paulo, como Renato Cohen, Otávio Donasci e Ricardo Karman. Também na divisão, produzi uma documentação exaustiva do espetáculo *Ubu*, criado pelo Teatro do Ornitórrinco, com direção de Cacá Rosset, a que assisti mais de dez vezes, além de ter entrevistado a maioria dos participantes do elenco. Os resultados das duas pesquisas estão indexados no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Entre os demais trabalhos que realizei na época, destaco a identificação e a redação de uma breve apresentação do Arquivo Derli Marques, que reúne a documentação fotográfica dos espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo, e a participação no livro *Imagens do Teatro Paulista*, organizado por Mariângela Alves de Lima a partir de recortes temáticos da documentação produzida ou reunida pela equipe. A última pesquisa que desenvolvi no IDART foi sobre o teatro de revista paulista. O objetivo era recuperar, por meio de críticas, fichas técnicas, documentação fotográfica e outros tipos de registro, os espetáculos de revista apresentados em São Paulo entre 1954 e 1964. A pesquisa documental

foi coordenada por mim e reuniu pesquisadores de artes cênicas, artes plásticas, música e cinema. Foi finalizada na exposição "São Paulo em Revista: uma viagem ao umbigo da cidade", concebida e organizada por Luiz Fernando Ramos, supervisor da equipe na época, e apresentada na 21ª. Bienal Internacional de São Paulo, em 1991. Organizei o catálogo da exposição, editado pela Secretaria Municipal de Cultura no mesmo ano, e nele publiquei o texto "O teatro de revista em São Paulo: 1954-1964".

A Dissertação de Mestrado

Paralelamente às atividades de pesquisa, discussão e registro do movimento teatral paulista, o principal trabalho que realizei no período foi minha dissertação de mestrado sobre os grupos de teatro da década de 1970. Decidi estudar os grupos de criação coletiva por representarem, a meu ver, o que se produzia de mais interessante na cena brasileira em termos de linguagem teatral. Presentes com maior assiduidade a partir de meados dos anos 1970, as equipes cooperativadas que eu pretendia estudar priorizavam a criação coletiva, o que acabava determinando a autoria comum do projeto estético e a tendência à coletivização do trabalho teatral. No acompanhamento da cena paulista, eu percebia que a cooperativa de produção levava à diluição da divisão rígida entre as funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas. Em geral, os participantes dos grupos eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores de seus espetáculos. Na fase de maior ocorrência da criação coletiva, de meados da década de 1970 ao princípio dos anos 1980, os grupos dividiam-se em duas correntes muito semelhantes no projeto coletivo, mas diferentes na proposta ideológica de trabalho. A primeira, conhecida pelo teor político das propostas, reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominam Independentes. Muitas dessas equipes, como o Núcleo, o União e Olho Vivo e o Truques, Traquejos e Teatro foram entrevistadas por mim e pelos pesquisadores da Equipe de Artes Cênicas do IDART. Mas era a segunda corrente que me interessava analisar, pois nela se alinhavam os

grupos envolvidos com pesquisas de linguagem e com a experimentação de novos modos de fazer teatro.

Em conversas com meu orientador, decidi que faria o estudo dos espetáculos e a reconstituição da trajetória de alguns grupos, escolhidos a partir da continuidade de trabalho e da capacidade de projetar uma linguagem própria. Portanto, dois objetivos orientaram a pesquisa: a reconstituição do percurso criativo de cinco grupos - Asdrúbal Trouxe o Trombone, Ornitorrinco, Pod Minoga, Mambembe e Ventoforte - e a análise de seus espetáculos, levando em conta a linguagem particular que a maior parte deles conseguiu estruturar em muitos anos de trabalho coletivo.

Para realizar uma pesquisa dessa natureza, era indispensável uma investigação detalhada nos jornais, na busca de reportagens, críticas e notícias das peças. Era um trabalho a que eu já me habituara, na prática de organização dos anuários e, em alguns casos, já fizera uma organização prévia das informações mais importantes sobre os grupos. A complementação dos dados e a pesquisa sobre as propostas de trabalho específicas foram feitas por meio de entrevistas com Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Cacá Rosset, Ilo Krugli, Carlos Alberto Soffredini, Rosi Campos, Luís Alberto de Abreu, Carlos Moreno e Naum Alves de Souza, entre outros artistas. Esse material foi enriquecido pelo acervo do IDART, onde eu fazia consultas à documentação fotográfica e fonográfica dos espetáculos, e às entrevistas realizadas pela equipe com alguns dos criadores, que muitas vezes funcionaram como roteiro inicial de investigação. Por tudo isso, acredito que minha dissertação de mestrado tem um perfil muito semelhante ao das pesquisas que realizei no IDART e, em certo sentido, considero-a um dos frutos da produção coletiva da equipe técnica de artes cênicas. Apesar de exaustivo, esse trabalho me deu um enorme prazer, pois significava refletir sobre o trabalho teatral de minha geração. E tenho consciência de que a sintonia que eu tinha com esse trabalho sem dúvida impediu a crítica imparcial das produções. De qualquer forma, a pesquisa deu-me condições de reconstituir a trajetória de cinco grupos e, espero, de traçar um panorama das criações coletivas dos anos 1970. Nas reconstituições melhor sucedidas, como

a do Asdrúbal Trouxe o Trombone, cheguei a definir um repertório original e uma formalização inédita de linguagem, que se fazia a partir das improvisações conjuntas e da experiência particular dos criadores, em geral prescindindo de técnicas tradicionais. *Trate-me Leão*, de 1977, *Aquela coisa toda*, de 1980, e a *Farra da Terra*, de 1983, foram as principais etapas da trajetória do grupo, muito semelhante à de outras equipes que analisei, como o Ventoforte e o Pod Minoga, que também faziam um teatro centrado na experiência vital do ator, distinguindo-se do Asdrúbal pela ênfase maior nos recursos plásticos de encenação, visível em espetáculos como *Mistério das nove luas* (1977) e *Salada Paulista* (1978). Já no grupo Mambembe, também de São Paulo, observei uma oscilação entre a pesquisa de linguagem baseada no circo-teatro, desenvolvida em *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini (1979), e um caminho eclético de produções. Quanto ao Teatro do Ornitorrinco, concluí que realizou uma experiência diferencial, na medida que se baseava em pressupostos teóricos e estéticos emprestados às vanguardas históricas e ao teatro brechtiano (*Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, de 1977, e *Mahagonny Songspiel*, de 1982), filtrados, como nos demais casos estudados, por idiossincrasias dos criadores, mas também por conceitos correntes no teatro contemporâneo, como arte em progresso e ator como *performer*, o que era notável no espetáculo *Ubu*, de 1984. Por necessidade de análise, foi no mestrado que pude aprofundar as leituras de Bernard Dort, especialmente dos ensaios reunidos em *Théâtre em jeu*, além de ter conhecido um estudo decisivo para a compreensão da produção coletiva dos grupos, "O autor como produtor", de Walter Benjamin.

Em 1988 consegui completar a redação, e depois das leituras de meu orientador e da incorporação de suas sugestões, cheguei à versão final da dissertação "Grupos teatrais: percurso e linguagem", que defendi no mesmo ano. Ela foi publicada mais de uma década depois, em 2000, pela editora da Unicamp, com o título *Grupos teatrais, anos 70*. Também sobre os grupos, publiquei ensaio em co-autoria com J. Guinsburg no livro *Diálogos sobre teatro*, organizado por

Armando Sérgio da Silva em 1995. Na revista *Urdimento*, da UDESC, publiquei uma síntese do mestrado, com o título “A criação coletiva do teatro”, em 1998.

Em meados de 1988, já com o mestrado defendido, prosseguia com minhas pesquisas no IDART, quando recebi um convite da professora Maria Lúcia Candeias que, por sugestão de meu orientador, me indicava para dar aulas de “História do Teatro Ocidental” no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Tratava-se de um vínculo precário, de conferencista, que no futuro poderia tornar-se um contrato formal de trabalho com a Universidade que eu cursara. Apesar da timidez que sempre me acompanhou e da dificuldade de expressão em público, fiquei entusiasmada com o convite. A meu ver, dar aulas na UNICAMP era a possibilidade de sistematizar e aprofundar minhas pesquisas de teatro e, mais que isso, de contextualizar, com maior rigor, as experiências cênicas contemporâneas, que tanto me atraíam. Além do mais, a docência universitária abria novos horizontes de carreira e pesquisa, além de possibilitar um futuro exercício na pós-graduação. A idéia de oferecer cursos sobre minhas próprias pesquisas, socializando as descobertas no diálogo com os alunos, me interessava profundamente. No entanto, confesso que havia o problema de voltar para o interior. A cidade de Campinas não me atraía e, quando aceitei o convite, jamais pensei em sair de São Paulo, onde mantinha vínculos familiares e profissionais. Pedi o programa da disciplina à professora Maria Lúcia, fiz, com seu aval, as adaptações que julguei necessárias e comecei a me preparar para uma nova etapa de minha carreira, a docência universitária.

Docência na Unicamp, Doutorado na USP

As atividades didáticas que desenvolvi no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, desde agosto de 1988, giraram em torno da história do teatro ocidental, embora, em alguns semestres, eu tivesse oferecido cursos de teatro brasileiro. Iniciei a prática docente ministrando disciplinas cuja ementa contemplava os extremos da linha historiográfica. “Estética e História da Arte I e II” eram dirigidas aos alunos do primeiro ano do curso, e cobriam as manifestações compreendidas do teatro

grego ao Século de Ouro Espanhol. “Estética e História da Arte V e VI” eram oferecidas aos alunos do terceiro ano e focalizavam o teatro moderno e contemporâneo. Também na Unicamp, ofereci uma disciplina no Programa de Pós-Graduação em Artes, em 1996, “Seminários de encenação contemporânea”, em que abordava alguns tópicos de minha tese de doutorado, defendida no ano anterior. Quanto às atividades administrativas, participei de várias comissões – a Comissão Central de Desempenho Acadêmico e Institucional, a Sub-Comissão de Pós-Graduação em Artes, o Conselho e a Comissão de Graduação do Departamento de Artes Cênicas. Em 1997, participei de uma comissão formada com o intuito de reestruturar o curso de artes cênicas. O resultado desse trabalho foi o “Projeto de reestruturação do curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes”, implementado a partir de 1999.

Dois anos depois de começar a dar aulas na UNICAMP, tive a sorte de ser aceita pelo professor Jacó Guinsburg para realizar o doutoramento, que iniciei em 1990. Para completar os créditos exigidos no programa, cursei quatro disciplinas na pós-graduação. Escolhi “Arte, loucura e modernidade”, oferecida pelo prof. Dr. João Frayze-Pereira, por saber que o teatro de Antonin Artaud seria um dos temas abordados, e sua poética radical continuava a me interessar. Por outro lado, a possibilidade de discutir e aprofundar conceptualmente a questão da modernidade na arte, foco temático da disciplina, parecia útil a meu tema de tese que, naquele momento, era a encenação brasileira dos anos 1980. Os textos sobre arte moderna propostos no curso funcionavam como marco imediatamente anterior aos paradigmas pós-modernos, que eu pretendia priorizar no trato com a encenação contemporânea. A disciplina orientou-se para a análise da loucura na arte a partir dos estudos de Michel Foucault (*História da loucura*), M Thévoz (*L'art brut*) e J. Dubuffet (*Cultura asfixiante*), além de contemplar outros estudiosos dedicados à discussão da chamada arte bruta, ou incomum. As aulas desenvolveram-se por meio da leitura e da discussão dos textos teóricos dos autores referidos, no intuito de localizar a questão da produção artística moderna. Com base nas leituras e nas discussões em classe, redigi uma monografia em que abordava alguns textos de Antonin Artaud, encarados sob a perspectiva da

loucura. “Van Gogh, o suicidado da sociedade”, ensaio que acabara de traduzir para uma coletânea de textos do autor, foi o eixo da análise que desenvolvi.

Na disciplina oferecida pelo professor Clóvis Garcia, “Concepções do espaço cênico”, fiz leituras relativas à conformação da espacialidade em vários períodos históricos. Meu interesse por teatro contemporâneo e a proximidade com o tema de minha tese motivou-me a escolher, como assunto da monografia, a concepção do espaço cênico do espetáculo *Pantaleão e as visitadoras*, romance de Mário Vargas Llosa adaptado e encenado por Ulysses Cruz em 1990. O palco formado pela intersecção de passarelas e planos ligados por praticáveis pareceu-me extremamente interessante como modelo de ocupação espacial no teatro contemporâneo.

Apesar de distante de meu interesse de pesquisa, decidi cursar a disciplina “O teatro do século de ouro espanhol – Lope de Vega ou o triunfo dos elementos populares e nacionais” pela excelência da docente responsável, profa. Dra. Célia Berrettini, e pela pertinência do tema para minhas aulas de história do teatro na universidade. A bibliografia trabalhada no curso foi útil e os trabalhos de J. Casaldueiro (*Estúdios sobre el teatro español*), L. Pfandl (*Historia de la literatura nacional española em la Edad de Oro*) e A. Valbuena Prat (*El teatro e su Siglo de Oro*) sem dúvida auxiliaram a preparação de minhas aulas sobre o período. Exercitei-me na análise da construção dramática e estilística da obra de Lope de Vega redigindo uma monografia sobre a peça *El castigo sin venganza*.

A última disciplina que cursei foi oferecida por meu orientador e, apesar do título específico, “Meyerhold I”, tinha um programa extenso, que abordava vários aspectos do teatro russo, desde o classicismo até o experimentalismo do Dr. Dapertutto e a vanguarda política. O curso foi de extrema utilidade para minha pesquisa, pois a discussão da encenação brasileira contemporânea não podia prescindir da análise das revoluções cênicas do princípio do século, de que Meyerhold foi um dos autores. A partir da definição de um amplo panorama do teatro do final do século XIX e início do XX, o professor passou a discriminar os elementos estilísticos presentes em diversas manifestações cênico-dramáticas. Movimentos como o Classicismo, o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo e o

Simbolismo foram apresentados, com estudo pormenorizado de textos, complementados, a partir do naturalismo, com análise das encenações. Encenadores e teóricos como Stanislavski, Richard Wagner, Goerge Fuks, Appia, Gordon Craig e Max Reinhardt foram postos em convivência profícua com dramaturgos como Gogol, Tchekhov e Maeterlinck. Quando se chegou à abordagem específica do trabalho de Meyerhold, os movimento e os criadores estudados esclareceram o trabalho do encenador no Teatro Studio, no Teatro Vera Komissagervskaia e nos palcos imperiais. Escolhi como tema de seminário “A encenação diretorial”, analisando especificamente as propostas teatrais de Gordon Craig. Pensando na utilidade direta da disciplina para minha tese, decidi elaborar uma monografia sobre alguns tópicos de teoria da encenação e chamei-a de “Motivos de encenação”. Dividi o trabalho em três temas básicos, em que abordei a encenação como linguagem, o encenador como autor e a especificidade da obra teatral.

Quando cursei as disciplinas, já havia decidido que estudaria os encenadores brasileiros que, a partir meados da década de 1980, substituíram os grupos na criação do teatro que, a meu ver, apresentava as maiores inovações cênicas. Acreditava que, em relação à periodização do teatro brasileiro, minha escolha funcionava como seqüência natural do estudo sobre a criação coletiva dos grupos na década de 1970. No decorrer do processo, acabei centrando a análise no trabalho do encenador Gerald Thomas, por acreditar que o artista sintetizava alguns procedimentos recorrentes na década de 1980, um período em que o encenador volta a funcionar como eixo irradiador das propostas teatrais, concentrando em torno de si colaboradores que auxiliam sua execução. Na observação do teatro do período, concluí que as peças musicais de Hamilton Vaz Pereira, as experiências plásticas e espaciais de Bia Lessa, o *Corpo de Balle* de Ulysses Cruz, as encenações de Márcio Aurélio ou o espetáculo *A Bao a Qu*, de Enrique Diaz, afirmavam-se, tanto quanto a ópera seca de Gerald Thomas, como concretizações de um discurso da encenação. A referência a esses artistas permaneceu no primeiro capítulo da tese, em que tracei um histórico da carreira de Gerald Thomas, procurando contextualizá-la

no teatro brasileiro da época. Em seguida analisei, em três capítulos, o “texto espetacular” de Gerald Thomas, construído pela definição espacial, o recorte de luz, a inserção textual, a movimentação coreográfica, a interferência musical, o gesto do ator e a projeção de imagens. O estudo específico da espacialidade, da atuação e da encenação foi desenvolvido com base em três espetáculos do diretor: *Mattogrosso*, *Carmem com filtro 2* e *M.O.R.T.E.* Na conclusão da tese, procurei analisar, a partir de teóricos como Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Marco de Marinis, Bernard Dort, Johannes Birringer e Michael Vanden Heuvel, a série de procedimentos característicos da escritura cênica do diretor, que se associam a novas formas de teatralidade contemporânea, marcadas pelo hibridismo e pela intertextualidade, presentes no trabalho de artistas como Robert Wilson, Richard Foreman, Heiner Muller, Pina Bausch e Robert Lepage. Cheguei à versão final da tese no final do primeiro semestre de 1995 e logo em seguida a defendi, com o título *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*, mantido no livro que publiquei pela Editora Perspectiva em 1996.

Como parte das atividades de pesquisa para a realização do doutorado, fiz uma viagem de estudos a Nova York, em 1994, com auxílio concedido pela Unicamp, para consulta dos arquivos de Gerald Thomas, reunidos em sua residência no Brooklin. Lá pude conhecer vários cadernos de direção, que registram em textos, gráficos e desenhos os projetos do encenador, além de programas de todos os espetáculos, roteiros de peças e outros tipos de documentação, que selecionei e utilizei como esclarecimento ou ilustração das reconstituições e análises apresentadas na tese.

Paralelamente à realização do doutorado, desenvolvi uma série de outras atividades, de que destaco as principais. Em 1993-1994 organizei, traduzi e prefaciei, com J. Guinsburg, a coletânea de textos de Antonin Artaud *Linguagem e vida*, publicada pela Perspectiva em 1995. No mesmo ano, organizei e prefaciei, com J. Guinsburg, uma compilação de ensaios críticos sobre o teatro de Gerald Thomas e de textos e desenhos do diretor, publicados pela Perspectiva com o título *Gerald Thomas, um encenador de si mesmo*, em 1996, ano em que

minha tese foi editada. Também publiquei, em 1992, o ensaio “O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea”, sobre o espetáculo *Carmem com filtro 2*, na *Revista da USP*. Em 1998 publiquei prefácio ao livro de Renato Cohen *Work in progress na cena contemporânea*. Também em 1998, na revista argentina *Teatro al Sur*, publiquei texto sobre a tendência intercultural no teatro, com o título “Lo intercultural en escena”. No período, participei de vários encontros, seminários e congressos, de que destaco o Congresso Internacional da “Association for Theatre in Higher Education”, realizado em Chicago, em que apresentei uma comunicação sobre as performances de Renato Cohen; também apresentei trabalho no I. Congresso Nacional da ABPA, em 1991, sobre “O teatro dos anos 80”, em que iniciava a sistematização de algumas linhas de trabalho de encenadores brasileiros; em 1991 participei do seminário “Teatro Brasileiro: contemporaneidades”, organizado pelo Centro Cultural São Paulo, em que abordei algumas vertentes da encenação brasileira; também do ciclo “O signo do ator no século XX”, em que projetei algumas linhas de força do trabalho do ator contemporâneo; em 1992 apresentei o trabalho “Teatro com texto e sem texto”, no “Encontro Nacional de Escolas de Teatro” promovido pelo Festival de Teatro Universitário de Blumenau, publicado posteriormente na *Revista Poiesis*. Também considero relevante, no período, a organização do ciclo “Teatro Brasileiro 1968/1998: trinta encontros”, que concebi e organizei para o Teatro da Universidade de São Paulo, TUSP. A série de palestras, seguida de debates, foi dividida em três módulos temáticos, desenvolvidos em trinta encontros com artistas, críticos e teóricos do teatro brasileiro. O primeiro chamou-se *Nacionalismo e Política* e reuniu artistas e intelectuais na discussão de temáticas relativas ao teatro político, ao engajamento e à questão do nacionalismo na arte. Estiveram presentes, entre outros, Augusto Boal, Fernando Peixoto, Celso Frateschi e Sérgio de Carvalho. O segundo módulo temático, *Internacionalismo, Poética e Interculturalismo*, reuniu diretores e atores que desenvolvem um trabalho mais voltado para a experimentação teatral, como José Celso Martinez Correa, Márcio Aurélio, Marilena Ansaldi, Daniela Thomas, Hamilton Vaz Pereira, Enrique Diaz,

Antonio Araújo, Gilberto Gavronski, Renato Cohen e Cibele Forjaz, apresentados por intelectuais como Gerd Bornheim, Luiz Carlos Maciel e Heloísa Buarque de Hollanda. O terceiro módulo do encontro chamou-se *Profissionalismo, Técnica e Cultura das Mídias*, e reuniu diversos profissionais de teatro para discutir as relações entre a criação e a produção do teatro brasileiro. Estiveram presentes Paulo Autran, Gianni Ratto, Fauzi Arap, Ney Latorraca, José Possi Neto, o crítico Alberto Guzik, a pesquisadora Maria Thereza Vargas e os professores João Roberto Faria, Tânia Brandão, José Eduardo Vendramini e Renata Pallottini. Atualmente, estou envolvida no projeto de edição do ciclo, com o ex-diretor do TUSP Abílio Tavares.

Pós-Doutorado e Docência da ECA

Depois da defesa da tese de doutorado, comecei a pensar na hipótese de fazer um pós-doutoramento. No entanto, demorei alguns anos para passar do desejo à realização. A ocasião surgiu em 1999, quando iniciei uma pesquisa na ECA, a princípio com supervisão do professor José Eduardo Vendramini e, na seqüência, do professor Luiz Fernando Ramos.

“O Simbolismo na cena Brasileira: 1900-1922” era o título do projeto que encaminhei ao Departamento e, depois de aprovado pelo Conselho, enviei à FAPESP, que me concedeu dois anos de bolsa de pós-doutorado no Brasil, viabilizando a investigação. Concomitante ao trabalho de pesquisa iniciei, no Departamento, minha atuação como docente responsável pela disciplina “História do Teatro III”, que passei a ministrar a partir de 1999, ainda sem contrato de trabalho. Em 2000, depois de selecionada em concurso público, e já como docente contratada, comecei a ministrar as disciplinas “História do Teatro III e IV”, dirigidas aos alunos do terceiro e quarto semestres de curso, a disciplina “Dramaturgia I”, oferecida no quinto semestre e, por dois anos, em 2001 e 2002, a disciplina Projeto Teatral I, oferecida no último ano do curso, em parceria com o professor Luiz Fernando Ramos.

A par das atividades docentes, desenvolvi meu pós-doutoramento sobre o simbolismo. O desejo de pesquisar o movimento em suas manifestações na

cena brasileira surgiu durante minhas pesquisas de doutorado, a partir da leitura do ensaio “A encenação monológica”, da pesquisadora Flora Sussekind, que analisava o trabalho dos diretores Bia Lessa e Gerald Thomas. Fiquei surpreendida com as semelhanças apontadas pela autora entre a encenação simbolista francesa dos últimos anos do século XIX e a dos encenadores brasileiros do final do século XX. Sussekind destacava vários aspectos da similaridade, especialmente a dissociação entre a ação cênica e a palavra, característica do teatro dos dois diretores, que foi experimentada no final do século XIX pelo encenador simbolista Lugné-Poe, quando montou *La Gardienne*, de Henri de Régnier, em 1894.

Ao constatar a atualidade dos pressupostos simbolistas na cena contemporânea, passei a associar o movimento às revoluções da encenação européia no princípio do século XX. Apesar de marcada pela multipolaridade, notava que a corrente simbolista incluía alguns dos maiores representantes da renovação cênica moderna, que se afirmavam, simultaneamente, nos principais centros europeus e se uniam na determinação de explorar os recursos da teatralidade e na recusa à representação ilusionista. Adolphe Appia na Suíça, Gordon Craig na Inglaterra, Nehrens e Max Reinhardt na Alemanha, Meyerhold em Moscou, Paul Fort e Lugné-Poe em Paris, ligavam-se, com maior ou menor proximidade, à reação idealista que se manifestou nos palcos europeus a partir do final do século XIX, e que estava presente no movimento simbolista francês, lançado de forma consciente em 1886, com o manifesto de Jean Moréas. O que unia artistas tão diferentes me parecia, à primeira vista, a tentativa de constituir em cena um universo até certo ponto autônomo, que emprestava alguns elementos do real apenas para utilizá-los como um código de correspondências, visando a remeter o espectador a outra realidade. No estudo do teatro contemporâneo, eu percebia que esse sistema analógico de um mundo secreto acontecia de outra forma, evidentemente, mas que alguns encenadores preservavam a atmosfera poética de imagens cênicas, sem significado claro, que não visava, entretanto, como no caso do simbolismo, a colocar o espectador em contato com algum tipo de espiritualidade. A verdade

é que, estimulada pelo ensaio de Flora, eu passara a associar as criações do jovem Paul Fort no *Théâtre d'Art*, em 1891, e as encenações de Lugné-Poe no Théâtre de l'Oeuvre, a partir de 1893, que aliavam poesia, música, cenários abstratos, atores "sonâmbulos", interpretação estilizada, telas transparentes na boca de cena, e sobretudo, os mais inusitados recursos de iluminação, a espetáculos de encenadores contemporâneos como Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Claude Regy e, evidentemente, Gerald Thomas, cujo trabalho eu pesquisava na época.

Mas na constatação dessa semelhança, havia algo que me intrigava. Se o simbolismo francês tinha uma relação de tal intimidade com a encenação, a ponto de associar-se às novas concepções de teatro, eu achava curioso que não tivesse correlatos no Brasil. Na época da concepção do projeto, duvidava que a revolução cênica dos simbolistas não tivesse nenhum reflexo em nossos palcos, ainda mais levando em conta que quase todas as manifestações culturais brasileiras do século XIX e princípio do século XX traziam a marca dos modelos franceses. No entanto, as informações de que dispúnhamos sobre as primeiras décadas do século apontavam na direção de montagens bastante tradicionais. Até a revolução de 1930, era o panorama herdado do século XIX que subsistia na cena brasileira, com a definição geral do espetáculo sendo incumbência do ensaiador ou do primeiro ator da companhia.

Mesmo assim, eu queria reavaliar o período. Para fortalecer meu entusiasmo, aferrava-me à idéia de que, em relação aos textos dramáticos, também prevalecera a versão da inexistência do simbolismo, modificada pelo trabalho pioneiro do professor Eudynir Fraga, que permitiu reavaliar a dramaturgia brasileira de cunho simbolista. Fraga demonstrou que o simbolismo influenciou, com maior ou menor força, a obra de uma série de autores teatrais do princípio do século, que entre 1890 e 1922 escreveram textos afinados com a tendência. Em minha pesquisa, eu pretendia usar como guia *O simbolismo no teatro brasileiro*, em que o estudioso analisa doze escritores em cuja obra é visível o diálogo com o movimento estético europeu. Ainda que nenhum deles possa ser considerado totalmente simbolista, Coelho

Neto, Goulart de Andrade, Graça Aranha, Oswald de Andrade, João do Rio, Oscar Lopes, Carlos Dias Fernandes, Emiliano Pernetá, Durval de Moraes, Marcelo Gama, Paulo Gonçalves e Roberto Gomes apresentam traços evidentes dessa estética em sua obra dramática.

Principiei a pesquisa com o objetivo de fazer, na medida do possível, a reconstituição das montagens das peças desses autores. O objetivo maior era investigar o simbolismo no teatro brasileiro no que dizia respeito à encenação da dramaturgia simbolista brasileira de 1900 a 1922, em São Paulo e no Rio de Janeiro. A par disso, eu me propunha a estudar o movimento teatral simbolista em sua origem francesa, investigar a circulação das idéias do simbolismo entre os intelectuais brasileiros, além de avaliar a influência do encenador Lugné-Poe nos circuitos teatrais carioca e paulista, por ocasião das estadias no Brasil em 1907, acompanhado da atriz Eleonora Duse, e em 1916, numa série de apresentações no Teatro Municipal.

A consecução dessas tarefas obedeceu a um plano de trabalho dividido em três etapas. Em primeiro lugar, fiz uma pesquisa bibliográfica prévia, a partir das principais histórias do teatro brasileiro, para relacionar todos os textos dramáticos simbolistas e as eventuais referências às montagens. Consultei as obras de autoria de Lafayette Silva (*História do teatro brasileiro*), Mário Nunes (*40 Anos de Teatro*), Décio de Almeida Prado ("Evolução da literatura dramática"), J. Galante de Souza (*O teatro no Brasil*), Sábato Magaldi (*Panorama do teatro brasileiro*), Ruggero Jacobbi (*Teatro in Brasile*), Mário Cacciaglia (*Pequena história do teatro no Brasil*), Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas (*Cem anos de teatro em São Paulo*), Clovis Levy (*Teatro Brasileiro. Um panorama do século XX*), Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (*História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*).

Como a bibliografia sobre o tema é escassa, para complementar essas leituras voltei ao livro *O simbolismo no teatro brasileiro*, fazendo o resumo minucioso de todos os capítulos, especialmente o terceiro, que analisa os dramaturgos Coelho Neto, Goulart de Andrade e Graça Aranha, o quarto, que

focaliza Oswald de Andrade, João do Rio e Oscar Lopes, o quinto, com abordagem de Carlos Dias Fernandes, Emiliano Pernetá, Durval de Moraes e Marcelo Gama, e o sexto, dedicado a Paulo Gonçalves e Roberto Gomes. Rer o capítulo de conclusão foi de extrema importância para a pesquisa e, hoje percebo, anunciava seus resultados. Nele o autor comenta a dificuldade de harmonizar o esoterismo e o esteticismo da escola simbolista com a mentalidade dos brasileiros, a seu ver responsável pela situação ilhada do movimento no Brasil. Além disso, o caráter subjetivo e onírico das produções da escola ignorava, de forma consciente, o cotidiano brasileiro, bastante valorizado nas afirmações nacionalistas da época.

Completei as informações fornecidas por Eudinyr Fraga com a leitura do *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, de Andrade Muricy, que apesar de não se dirigir especificamente ao teatro, comenta a vida e a obra de vários dramaturgos de interesse para a pesquisa, como Emiliano Pernetá, Graça Aranha, Carlos Dias Fernandes, Marcelo Gama e Durval de Moraes, além de apresentar, na introdução, um levantamento das manifestações da literatura simbolista no Brasil. Feito isso, passei à leitura de estudos específicos sobre Roberto Gomes, sem dúvida o representante mais característico do movimento simbolista no teatro brasileiro. *A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração*, tese de doutoramento de Marta Moraes da Costa, e também o ensaio "Em cena, pequenas sombras frágeis", publicado pela mesma autora como prefácio ao livro *Teatro de Roberto Gomes*, com edição do Mec/Inacen de 1983, foram extremamente úteis para a compreensão da dramaturgia do autor.

Visando à ampliação dos dados colhidos nessas obras, procurei rastrear a produção de textos sobre o simbolismo no teatro, de autoria de dramaturgos ou críticos do movimento. Consultei o livro de Araripe Jr. dedicado a Ibsen, que no capítulo "Ibsen e o simbolismo" menciona Huysmans, Shopenhauer e Swendenborg, revelando domínio da constelação filosófica do movimento, além de fazer aproximações de Ibsen com D'Annunzio. Para maiores informações sobre a obra do crítico, fiz a leitura da tese de doutoramento de Helena Bonito

Couto Pereira *Araripe Júnior e o simbolismo francês*. Ainda a respeito dos dramaturgos simbolistas, consultei um ensaio de Cláudia Rio Doce sobre Oswald de Andrade, publicado na revista *O Percevejo* n. 4, de 1996, com o título "*Théâtre Brésilien: a parceria de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida*", em que a autora analisa e contextualiza, no panorama teatral da segunda década do século, as peças *Leur âme* e *Mon coeur balance*, com referências esclarecedoras à polêmica de Oswald de Andrade com Lima Barreto.

Na tentativa de obter dados mais completos sobre a primeira visita do encenador simbolista Lugné-Poe ao Brasil, consultei o livro de Giovanni Pontiero, *Eleonora Duse. Vida e Arte*, publicado pela Perspectiva em 1995. O capítulo de maior interesse para a pesquisa foi "Querendo o querer", em que o autor comenta as interpretações de Ibsen pela Duse, dirigidas por Lugné-Poe, e se refere à excursão da atriz à América do Sul, transcrevendo opiniões nada elogiosas do ator Armando Lavaggi sobre o público do Rio de Janeiro, gente "um tanto bárbara, incivilizada e, por certo, incapaz de apreciar La Duse".

Sobre o simbolismo em geral, realizei a leitura de dois livros de Antônio Dimas, *Tempos eufóricos. Análise da revista Kosmos: 1904-1909*, publicado em 1983 pela Editora Ática, e *Rosa-Cruz (Contribuição ao estudo do simbolismo)*, boletim publicado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 1980. Ambos foram importantes para a localização do movimento simbolista no Brasil, especialmente pela compilação dos artigos publicados nas duas revistas. A respeito do simbolismo contextualizado na história e na vida literária e cultural do período, foi igualmente importante a leitura do livro de Brito Broca *A vida literária no Brasil - 1900*. Além das obras referidas, consultei várias outras, que me auxiliaram na compreensão do que foi a vida cultural e teatral brasileira nas primeiras décadas do século XX, entre elas *Artur Azevedo e sua época*, de R. Magalhães Júnior e *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, de Flora Sussekind.

A etapa seguinte da pesquisa, e a mais trabalhosa, foi a leitura e o fichamento de jornais cariocas e paulistas das duas primeiras décadas do século XX (1900-1922), que me permitiu realizar o levantamento das montagens das peças simbolistas brasileiras e verificar a recepção crítica que tiveram, além de registrar as apresentações de peças simbolistas pelas companhias estrangeiras e as duas temporadas de Lugné-Poe no país. Fiz a leitura completa do *Jornal do Comércio* na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, para recuperar o repertório teatral simbolista encenado no Rio de Janeiro, entre 1900 e 1922, baseando-me nas páginas de anúncios e na coluna "Teatros e Música". O resultado foi a organização de uma cronologia de quarenta e cinco estréias, que reproduzo no relatório de pesquisa encaminhado à FAPESP. O desdobramento da pesquisa foi feito com a consulta a outros jornais, agora realizada de forma seletiva, já que eu havia recuperado as informações a partir da cronologia definida anteriormente. Portanto, li de forma esparsa os diários *A Gazeta de Notícias*, *O País*, *A Imprensa*, *Correio da Manhã* e *A Notícia*.

Complementei a leitura dos jornais com a consulta a algumas revistas, como a *Fon-Fon*, em que localizei, e me emocionei, com fotos de cena de montagens da peça *Canto sem palavras*, de Roberto Gomes e *A bela Madame Vargas*, de João do Rio, além de alguns registros da temporada de 1912 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida por Eduardo Victorino. Consultei também as coleções de 1910, 1911 e 1922 da revista *A Ilustração Brasileira*. Nesta última, encontrei a matéria de maior interesse para a encenação do princípio do século. Trata-se de um longo texto do ensaiador Eduardo Victorino sobre "Cem anos de teatro. A mecânica teatral e a arte da encenação", publicado no último número de outubro e nos dois primeiros números de novembro.

Além das revistas da época, consultei vários números da *Revista de Teatro* da SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, especialmente aqueles relativos aos primeiros anos da publicação. O volume de maior interesse para a pesquisa foi o de número 239, publicado em setembro de

1947, que reproduz a conferência de Roberto Gomes sobre “Pelléas e Mélisande”, proferida pouco antes da primeira representação da peça de Maurice Maeterlinck no Rio de Janeiro, em 1918, por uma companhia francesa.

No entanto, a despeito do extenso levantamento de vinte e dois anos, fui obrigada a concordar com os historiadores do período. De fato, a encenação dos textos ligados ao simbolismo não foi significativa, se comparada ao repertório de comédias, revistas, operetas e melodramas estreado na época. Além do mais, a montagem das peças nem de longe se assemelhou às encenações internacionais, caracterizadas pela invenção cênica de poetas, dramaturgos e pintores dos teatros franceses *d'Art* e de *l'Oeuvre*, os dois redutos simbolistas mais significativos do final do século XIX, e que mais próximos estavam de nosso movimento teatral. Se é impossível negar a presença das peças de influência simbolista em nossos palcos – como já mencionei, consegui contabilizar quarenta e cinco montagens -, fui forçada a admitir que não existiu encenação simbolista no período investigado. A verdade é que as peças simbolistas foram encenadas por companhias especializadas em melodramas, comédias de costumes e textos realistas. Alternando dramalhões consagrados, garantia de sucesso de público, ao repertório francês tradicional, os atores e os ensaiadores não devem ter posto em dúvida seus métodos de montagem, e muito menos buscado investigar novas técnicas cênicas, cenográficas e interpretativas adequadas à tonalidade poética dos textos, especialmente os de Roberto Gomes.

A partir da pesquisa na imprensa da época, percebi também que a reconstituição das encenações era tarefa impossível, não apenas pela ausência de registros fotográficos, mas também pelo formato da crítica corrente. A maioria dos comentários limitava-se à descrição do enredo das peças e à avaliação adjetiva dos atores, sem qualquer referência ao ensaiador, o que dificultava a avaliação. As escassas referências ao desempenho, à *mise-en-scène* ou aos cenários, quando aconteciam, eram feitas de forma extremamente sucinta ou, o que era mais freqüente, por meio de uma profusão de adjetivos que não esclarecia grande coisa.

Apesar disso, mesclados aos detalhados resumos de enredo, que geralmente ocupavam a terça parte das matérias, foi possível discernir a indefectível referência à qualidade poética das falas, sempre acompanhada de queixa à falta de teatralidade, entendida pelos articulistas como falta de ação dramática. O que me levou a supor que nosso simbolismo teatral parece ter sido influenciado exclusivamente pela ala literária do movimento francês, liderada por Stéphane Mallarmé que, como se sabe, reivindicava a abolição do teatro por considerá-lo incapaz de sugerir os mundos transcendentais da evocação poética. Se nossos intelectuais não chegaram à posição extremada do *cénacle* francês, parecem ter partilhado com os simbolistas a opinião pouco lisonjeira sobre o palco, considerado forma ineficaz de divulgação dos dramas literários, mais apropriados à leitura que à encenação. Aliás, as leituras públicas dos textos de nosso simbolismo para uma “seleta audiência” de críticos, artistas e intelectuais foi prática corrente no Rio de Janeiro dos salões literários, e parecem reforçar essa hipótese. Também apontam para essa direção as costumeiras recriminações dos críticos aos atores, acusados de não dominar a difícil arte do “*diseur*”, prejudicando assim a qualidade dos dramas poéticos.

Ainda que tenha encontrado registros da influência da obra de Wagner sobre os intelectuais brasileiros desde os últimos anos do século XIX, tive que admitir que a idéia da “*gesamtkunstwerk*” não chegou a nossos criadores teatrais e, naturalmente, nunca se pensou em usar nos palcos mecanismos de sugestão poética ligados ao movimento, ao espaço, à luz e mesmo à música. Pensando nas possibilidades não realizadas desse encontro das artes, cheguei a lastimar que o pintor impressionista Maurício Jubim, seguidor ardoroso de Puvis de Chavannes, nunca tivesse se aventurado pela cenografia. Suas pinturas, ilustrações e desenhos, publicados com freqüência nas revistas simbolistas, mostram o quanto nossa cena teria se beneficiado se suas obras tivessem ambientado as montagens de Roberto Gomes, por exemplo.

Se a encenação da maioria dos textos simbolistas provou-se, de certa forma, decepcionante, o mesmo não aconteceu em relação aos textos teóricos

produzidos por intelectuais ligados à tendência. Pude levantar uma lista não desprezível de artigos, de que se destaca a produção crítica e teórica de Nestor Vitor, um precursor na divulgação do movimento simbolista francês, estudioso arguto, tradutor e ensaísta da mais alta qualidade.

Os resultados da pesquisa no Brasil levaram-me a uma investigação em Paris, na tentativa de aprofundar alguns aspectos do simbolismo brasileiro diretamente ligados à experiência francesa, em especial a encenação de *Malazarte*, de Graça Aranha, no Théâtre de L'Oeuvre, em 1911. Outro objetivo da estadia francesa foi pesquisar a produção teatral do encenador Lugné-Poe nesse teatro, cuja influência no movimento simbolista brasileiro foi considerável, tanto pelos espetáculos que apresentou nas duas ocasiões em que visitou o país, quanto por seu papel seminal na definição dos pressupostos da cena simbolista. Fiz as leituras necessárias à elaboração do projeto, apresentei-o à FAPESP e fui contemplada com uma Bolsa de Pesquisa no Exterior para o período compreendido entre março e julho de 2003. O supervisor da pesquisa foi o professor Patrice Pavis, da Universidade de Paris VIII.

A maior parte da investigação em Paris foi realizada na *Bibliothèque de l'Arsenal*, na *Collection Rondel*, em que figura o Dossiê do Théâtre de l'Oeuvre, reunindo programas, ilustrações e matérias de imprensa sobre os espetáculos ali estreados, além de breves anotações de trabalho de Lugné-Poe. De extremo interesse para a pesquisa foi a descoberta do periódico *Revue de l'Oeuvre*, editado pelo teatro a partir da temporada inicial de 1893, cuja coleção completa faz parte do fundo Rondel. A pesquisa no Arsenal foi realizada paralelamente às investigações na *Bibliothèque Gaston Baty*, da Universidade de Paris III, *Sorbonne Nouvelle*. Apesar de não se equiparar, em riqueza documental, ao setor de artes cênicas da *Bibliothèque National de France*, a *Gaston Baty* contém uma grande diversidade de estudos críticos sobre o simbolismo teatral, especialmente edições recentes, que não pude obter em outras instituições. A bibliotecária-chefe, madame Claude Chauvineau, mostrou-se interessada na pesquisa e fez o possível para facilitar meu acesso às fontes e à bibliografia sobre o tema. Graças a ela, tomei conhecimento de

alguns estudos fundamentais para o desenvolvimento do projeto, como a pesquisa de doutoramento de Mireille Losco, "*La réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste*", concluída em 1998, com orientação do professor Jean-Pierre Sarrazac.

Também consultei, esporadicamente, o acervo da Biblioteca da Universidade de Paris 8, que oferece um conjunto bibliográfico invejável, sem reunir, entretanto, a mesma quantidade de títulos de sua congênere acadêmica. Para a coleta de dados adicionais, recorri à Biblioteca de Estudos Portugueses e Brasileiros da Sorbonne, onde obtive a edição francesa de *Malazarte*, que procurava há muito tempo, publicada pela Garnier em 1921, com prefácio de Camille Mauclair.

Além da pesquisa propriamente dita, foram de extrema valia as reuniões que tive com o professor Pavis, que me forneceu indicações bibliográficas, discutiu alguns aspectos da encenação simbolista e me convidou para assistir a espetáculos que dirigiu, em que experimentava as relações entre a teoria teatral e a prática da cena, com ótimos resultados, como pude verificar no espetáculo *Une dispute chez les Woyseck*, apresentado em 11 de junho de 2003, no anfiteatro da Universidade de Paris 8, em Saint Dennis.

Na temporada francesa, também participei do "*Seminaire de Maitrise et de D.E.A*" oferecido pelo professor Jean-Pierre Sarrazac na Universidade de Paris 3, versando sobre as teorias do drama moderno ("*Théorie du drame moderne: comment représenter au théâtre le monde dans lequel nous vivons?*"), cuja ênfase recaiu sobre a dramaturgia da passagem do século XIX para o XX, de grande interesse para meu projeto.

Os resultados da pesquisa sobre o simbolismo foram coligidos em três relatórios que encaminhei à FAPESP, e registram os dados e as informações levantados na investigação, além das reflexões e conclusões a que cheguei¹. Além disso, a partir da pesquisa, concebi e estruturei uma disciplina de pós-

¹ Os relatórios fazem parte dos documentos comprobatórios de meu *Curriculum Vitae*.

graduação, “Simbolismo e Encenação”, ministrada por três vezes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA. Os itens do conteúdo programático foram os seguintes: 1. O simbolismo no teatro 2. A dramaturgia simbolista 2.1. o teatro metafísico de Villiers de l’Isle-Adam 2.2. o teatro conceptual de Mallarmé 2.3. o drama estático de Maurice Maeterlinck 2.4. Ibsen simbolista 3. O simbolismo e as renovações da encenação européia 3.1. Princípios teóricos e precursores: Richard Wagner e os simbolistas franceses; Paul Fort e o *Théâtre d’Art* 3.3. Lugné-Poe e o *Théâtre de l’Oeuvre* 3.4. Gordon Craig e o espaço do teatro 4. Projeções contemporâneas: o teatro da morte de Tadeusz Kantor 6. O simbolismo no teatro brasileiro; 6.1. A dramaturgia de tendência simbolista no princípio do século: Coelho Neto, Goulart de Andrade, João do Rio, Oscar Lopes, Oswald de Andrade 6.2. O simbolismo na cena brasileira: Roberto Gomes 6.3. A dramaturgia simbolista e o ensaiador: Eduardo Victorino no teatro brasileiro do princípio do século XX.

Ainda em relação aos resultados da pesquisa, destaco a apresentação de uma palestra sobre a obra do dramaturgo Roberto Gomes, no seminário “Teatralidade simbolista: sonho ou realidade?”, promovido no Departamento de Artes Cênicas em 2001, no término da primeira etapa de trabalho. Sobre a encenação dos textos simbolistas no Brasil, escrevi um artigo específico sobre o ensaiador português Eduardo Victorino (“Nota sobre Victorino”), publicado no número 3 da revista *Sala Preta*, de 2003.

Da Livre-Docência até hoje

No período posterior ao pós-doutorado em Paris, realizei outro estágio pós-doutoral em 2009, desta vez na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e no Centro de Estudos de Teatro, com supervisão da professora Maria João Brilhante. A pesquisa em Lisboa foi dirigida à investigação teórica dos conceitos de teatralidade e fez parte do Projeto de Cooperação Internacional Capes-Grices “Texto e imagem: perspectivas críticas para a investigação em artes cênicas”, coordenado por minha supervisora e pela professora Maria Helena Werneck, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

Além desse estágio em Lisboa, desenvolvi vários trabalhos, tanto na graduação como na pós-graduação, defendi tese de livre-docência, publiquei livros e estudos críticos, participei de congressos e seminários, fui coordenadora teórica e dramaturgista do espetáculo *BR3*, apresentado pelo Teatro da Vertigem em 2006, no rio Tietê, e da ópera *Dido e Enéas*, encenada por Antonio Araújo com o mesmo grupo em 2008.

O processo de criação de *BR3* estendeu-se por dois anos e meio e, nesse período, participei de uma série de atividades de criação, suporte teórico e dramaturgismo com o grupo e o escritor Bernardo Carvalho, autor do texto. O registro desse percurso está no artigo “Cartografia de BR3”, publicado no livro que organizei sobre a montagem, *Teatro da Vertigem. BR3*, editado pela EDUSP e pela Perspectiva em 2006.

A tese de livre-docência.

As leituras, pesquisas e reflexões feitas em função da disciplina “Teatralidades contemporâneas”, que ministrei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, levaram-me a pensar na possibilidade de me inscrever em concurso de livre-docência.

A partir de uma série de ensaios que escrevi sobre teatro contemporâneo, e das leituras e reflexões que realizei na preparação da disciplina, organizei a tese de livre-docência em quatro tópicos. O primeiro, “Encenação contemporânea”, reúne estudos em que situo o trabalho de alguns encenadores brasileiros; o segundo parte da análise dos “Processos colaborativos” realizados por grupos de teatro nas décadas de 1990 e 2000; o terceiro e o quarto focalizam a “Dramaturgia contemporânea” e a “Pedagogia da cena”.

Os textos retomam temáticas que me acompanham desde o mestrado, sobre os grupos teatrais da década de 70, e o doutoramento, em que analisei o teatro de Gerald Thomas. Em todos eles é visível meu interesse pelos procedimentos de criação e formalização do teatro contemporâneo, seja na encenação, nos processos colaborativos ou na produção mais recente de peças, que ficou conhecida como nova dramaturgia. Mesmo nos estudos que encerram

a livre-docência, dedicados à pedagogia da cena, o pressuposto de análise é que as criações inovadoras dos artistas de hoje são responsáveis pela definição de novos métodos de ensino do teatro e pelo esboço de uma teoria teatral ligada à prática.

O texto sobre as encenações de Thomas nos anos 1980 abre o trabalho por funcionar como baliza de projeção dos ensaios posteriores, em que se aprofunda a análise dos processos colaborativos dos grupos de teatro, presentes com maior assiduidade na cena brasileira a partir dos anos 1990. Nesse sentido, a organização da tese segue o percurso histórico da parcela da cena paulista e carioca que analiso.

No artigo dedicado a Thomas sintetizo os processos mais característicos da encenação do período, quando o diretor volta a funcionar como eixo irradiador das propostas teatrais, e trabalho alguns conceitos-chave, como escritura cênica e texto espetacular, apoiada especialmente nos estudos de Patrice Pavis e Marco de Marinis, além de recorrer à idéia de representação emancipada, que Bernard Dort desenvolve no livro homônimo. Em seguida apresento a análise do espetáculo *Da Gaivota*, dirigido e adaptado por Daniela Thomas do original de Anton Tchekhov, e estreado em São Paulo em 1999. A apreciação da montagem sucede o ensaio sobre Thomas porque reconheço nela pressupostos semelhantes aos do encenador, de quem a cenógrafa foi parceira por mais de dez anos. A base da análise do texto tchekhoviano foram os percucientes estudos de Raymond Williams sobre o dramaturgo, publicados nos livros *Drama in performance* e *O teatro de Ibsen a Brecht*. Na seqüência, estudo três espetáculos de Felipe Hirsch com a "Sutil Companhia de Teatro" - *Os Solitários*, *Alice* e *Avenida Dropsie*. A meu ver, não é casual que o diretor curitibano inicie, nos anos 1990, uma profícua parceria artística com Daniela Thomas. Defendo no texto que Hirsch é um seguidor fiel de Gerald Thomas, tanto nas propostas visuais quanto no rigoroso formalismo das soluções cênicas, além de privilegiar a composição de gesto e movimento do ator. A encenação de José Celso Martinez Correa para peça de Nelson Rodrigues é analisada no texto "Boca de Ouro e o

Oficina”, que dá conta de algumas opções cênicas características do diretor, especialmente quando acentua as vertentes míticas do dramaturgo. Complemento os estudos sobre encenadores com o texto “A cena em progresso”, em que indico algumas balizas teóricas que orientaram o estudo e a prática das *performances* de Renato Cohen, como a disjunção, a colagem, a obra em progresso e a dramaturgia de *leitmotive*, procedimentos que o artista explicita em seu livro *Work in progress na cena contemporânea*.

O ensaio “Teatros pós-dramáticos” encerra a seção dedicada aos encenadores por funcionar como sùmula das reflexões do teórico alemão Hans-Thies Lehmann sobre a cena contemporânea e incluir algumas remissões a criadores brasileiros. Publicado em Berlim em 1999, *O teatro pós-dramático* é uma cartografia expandida de vertentes do teatro contemporâneo, especialmente dos anos 1980 e 1990, capaz de organizar vetores de leitura dos processos multifacetados de criação cênica do período. Talvez seja o primeiro estudo a dar conta, de forma abrangente, da teatralidade fragmentária dessas espécies estranhadas de cena total, que rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente é a freqüência com que se situam em territórios miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance, além de recusarem a ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido.

Com o texto “O lugar da Vertigem” abro a seção dedicada aos processos colaborativos dos grupos de teatro dos anos 1990. A análise da *Trilogia Bíblica* dirigida por Antonio Araújo, precursor da prática colaborativa e introdutor do termo no Brasil, é indicativa de uma mudança acentuada no eixo das produções teatrais da época. É o momento da proliferação dos coletivos de criação, quando o teatro de grupo passa a definir mudanças na concepção e realização dos trabalhos – feitos em conjunto, mas com preservação das especialidades – e também a influenciar políticas de subvenção das artes cênicas, unindo-se em movimentos como o “Arte contra a Barbárie”, que mobiliza dezenas de criadores para conseguir a aprovação de uma lei de fomento ao teatro. No texto, trabalho com a concepção de “cenografia sociométrica”, de Richard Schechner, e com as

reflexões de Johannes Birringer sobre o lugar do teatro na metrópole contemporânea. Na seqüência, apresento o texto "Teatro-Cidade", em que procuro contextualizar um movimento amplo de criação teatral que toma posse de espaços públicos, como faz o Teatro da Vertigem. No artigo, uso algumas premissas do teórico Fredrik Jameson para pensar as novas práticas de ocupação da cidade pelo teatro. Em "Cartografia de Br3" retomo o estudo específico do Teatro da Vertigem, desta vez para descrever seu último espetáculo, apresentado no rio Tietê em 2006. O texto dá conta do longo processo criativo de *BR3*, que consumiu dois anos e meio de trabalho. Na seqüência, apresento "Poética da cena contemporânea", em que retomo as análises esboçadas nos dois estudos anteriores sobre o grupo, na tentativa de sintetizar seus traços característicos. Nessa altura do trabalho, investigo novos modos de manifestação do teatro recente, cujos traços mais visíveis são as formalizações instáveis e a valorização dos processos criativos em detrimento do espetáculo acabado.

Nessa via de análise, um dos estudos que influenciam minha abordagem é de autoria da psicanalista francesa Maryvonne Saison, que em seu livro *Les théâtres du réel* vê nas práticas híbridas que conformam o novo teatro a mais completa rejeição da reprodução da realidade, ao menos nos moldes realistas, e a busca de mecanismos de intervenção direta no real, ou até mesmo de sua anexação, seja pela incorporação de não-atores aos espetáculos, seja pela escolha de espaços públicos para as apresentações. Em "Teatros do real" retomo alguns pressupostos da ensaísta para analisar experiências do teatro paulista que se aproximam das práticas por ela discriminadas.

Em "Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo" uso o princípio de teatralidades plurais esboçado por Patrice Pavis em ensaio recente sobre o festival de Avignon para examinar três experiências brasileiras – a *Trilogia Bíblica*, o espetáculo *Ueinzz – Viagem a Babel*, criado por Renato Cohen e Sérgio Pena com pacientes

do hospital psiquiátrico "A Casa", em 1997, e a encenação de Enrique Diaz de *A paixão segundo GH*, adaptação do livro de Clarice Lispector estreada em 2003.

A análise do trabalho teatral de Enrique Diaz é ampliada no ensaio "O discurso cênico da Companhia dos Atores". Comparando o encenador e seu grupo às últimas tendências do teatro brasileiro, procuro situá-los na confluência de duas vertentes. Por um lado, constato que é dominante na companhia a matriz do ator-criador, o artista múltiplo capaz de revolucionar o processo teatral na co-autoria do processo colaborativo. Por outro, acredito que persiste, em Diaz, a prática do encenador autoral, que concebe, organiza e orquestra a apresentação no espaço e no tempo da cena. Ao aliar essas duas vertentes, a Companhia dos Atores opera um reequilíbrio de forças e combina modos anteriores de criação do teatro brasileiro das últimas décadas.

Na sequência, aparecem os estudos dedicados à dramaturgia contemporânea. Investigo em que medida as mudanças na forma de encenar os textos no teatro contemporâneo, e a relação cada vez mais intrincada com a encenação, acabam determinando mudanças substantivas em sua composição, aproximando-os, em muitos casos, das estruturas mais processuais da *performance*, com o conseqüente abandono das regras do drama e mesmo do teatro de conformação tipicamente épica. Em "Notas sobre dramaturgia contemporânea" procuro refazer, de forma sintética, as etapas que considero fundamentais nesse percurso de precipitação de conteúdos em novas formas, para analisar, em seguida, a dramaturgia brasileira atual nos textos "A violência do novo" e "Mostra de dramaturgia contemporânea", que me permitiram aprofundar alguns procedimentos enunciados nos estudos anteriores.

Início o tópico "Pedagogia da cena" com o texto "Formação interdisciplinar do intérprete: uma experiência brasileira", em que explico as principais linhas de formação do ator propostas por grupos de teatro e encenadores-pedagogos ligados ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp, e pelos atores-criadores do Lume, núcleo de pesquisa teatral da mesma universidade.

Na tentativa de sintetizar os estudos reunidos na tese, posso afirmar que todos eles são atravessados pela investigação da teatralidade, que desenvolvo, de modo mais sistemático, no texto "Teatralidades contemporâneas". Mesmo quando não nomeada, essa "espessura de signos e sensações" que se liga a uma espécie de "percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias e luzes" a que se refere Roland Barthes, direciona meu ponto de vista e organiza minhas indagações sobre a cena contemporânea. Não por acaso, o conceito funciona como ponto de partida para a pesquisa que desenvolvo a partir da livre-docência.

Apresentada em março de 2008, a tese recebeu o título de *Leituras da cena contemporânea*. À semelhança dos trabalhos que fiz anteriormente, no mestrado e no doutorado, reflete minha inclinação pela pesquisa sobre o teatro contemporâneo, e o interesse na discussão das teorias que o esclarecem.

Publicações

Nesse período, destaco a publicação de minha livre-docência, que editei pela Perspectiva em 2010, com o título de *Teatralidades contemporâneas*. Também nesse período, fui responsável pela organização de três livros, um deles sobre o teatro pós-dramático, publicado em 2009 pela editora Perspectiva. Na coletânea, o professor J. Guinsburg e eu reunimos uma série de ensaístas para discutir as propostas do teórico alemão Hans-Thies Lehmann com base nas criações teatrais brasileiras. Com o título de *O pós-dramático. Um conceito operativo?* selecionamos estudos sobre a encenação, a dramaturgia, a atuação, a iluminação e a pedagogia, encerrados com texto do próprio Lehmann sobre as relações entre o teatro pós-dramático e o teatro político. No livro, publiquei o ensaio "Teatros pós-dramáticos".

Como membro do Conselho Editorial da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, na gestão 2009-2010, presidida pelo professor Luiz Fernando Ramos, organizei o livro *Ensaio em cena*, em parceria com Cássia Navas e Marta Isaacsson, como eu membros do conselho. Publicado em 2010, em edição da própria Abrace, reúne estudos de

pesquisadores da associação e investigadores estrangeiros como Hans-Thies Lehmann e Óscar Cornago. Organizamos a edição em quatro seções: Teorias do contemporâneo, Poéticas da cena, Procedimentos de criação e Memória da cena. Os temas relacionam-se ao eixo temático da V Reunião Científica da Abrace, "A pesquisa teórica e os processos criativos na cena contemporânea", e são representativos dos interesses de investigadores de vários programas de pós-graduação do país.

Outro livro que organizei partiu de um convite do ator Carlos Moreno, que pretendia realizar uma edição dos trabalhos do grupo Pod Minoga, com título emprestado de uma crítica de Sábado Magaldi - *Pod Minoga Studio: A arte de brincar no palco sem pedir licença*. A partir de seleção e análise da rica iconografia que documenta as produções da equipe, e subsidiou suas criações coletivas, convidei uma série de pesquisadores, críticos, atores, cenógrafos e participantes do grupo para colaborar no livro. Na seção denominada "Leituras" reuni ensaístas como Antonio Dimas, Alberto Guzik e Mauro Meiches para a análise do processo criativo e da linguagem teatral da equipe; em "Memórias", pesquisadores, críticos, cineastas, dançarinos, atores, artistas plásticos e arquitetos como Maria Thereza Vargas, Marta Góes, Djalma Limongi Batista, J.C. Violla, Cristina Mutarelli, Guto Lacaz, Isay Weinfeld e Fanny Abramovich registram suas impressões sobre os espetáculos. Na sessão "Memórias", um dossiê com depoimentos dos membros do grupo e uma farta documentação fotográfica e iconográfica completam a publicação, editada pelo SESCSP em 2008. Colaborei na publicação com o artigo "A cena pod-minoga".

Entre os capítulos de livros que publiquei, destaco "Formation interdisciplinaire du comédien: une expérience brésilienne" editado no volume organizado por Anne-Marie Gourdon *Les nouvelles formations de l'interprète*, Paris, CNRS, 2004. No mesmo ano, publiquei o ensaio "Teatro brasileiro contemporâneo: hibridismo y multimídia en las puestas en escena de Gerald Thomas", no livro organizado por Alfonso de Toro *Estratégias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, editado em Madri pela Iberoamericana. Também organizada por Alfonso de Toro, a publicação

Dispositivos espectaculares latinoamericanos: nuevas hibridaciones – transmedializaciones – cuerpo, editada pela George Olms Verlag em 2009, tem um artigo de minha autoria, “Os espaços públicos do teatro da Vertigem: sociometria e teatralidade”.

No livro *Texto e imagem: estudos de teatro*, organizado por Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante, e editado pela 7 Letras em 2009, publiquei o texto “Teatralidades contemporâneas”. Também publiquei texto sobre o Teatro da Vertigem (“O lugar da Vertigem”) no livro *Trilogia Bíblica*, organizado por Arthur Nestrovski e editado pela Publifolha em 2002; escrevi ensaio sobre a Companhia dos Atores (“O discurso cênico da Companhia dos Atores”), publicado no livro *Na companhia dos Atores*, Aeroplano, 2006; elaborei o capítulo “A encenação no expressionismo”, publicado no volume *Expressionismo*, organizado por J. Guinsburg (Perspectiva, 2002); redigi verbetes para o *Dicionário de Teatro Brasileiro* organizado por João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima e J. Guinsburg (Perspectiva, 2006); escrevi prefácios para os livros de Cristiane Layer Takeda (*O cotidiano de uma lenda*, Perspectiva, 2003) e Matteo Bonffitto (*O ator compositor*, Perspectiva, 2002); colaborei no *Caderno Mais! da Folha de S. Paulo*, de 2003 a 2008; escrevi críticas para a revista *Bravo!* de 2001 a 2005; publiquei artigo na revista argentina *Teatro al Sur* (“Territórios do rio”, 2006), na revista portuguesa *Vinte e um por vinte e um* (“As cidades são teatros”, 2006), na revista *Humanidades*, de Brasília (“Subversão no palco”, 2006), na revista *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, publicada em Irvine (“Notas sobre dramaturgia contemporânea”, 2002, texto publicado anteriormente na revista *Percevejo*, em 2000); fiz resenha dos livros *Flash and crash days: brazilian theatre in post-dictatorship period*, de David George, publicada na *Luzo Brazilian Review*, em 2001, e do livro de Maria Lúcia Pupo *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico. Uma aventura teatral*, publicada na revista *Sala Preta* n.6, 2006.

Desde 2001, sou editora, com o professor Luiz Fernando Ramos, da revista *Sala Preta*, publicação anual do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, que está em seu décimo número.

Atividades na pós-graduação

Desde 1996 faço parte de bancas de qualificação, mestrado e doutorado, na USP, na UNICAMP e em outras universidades. Foram mais de oitenta participações, que me deram a satisfação de trocar idéias com pesquisadores apaixonados por seus trabalhos. De modo geral, sou convidada a arguir dissertações e teses cujo tema liga-se ao teatro e à performance contemporâneos. No entanto, algumas vezes participei de arguições de trabalhos de outra natureza, ligados a temas de história do teatro, teoria da recepção, dramaturgia moderna, dança contemporânea e teatro brasileiro pré-moderno e moderno.

Em 1999 credenciei-me para atuar junto à pós-graduação da área de Artes da ECA/USP. Desde essa data, formei três doutores - Cristiane Layer Takeda, Juliana Jardim Barbosa e Fernando César Kinas, com as teses "Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral", "O lugar da ficção" e "A palavra viva: uma proposta de treinamento teórico-prático do ator". Também formei nove mestres, que realizaram trabalhos sobre "A poética do espaço urbano: a trajetória da vertigem" (Marli de Fátima Silva), "A máscara alegre. Contribuições da cena gay para o teatro paulista" (Newton Fábio Cavalcanti Moreno), "Tadeusz Kantor, artista plástico e encenador" (Márcia Nunes de Barros), "Do texto à cena e da cena ao texto: dramaturgia em processo" (Júlio César Pompeo), "Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo" (Adélia Nicolete), "Dramaturgia brasileira contemporânea: tradições e rupturas" (Kildervan Abreu de Oliveira), "O ator do Teatro da Vertigem" (Miriam Rinaldi), "Espaço alternativo e processo colaborativo" (Valmir Santos) e "Jongo e teatro: leituras performáticas da festa" (Érika Coracini).

Atualmente oriento dois mestrados (Humberto Issao Soyoshi e Lucienne Guedes), quatro doutorandos (Newton Fábio Cavalcanti Moreno, René Piacentin, Maria Elvina Caetano e Tânia Marcondes) e uma aluna de iniciação científica (Mariana Souto Mayor).

No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP ofereci as disciplinas "A autonomia da encenação contemporânea: fundamentos teóricos e estudo de caso" (1997), "Simbolismo e Encenação" (2000, 2002, 2004), Metodologias da pesquisa em artes cênicas, com os professores Luiz Fernando Ramos e Flávio Desgranges (2010), Mimese, teatralidade e a teoria da cena contemporânea, com o professor Luiz Fernando Ramos (2008) e "Teatralidades Contemporâneas" (2006 e 2010). Com essa disciplina, oferecida em duas ocasiões, sistematizei a pesquisa que realizo com bolsa PQ2 do CNPq. Os itens do conteúdo programático da segunda versão da disciplina, oferecida em 2010, são os seguintes: 1. Vertentes da teatralidade contemporânea segundo Patrice Pavis; 2. Teatralidade e antiteatralidade: Martin Puchner; 3. Encenação e teatralidade: Bernard Dort; 4. A teatralidade como teatro crítico e crítica do teatro: Jean-Pierre Sarrazac; 5. O teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann; 6. Teatralidade e performatividade: Josette Féral; 7. Teatro performativo: Josette Féral; 8. Teatro performativo: *Societas Raffaello Sanzio*; 9. O teatro menor de Carmelo Bene por Gilles Deleuze; 10. O teatro energético de Jean-François Lyotard; 11. Realidade e ficção no teatro contemporâneo: Erika Fischer-Lichte; 12. Teatros de risco, teatros do real: Maryvonne Saison; 13. Estudo de caso: Antonio Araújo e o Teatro da Vertigem; 14. Estudo de caso: Companhia Teatral Ueinz; 15. Estudo de caso: a dramaturgia de Newton Moreno.

Desde 2002, participo da Comissão de Pós-Graduação em Artes Cênicas, de que fui vice-coordenadora durante dois anos. O programa ganhou autonomia em 2006, depois de permanecer incorporado, por muitos anos, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da ECA. Participei da concepção e redigi a proposta encaminhada à CAPES para obtenção da autonomia, e defino aqui suas linhas principais.

Na verdade, decidimos repensar os pressupostos da pós-graduação em Artes Cênicas por percebermos uma reorientação dos interesses de pesquisa nas dissertações e teses defendidas no programa. O que se percebia é que

uma parte substantiva dos trabalhos acompanhava os paradigmas contemporâneos de análise das artes cênicas, e abria novas linhas de investigação, em parte decorrentes das novas práticas de ensino implementadas nos cursos de graduação.

Na situação da pesquisa brasileira de artes cênicas, nosso programa parecia firmar-se como um centro de investigação do teatro ligado à figura do artista-criador, capaz de superar a condição de especialista em áreas estanques – teoria, interpretação, encenação, dramaturgia – para fortalecer-se enquanto pesquisador apto a analisar e a se inserir em processos criativos diferenciados, em que a relação entre diferentes linguagens tende a dissolver a divisão entre as áreas de competência do autor (dramaturgia), do diretor (encenação) e do ator (interpretação), acompanhando a relativa diluição dessas especialidades no teatro contemporâneo.

O mesmo acontecia em relação à tradicional distinção entre teoria e prática do teatro, responsável por inúmeros mal-entendidos, e superada em algumas teses e dissertações defendidas no programa por artistas-pesquisadores, que se fundamentavam em pesquisas teóricas de fôlego e eram concebidas na prática da cena, em longos processos de trabalho teatral. Os resultados das pesquisas indicavam que a reflexão teórica dialogava com a criação cênica, o fazer artístico e as habilidades técnicas necessárias à sua consecução. Além disso, era estimulante perceber nos estudos o esforço de retomada do pensamento teatral ligado à prática, que parecia funcionar como contrapartida hermenêutica da nova realidade teatral.

Na tentativa de responder a essa nova realidade, as áreas de teoria e prática teatral, separadas no programa anterior, decidiram reformular seus eixos metodológicos, a fim de adequá-los às necessidades dos alunos-pesquisadores. Seguindo esse princípio, definimos uma área mestra de pesquisa - “Teoria e Prática do Teatro” -, o que nos parecia a melhor solução para o desejo de tratá-las como formas complementares de produção de conhecimento. A novidade da abordagem vinha da intenção de associar as figuras do teórico, do crítico, do hermeneuta e do criador teatral no pesquisador

de pós-graduação que, a exemplo do artista-pesquisador contemporâneo, poderia e deveria trafegar pelas várias ordens da operação criativa e reflexiva do teatro. Ao estimular a produção conjunta de conhecimento e prática, a nova proposta do Programa tentava reverter o esquema baseado na dissociação entre o pensar e o fazer, enfatizando que a prática vem sustentada pela reflexão teórica e a teoria é necessariamente uma *práxis* de teatro.

Dentro dessa área abrangente, discriminamos dois vetores diferenciais, que passaram a nomear três linhas secundárias: “Texto e Cena”, “Recepção” e “História do Teatro”. Tendo em vista que a representação contemporânea é um espaço de tensão e convivência entre várias escrituras – do diretor, do ator e do dramaturgo –, a divisão esboçada na rubrica “Texto e cena” tinha por objetivo definir o foco de interesse do pesquisador que, em alguns casos, se movimentava entre ambos. Quanto ao aluno envolvido com os estudos da Recepção, seu objetivo seria investigar as leituras do espectador, especialmente com base nos trabalhos da Escola de Constance, a que pertence H.R. Jauss, e do Círculo de Praga, de J. Mukarovsky, dois estudiosos que estabeleceram as bases de leitura dos mecanismos da recepção. A linha de pesquisa “História do Teatro”, compreendendo “História do Teatro Brasileiro” e “História do Teatro Mundial”, destinava-se aos pesquisadores que priorizassem a abordagem do teatro em sua relação com a história, por meio de estudos em que a temporalidade de um momento específico da evolução social é o fator determinante de leitura do evento cênico.

Reproduzo aqui a estrutura que projetamos e que recebeu aprovação.

Teoria e Prática do Teatro

1. Texto e Cena

1.1. Encenação

1.2. Dramaturgia

1.3. Atuação

2. Recepção

3. História do Teatro

3.1. História do Teatro Brasileiro

3.2. História do Teatro Mundial

Participação em congressos e seminários

No período, participei de vários eventos, seminários e congressos, de que destaco o 52o. Congresso Internacional da FIRT, "Silent Voices/Forbidden lives. Censorship and Performance", realizado em Lisboa em 2009, em que apresentei a comunicação "Cartography of BR3"; o Seminário Internacional de Teatro e Sociologia em Coimbra, 2009, em que apresentei a conferência "Todas as cidades são teatros"; o 13º e o 14º congressos de Hispanistas Alemães, em Leipzig (2001) e Berlim (2003); dois seminários internacionais promovidos pela Casa de Rui Barbosa, em 2004 e 2006; os congressos da ABRACE, em 2001, 2006 e 2010, de que fiz parte da Comissão Científica.

Outras atividades

Para completar as informações sobre as demais atividades que desenvolvi, devo acrescentar que tenho sido solicitada, pela FAPESP, pelo CNPq e pela Capes a emitir pareceres sobre projetos de pesquisa; que faço parte do conselho editorial das revistas *Urdimento*, *O Percevejo*, *Olhares* e *Moringa*; que fiz parte de bancas examinadoras em concursos de ingresso na Escola de Comunicações e Artes da USP, no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP, no Instituto de Artes da UNESP, na Escola de Teatro da UNI-RIO; que fiz parte da Comissão de Especialistas para o Prêmio de Reconhecimento Acadêmico Zeferino Vaz, da UNICAMP, em 2009; que fiz parte da Comissão de Pesquisa da ECA, como representante do Departamento de Artes Cênicas; que participei da comissão julgadora de duas edições do Programa de Fomento ao Teatro da Prefeitura Municipal de São Paulo; que participei da comissão julgadora do Prêmio Bravo! de Teatro, edição 2005 e 2008; que fui consultora do Instituto Itaú Cultural por três anos, onde concebi e realizei mostras e ciclos de palestras; que fui consultora da Enciclopédia Itaú de Teatro; que fui curadora do ECUM, Encontro Mundial das Artes Cênicas, edição

de 2006; que fui curadora do setor de atividades formativas do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, em 2008.

Projetos em andamento.

Como pesquisadora do CNPq, desenvolvo o projeto “Teatralidade e Performatividade. As experiências do Teatro da Vertigem e da Companhia dos Atores na cena brasileira”. Com essa investigação, meu objetivo é dar continuidade ao trabalho que resultou na tese de livre-docência, enfocando agora os conceitos de teatralidade e *performatividade*, que têm se revelado instrumentos eficazes de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levarem em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico, que manejam, em sua produção, e em diferentes graus, múltiplos enunciadores.

O primeiro objetivo da pesquisa é analisar os vários conceitos de teatralidade e *performatividade* que se apresentam nos estudos do teatro e da performance contemporâneos, tanto em ensaios de filósofos quanto de teóricos do teatro e da performance, incluindo menções a algumas das práticas artísticas que os sustentam. A investigação teórica visa a subsidiar a análise das experiências dos dois grupos, Teatro da Vertigem e Companhia dos Atores, verificando em que medida esses conceitos funcionam como operadores de leitura dos trabalhos coletivos e são capazes de compor um aparato analítico e crítico que dê conta dessas experiências híbridas, típicas da cena de hoje.

A escolha do tema do projeto significa que, mais uma vez, estou envolvida em pesquisa teórica aliada à análise da cena teatral, neste caso de dois importantes grupos de teatro brasileiro, que desenvolvem suas experimentações a partir da década de 1990. No desenvolvimento da investigação, a busca de ensaios, artigos de revistas e jornais, depoimentos, entrevistas e material documental sobre as equipes tem se aliado à reflexão sobre as fontes teóricas, que centralizo especialmente nos estudos de Josette Féral, que me ajudam a

definir os conceitos de teatralidade e performatividade, para melhor analisar os trabalhos dos grupos.

*

Para finalizar este memorial, quero dizer que nesses vinte e cinco anos de atividade docente e de pesquisa, as maiores satisfações vieram das disciplinas de pós-graduação, em que pude levar aos alunos, com maior inteireza, o resultado de minhas investigações. Dividi com eles as reflexões, as inquietações e as descobertas e recebi retornos generosos, na interlocução inteligente, na indicação de fontes, na excelência de alguns seminários e monografias, que contribuíram para que eu reavaliasse meus pontos de vista.

Dar continuidade às atividades que desenvolvo e aprimorar o trabalho de pesquisa são meus objetivos mais próximos.

Silvia Fernandes da Silva Telesi
Curriculum Vitae

Silvia Fernandes da Silva Telesi
Curriculum Vitae

Possui graduação em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1978), mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela mesma Universidade (1988; 1995). Realizou pós-doutoramento na Universidade de Paris 8, em 2003, e na Universidade de Lisboa, em 2009. É professora associada do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, lecionando as disciplinas de Crítica e História do Teatro. Pesquisadora do CNPq, é uma das coordenadoras do GIDE - Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular, e membro do LIM-CAC - Laboratório de Investigação e Memória do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Realizou pesquisas sobre os grupos teatrais dos anos 1970, a encenação contemporânea, o simbolismo e a teatralidade. Atualmente pesquisa os conceitos de teatralidade e performatividade referidos às criações dos grupos Teatro da Vertigem e Cia dos Atores. É co-editora da revista Sala Preta, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP.

Dados Pessoais

Nome	Silvia Fernandes da Silva Telesi
Filiação	DURVAL FERNANDES DA SILVA e MARIA FERRARO DA SILVA
Nascimento	21/01/1953 - SALTO/SP – Brasil
Carteira de Identidade	5553876 SSP - SP - 01/09/1970
CPF	00300469802
Endereço residencial	Rua Caconde, n. 499, ap.8

São Paulo - São Paulo
01425010, SP - Brasil
Telefone: 11 38852752

Endereço profissional Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e
Artes, Departamento de Artes Cênicas
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cid. Universitária - São Paulo
05508-900, SP - Brasil
Telefone: 30914127

Endereço eletrônico e-mail para contato : silviafernands@terra.com.br
e-mail alternativo : silviafernands@terra.com.br

Formação Acadêmica/Titulação

- 2009 - 2009 Pós-Doutorado.
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, FLUL,
Portugal
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior
- 2003 - 2003 Pós-Doutorado.
Universidade de Paris 8/ Saint Dennis, PARIS 8, França
Bolsista do(a): Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de
São Paulo
- 1999 - 2001 Pós-Doutorado.
Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil
- 2007 Livre Docência.
Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil
Título: Leituras da cena contemporânea, Ano de obtenção:
2007
- 1990 - 1995 Doutorado em Artes.
Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil
Título: Memória e invenção: Gerald Thomas em cena, Ano de
obtenção: 1995
Orientador: Jacó Guinsburg
- 1983 - 1988 Mestrado em Artes.
Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil
Título: Grupos teatrais: percurso e linguagem, Ano de
obtenção: 1988
Orientador: Jacó Guinsburg
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior
- 1976 - 1979 Graduação em Licenciatura em Arte Cênicas.
Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil

1994 - 1994 Aperfeiçoamento em Extensão Universitária de Semiologia do Teatro.
Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil
Título: Semiologia do Teatro
Orientador: Anne Ubersfeld

Atuação profissional

1. Universidade de São Paulo –
USP

Vínculo institucional

2000 - Atual Vínculo: Servidor público, Enquadramento funcional:
Professor Associado, Carga horária: 40, Regime:
Integral

Atividades

2009 - Atual Projetos de pesquisa, Escola de Comunicações e
Artes
*Participação em projetos:
Teatralidade e Performatividade. As experiências do
Teatro da Vertigem e da Companhia dos Atores na
cena brasileira.*

2007 - 2008 Conselhos, Comissões e Consultoria, Escola de
Comunicações e Artes
*Especificação:
vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas*

03/2006 - Atual Projetos de pesquisa, Escola de Comunicações e
Artes
*Participação em projetos:
Teatralidades contemporâneas*

03/2006 -
03/2009 Pesquisa e Desenvolvimento, Escola de
Comunicações e Artes
*Linhas de Pesquisa:
Teatralidades Contemporâneas*

07/2002 - Atual Graduação, Artes Cênicas

*Disciplinas Ministradas:
História do Teatro III e IV
Crítica I
Projeto Teatral I*

12/2001 - Atual Extensão Universitária, Escola de Comunicações e Artes
*Especificação:
Módulo Ator*

10/2001 - Atual Serviço Técnico Especializado, Escola de Comunicações e Artes
*Especificação:
editoria (Sala Preta)*

06/2001 -
06/2002 Graduação, Artes Cênicas

*Disciplinas Ministradas:
História do Teatro e Literatura Dramática II e IV,
Projeto Teatral*

02/2001 - Atual Conselhos, Comissões e Consultoria, Escola de Comunicações e Artes
*Especificação:
membro representante da Comissão de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas*

06/2000 -
06/2001 Graduação, Artes Cênicas

*Disciplinas Ministradas:
História do Teatro e Literatura Dramática II, III e IV*

03/2000 -
06/2000 Graduação, Artes Cênicas

*Disciplinas Ministradas:
História do Teatro e Literatura Dramática I*

- 03/2000 - 03/2005 Projetos de pesquisa, Escola de Comunicações e Artes
Participação em projetos:
O simbolismo na cena brasileira: 1900-1922
- 01/2000 - Atual Pesquisa e Desenvolvimento, Escola de Comunicações e Artes
Linhas de Pesquisa:
encenação contemporânea, teoria e história do teatro
- 01/2000 - 01/2001 Conselhos, Comissões e Consultoria, Escola de Comunicações e Artes
Especificação:
membro representante do Departamento de Artes Cênicas na Comissão de Pesquisa
- 03/1999 - Atual Pós-graduação, Artes Cênicas
Disciplinas Ministradas:
Teatralidades Contemporâneas, A autonomia da encenação contemporânea: fundamentos teóricos e estudo de caso, Seminários de encenação contemporânea, Simbolismo e Encenação

2. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Vínculo institucional

1989 - 1998 Vínculo: Servidor público, Enquadramento funcional: Professor adjunto, Carga horária: 40, Regime: Integral

Atividades

03/1997 - 07/1997 Pós-graduação, Artes

Disciplinas Ministradas:
Seminários de encenação contemporânea

- 01/1996 -
06/1997 Conselhos, Comissões e Consultoria, Instituto de Artes
Especificação:
Membro representante do Departamento de Artes Cênicas na Sub-Comissão de Pós-Graduação em Artes
- 01/1996 -
06/1997 Conselhos, Comissões e Consultoria, Instituto de Artes
Especificação:
Membro representante dos doutores no Conselho do Departamento de Artes Cênicas do IA
- 01/1996 -
06/1997 Conselhos, Comissões e Consultoria, Instituto de Artes
Especificação:
Membro suplente da Comissão Central de Desempenho Acadêmico Institucional (CADI) da UNICAMP
- 01/1996 -
06/1997 Conselhos, Comissões e Consultoria, Instituto de Artes
Especificação:
Membro representante do Departamento de Artes Cênicas na Comissão Central de Desempenho Acadêmico (CCDA)
- 01/1995 -
01/1996 Conselhos, Comissões e Consultoria, Instituto de Artes
Especificação:
Membro da Comissão de Graduação do Departamento de Artes Cênicas
- 01/1995 -
01/1996 Conselhos, Comissões e Consultoria, Instituto de Artes
Especificação:
Membro representante dos mestres no Conselho do Departamento de Artes Cênicas do IA

03/1989 -
11/1998

Graduação, Artes Cênicas

*Disciplinas Ministradas:
Estética e História da Arte I, II, V, VI*

3. Prefeitura Municipal de São Paulo – PMSP

Vínculo institucional

1978 - 1992

Vínculo: Servidor público, Enquadramento funcional: Pesquisador de assuntos culturais, Carga horária: 40, Regime: Integral

Atividades

01/1991 -
10/1991

Pesquisa e Desenvolvimento, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo

*Linhas de Pesquisa:
teatro de revista*

01/1988 -
12/1988

Pesquisa e Desenvolvimento, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo

*Linhas de Pesquisa:
performance*

01/1987 -
02/1988

Pesquisa e Desenvolvimento, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo

*Linhas de Pesquisa:
teatro brasileiro moderno*

01/1985 -
03/1986

Pesquisa e Desenvolvimento, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo

*Linhas de Pesquisa:
teatro brasileiro contemporâneo*

01/1985 -
06/1985

Pesquisa e Desenvolvimento, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo

Linhas de Pesquisa:
teatro paulista (iconografia)

01/1983 - Pesquisa e Desenvolvimento, Divisão de Pesquisas
12/1984 do Centro Cultural São Paulo

Linhas de Pesquisa:
interpretação brasileira

01/1978 - Pesquisa e Desenvolvimento, Divisão de Pesquisas
06/1983 do Centro Cultural São Paulo

Linhas de Pesquisa:
registro de espetáculos teatrais (anuário)

01/1978 - Direção e Administração, Pesquisador de Assuntos
12/1992 Culturais, Departamento de Informações e
Documentações Artísticas Idart

Cargos Ocupados:
Pesquisador de assuntos culturais

Linhas de pesquisa

1. Encenação contemporânea
2. Teatralidades Contemporâneas
3. Teoria e história do teatro
4. Interpretação brasileira
5. Performance
6. Registro de espetáculos teatrais (anuário)
7. Teatro brasileiro contemporâneo
8. Teatro brasileiro moderno
9. Teatro de revista
10. Teatro paulista (iconografia)

Projetos

- 2009 - 2012 Teatralidade e Performatividade. As experiências do Teatro da Vertigem e da Companhia dos Atores na cena brasileira.
- Descrição: Os conceitos de teatralidade e performatividade têm se revelado instrumentos eficazes de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levarem em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico, que manejam, em sua produção, e em diferentes graus, múltiplos enunciadores. O primeiro objetivo da pesquisa é analisar os vários conceitos de teatralidade e performatividade que se apresentam nos estudos do teatro e da performance contemporâneos, tanto em ensaios de filósofos quanto de teóricos do teatro e da performance, incluindo menções a algumas das práticas artísticas que os sustentam. A pesquisa teórica visa a subsidiar a análise de duas experiências desenvolvidas no teatro brasileiro contemporâneo, pelo Teatro da Vertigem, de São Paulo, e pela Companhia dos Atores, do Rio de Janeiro. Investiga-se em que medida esses conceitos podem funcionar como operadores de leitura dos trabalhos dos grupos e compor um aparato analítico e crítico capaz de dar conta das experiências híbridas da cena de hoje.
- Situação: Em Andamento Natureza: Pesquisa
Integrantes: Silvia Fernandes da Silva Telesi (Responsável); ;
Financiador(es): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq
- 2006 - 2008 Teatralidades contemporâneas
- Descrição: O objetivo do projeto é analisar os vários conceitos de teatralidade que se apresentam na teoria teatral contemporânea, com o intuito de definir um instrumental operativo capaz de dar conta da proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico, que manejam, em sua produção, e em diferentes graus, múltiplos enunciadores. Elegendo como campo de investigação ensaios de filósofos e teóricos do teatro e da performance, inclui menções a algumas das práticas artísticas que os sustentam e a experiências desenvolvidas no teatro brasileiro recente. Para a constituição de seu corpo teórico, a pesquisa mapeia os conceitos de

teatralidade trabalhados por especialistas como Roland Barthes, Bernard Dort, Josette Féral, Patrice Pavis, Jean-Pierre Sarrazac, Michael Fried, Martin Puchner, Michel Bernard, Béatrice Picon-Vallin, além dos filósofos Denis Guénoun e Jean-François Lyotard.

Situação: Concluído Natureza: Pesquisa

Integrantes: Silvia Fernandes da Silva Telesi (Responsável); ;

Financiador(es):

2000 - 2005

O simbolismo na cena brasileira: 1900-1922

Descrição: O objetivo da pesquisa foi investigar o simbolismo no teatro brasileiro, no que se refere à encenação da dramaturgia simbolista no período compreendido entre 1900 e 1922, em São Paulo e no Rio de Janeiro. O ponto de partida foram alguns dramaturgos brasileiros que escreverem obras afinadas com a tendência, como Roberto Gomes, João do Rio, Oscar Lopes, Goulart de Andrade, Graça Aranha, Carlos Dias Fernandes, Emiliano Pernet, Durval de Moraes, Marcelo Gama e Paulo Gonçalves. A par da recuperação crítica, historiográfica e iconográfica das representações das peças simbolistas desses autores, realizei levantamento de material teórico produzido por críticos, ensaiadores e dramaturgos brasileiros ligados a essa corrente estética, reunindo reflexões dispersas em livros, revistas, artigos e crônicas de jornal. A última etapa da pesquisa foi uma investigação sobre a encenação simbolista francesa, especialmente do Théâtre de l'Oeuvre, de Lugné-Poe, realizada em Paris com bolsa de pesquisa no exterior. Foram produzidos três relatórios de pesquisa.

Situação: Concluído Natureza: Pesquisa

Integrantes: Silvia Fernandes da Silva Telesi (Responsável);

Financiador(es): Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP

Membro do corpo editorial

1. O Percevejo (UNIRIO)
2009 - Atual Regime: Parcial
2. Olhares
2009 - Atual Regime: Parcial
3. Moringa
2006 - Atual Regime: Parcial
4. Urdimento (UDESC)
2004 - Atual Regime: Parcial

Áreas de atuação

1. teoria do teatro
2. história do teatro
3. encenação contemporânea
4. performance

Idiomas

Inglês	Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Pouco, Lê Bem
Espanhol	Compreende Bem , Escreve Pouco, Lê Bem
Francês	Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Bem

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódicos

FERNANDES, Sílvia. "Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo". *Artefilosofia* (UFOP), v.7, p.167 - 174, 2009.

- FERNANDES, Sílvia. "Teatralidades do real". *Subtexto* (Belo Horizonte) , v.6, p.37 - 48, 2009.
- FERNANDES, Sílvia, Luiz Fernando Ramos. "Diálogo da gaivota". *Sala Preta* (USP), v.7, p.225 - 228, 2007.
- FERNANDES, Sílvia. "As cidades são teatros". *Vinte e um por vinte e um*, Porto, v.1, p.3 - 9, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. "Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral". *Sala Preta* (USP) , v.6, p.203 - 204, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. "Subversão no palco". *Humanidades* (Brasília), v.52, p.7 - 18, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. "Territórios do Rio". *Teatro al Sur*, v.29, p.16 - 21, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. "Nota sobre Victorino". *Sala Preta* (USP), v.3, p.174 - 180, 2003.
- FERNANDES, Sílvia. "Notas sobre a dramaturgia contemporânea". *Gestos. Teoria e Prática Del Teatro Hispánico*, v.32, p.171 - 182, 2002.
- FERNANDES, Sílvia. "O teatro e a cidade". *Revista d'Art*, v.9/10, p.49 - 58, 2002.
- FERNANDES, Sílvia. "A violência do novo". *Bravo*, 2001.
- FERNANDES, Sílvia. "Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo". *Sala Preta 1*, p.69 - 80, 2001.
- FERNANDES, Sílvia. "Flash and crash days: Brazilian theater in the post-dictatorship-period". *Luzo Brazilian Review*, Madison Wisconsin, v.38 n°, p.153 - 154, 2001.
- FERNANDES, Sílvia. "Notas sobre dramaturgia contemporânea". *O Percevejo* , v.9, p.28 - 40, 2000.

FERNANDES, Sílvia. "Os filhos prediletos". *Cênica*, v.1, p.10 - 12, 2000.

FERNANDES, Sílvia. "Pedagogia de um teatro livre". *Caderno da Escola Livre de Teatro*, v.1, p.135 - 137, 2000.

FERNANDES, Sílvia. "A criação coletiva do teatro". *Urdimento*, p.13 - 21, 1998.

FERNANDES, Sílvia. "Lo Intercultural en escena". *Teatro Al Sur*, p.42 - 45, 1998.

FERNANDES, Sílvia. "Teatro com texto e sem texto". *Revista Poiesis*, p.27 - 35, 1993.

FERNANDES, Sílvia. "O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea". *Revista USP*, v.14, p.70 - 73, 1992.

FERNANDES, Sílvia. "Nélson Rodrigues". *Revista Teatro*, 1981.

FERNANDES, Sílvia. "Grupo Vento Forte: festa na linguagem dos bonecos". *Revista Teatro*, v.1, p.03 - , 1980.

Livros publicados

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, 243 p.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, 267 p.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996, 339 p.

FERNANDES, Sílvia, MEICHES, Mauro. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Capítulos de livros publicados

- FERNANDES, Sílvia. "Os espaços públicos do Teatro da Vertigem: sociometria e teatralidade". In: *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: nuevas hibridaciones, transmedializaciones, cuerpo*. Ed. Hildesheim, Zürich, New York : Georg OlmsVerlag, 2009, v.1, p. 149-158.
- FERNANDES, Sílvia. "Teatralidades contemporâneas". In: *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro : Editora 7 Letras, 2009, p. 9-28.
- FERNANDES, Sílvia. "Teatros pós-dramáticos". In: *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 11-30.
- FERNANDES, Sílvia. "A cena PodMinoga". In: *Pod Minoga. A arte de brincar no palco sem pedir licença*. São Paulo: Editora do SESC, 2008, p. 96-118.
- FERNANDES, Sílvia. "Alfred Jarry". In: *Ubu Rei*. São Paulo: Peixoto, 2007.
- FERNANDES, Sílvia. "Nelson Rodrigues, Boca de Ouro e o Oficina". In: *A esfinge investigada*. Recife : Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007, p. 195-206.
- FERNANDES, Sílvia. "Cartografia de Br-3". In: *Teatro da Vertigem. BR-3*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 39-49.
- FERNANDES, Sílvia. "Grupos teatrais"; "Ópera seca" (verbetes). In: *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 152-154.
- FERNANDES, Sílvia. "O discurso cênico da Cia dos Atores". In: *Na companhia dos atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio, 2006, p. 41-63.
- FERNANDES, Sílvia. "Formation interdisciplinaire du comédien: une expérience brésilienne". In: *Les nouvelles formations de l'interprète*. Paris : CNRS Éditions -Centre National de la Recherche Scientifique, 2004, p. 146-163.
- FERNANDES, Sílvia. "Teatro brasileiro contemporâneo: hibridismo y multimedia em las puestas em escena de Gerald Thomas". In: *Estrategias postmodernas y postcoloniales em el teatro latinoamericano actual*. Madri:

Iberoamericana, 2004, p. 259-265.

FERNANDES, Sílvia. "Os trabalhos e os dias". In: TAKEDA, Christiane Layer. *O cotidiano de uma lenda*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 13-18.

FERNANDES, Sílvia. "A encenação no expressionismo". In: *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERNANDES, Sílvia. "O lugar da Vertigem". In: NESTROVSKI, Arthur (org.) *Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 35-40.

FERNANDES, Sílvia. "Um modelo de composição". In: *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 13-15.

FERNANDES, Sílvia. "A cena em progresso". In: COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 17-21.

FERNANDES, Sílvia. "Galáxias". In: *Gerald Thomas: um encenador de si mesmo*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 232-238.

GUINSBURG, J., FERNANDES, Sílvia. "Um artista e seus filtros". In: *Gerald Thomas: um encenador de si mesmo*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 11-20.

FERNANDES, Sílvia, GUINSBURG, J. "Linguagem e Vida". In: FERNANDES, Sílvia, GUINSBURG, J, MERCADO, Antonio (org). *Antonin Artaud. Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 11-22.

FERNANDES, Sílvia. "O trombone do Asdrúbal e as atrações do Ornitorrinco". IN: SILVA, Armando Sérgio (org). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 25-34.

Livros organizados

FERNANDES, Sílvia, NAVAS, Cássia, ISAACSSON, Marta. *Ensaio em cena*. São Paulo: Abrace, 2010, v.1. 237 p.

FERNANDES, Sílvia, GUINBUSRG, J. *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo : Perspectiva, 2009. 259 p.

FERNANDES, Sílvia. *Pod Minoga Studio. A arte de brincar no palco sem pedir licença*. São Paulo : Editora do SESC, 2008, 223 p.

FERNANDES, Sílvia, ÁUDIO, Roberto. *Teatro da Vertigem. BR-3*. São Paulo: Perspectiva, 2006, 152 p.

FERNANDES, Sílvia, GUINSBURG, J. *Gerald Thomas: um encenador de si mesmo*. São Paulo : Perspectiva, 1996, 296 p.

Trabalhos publicados em anais de eventos (completos)

FERNANDES, Sílvia. "Cartografia de BR3". In: *IV Congresso da Abrace. Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer, pesquisar*, 2006, Rio de Janeiro. IV Congresso Abrace. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.235 – 236.

FERNANDES, Sílvia. "Dramaturgias do Contemporâneo". In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: Editora da UFBA, 2001. v.1. p.826 – 828.

FERNANDES, Sílvia. "Territórios e Fronteiras". In: *Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 1999, Salvador: Editora ABRACE, 1999. v.1. p.649 – 650.

FERNANDES, Sílvia. "Anos 80 – Teatro". In: *I Congresso Nacional da ABPA*, 1991, São Paulo: Editora ABPA, 1991.

FERNANDES, Sílvia . "Theatre and performance in Brasil". In: *Anais do Congresso Internacional da Association for Theater in Higher Education*, 1990, Chicago, p.21.

Trabalhos publicados em anais de eventos (resumos)

FERNANDES, Sílvia. "Cartography of BR3". In: Congresso da International Federation for theatre research - IFTR, 2009, Lisboa. *Silent Voices, Forbidden lives: censorship and performance*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009. p.110 – 110.

FERNANDES, Sílvia. "Os espaços públicos do teatro da Vertigem". In: Colóquio Internacional sobre Teatro Latinoamericano *Hibridez, Transmedialidad, Cuerpo*, Leipzig: Ibero-Americanisches Forschungsseminar, Universität Leipzig, 2003. v.1. p.23 – 25

FERNANDES, Sílvia. "Dramaturgias do Contemporâneo". In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador, 2001. p.82.

FERNANDES, Sílvia. "Teatro Brasileiro Contemporâneo: Hibridismo e Multimídia nas encenações de Gerald Thomas". In: 13º Congresso da Associação de Hispanistas Alemães, Leipzig: Universität Leipzig, 2001. p.49.

Artigos em jornal de notícias

FERNANDES, Sílvia. "A voz do profeta". *Folha de S. Paulo - Caderno Mais!*. São Paulo, 2008, p. 8.

FERNANDES, Sílvia. "De matriz brechtiana, grupo reata com prática dos anos 60". *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, 2008, p.E-4.

FERNANDES, Sílvia. "Palcos Nômades". *Folha de S. Paulo - Caderno Mais!*, 2007, São Paulo, p.6.

FERNANDES, Sílvia. "Cena Paralisada". *Folha de S. Paulo - Caderno Mais!*, 2006, p.6.

FERNANDES, Sílvia. "Os Cem Mais - Teatro". *Folha de S. Paulo - Caderno*

Mais!, 2006, p.7.

FERNANDES, Sílvia. "Um mestre em formação". *Folha de S. Paulo - Caderno Mais!*, 2005, p.7.

FERNANDES, Sílvia. "A história oral dos palcos". *Folha de S. Paulo - Caderno Mais!*, 2004, p.12.

FERNANDES, Sílvia. "Dramaturgia do silêncio". *Folha de S. Paulo - Caderno Mais!*, 2004, p.12.

FERNANDES, Sílvia. "O declínio do egoísta Fatzer". *Folha de S. Paulo – Caderno Mais!*, 2003, p.11.

FERNANDES, Sílvia. "Teatro brasileiro em revista". *Folha de S. Paulo - Caderno Mais!*, 2003, p.13.

FERNANDES, Sílvia. "Abertura do ciclo sintetiza nova realidade com fuga da tradição". *Folha de S. Paulo*, 2002, p.E-1.

FERNANDES, Sílvia. "Cultura de massa invade textos". *Folha de S. Paulo*, 2002, p.E-2.

FERNANDES, Sílvia. "Mostra comprova hibridismo da cena contemporânea". *Folha de S. Paulo*, 2002, p.E-3.

FERNANDES, Sílvia. "Os Obscuros recantos da família". *Folha de São Paulo*, 2002.

FERNANDES, Sílvia. "Subjetividade, paródia e polêmica dominam novo ciclo". *Folha de S. Paulo*, 2002, p.E-2.

FERNANDES, Sílvia. "Trabalho e ousadia marcam terceira semana do ciclo teatral". *Folha de S. Paulo*, 2002, p.E-2.

FERNANDES, Sílvia. "Última etapa mostra sintonia do Teatro Promíscuo com seu tempo". *Folha de S. Paulo*, 2002, p.E-2.

FERNANDES, Sílvia. "Mandrágora assume disfarce como estilo de encenação". *Folha de São Paulo*, 1998.

FERNANDES, Sílvia. "Peça encontrou sua melhor tradução". *O Estado de São Paulo*, 1998, p.D-16.

FERNANDES, Sílvia. "O equilíbrio precário". *O Estado de São Paulo*, 1996.

Artigos em revistas (Magazine)

FERNANDES, Sílvia. "Cenas nômades". *Revista do Festival Internacional de Teatro*. São José do Rio Preto, 2007, p.82 - 83, 2007.

FERNANDES, Sílvia. "Teatro-cidade". *Camarim*. São Paulo, 2007, p.20 – 25.

FERNANDES, Sílvia. "Antropofagia devastadora". *Bravo!*. São Paulo, 2005, p.57.

FERNANDES, Sílvia. "Dialética e utopias". *Bravo!*. São Paulo, 2005, p.67.

FERNANDES, Sílvia. "Encenação gráfica". *Bravo!* São Paulo, 2005, p.105.

FERNANDES, Sílvia. "A memória solitária". *Bravo!*. São Paulo, 2003, p.111.

FERNANDES, Sílvia. "Na mira de Thomas Bernhard". *Bravo!* (OnLine). São Paulo, 2002.

FERNANDES, Sílvia. "O clássico e o circense". *Bravo!*, São Paulo, 2001, p.143.

FERNANDES, Sílvia. "Os filhos prediletos". *Cênica*, Campinas, 2000, p.10-12.

FERNANDES, Sílvia. "A alegoria da alma". *Bravo!*, São Paulo, 1999, p.143.

FERNANDES, Sílvia. "Infidelidades brasileiras". *Bravo!*. São Paulo, 1998, p.123-125.

Demais produções bibliográficas

FERNANDES, Sílvia. KANTOR, Tadeusz. *O teatro da Morte*. Paris:L'Age D'Homme, 2002. (Artigo, Tradução)

FERNANDES, Sílvia, MERCADO, A., GUINBURG, J. *Linguagem e vida*. São Paulo:Perspectiva, 1995. (Livro, Tradução)

FERNANDES, Sílvia. FABRE, Jan. "Eu sou um erro; Uma tribo, é isso que eu sou; A história das lágrimas". São Paulo: *Sala Preta*, 2007. (Tradução de peça teatral)

FERNANDES, Sílvia, ISAACSSON, Marta, NAVAS, Cássia. "Apresentação". In FERNANDES, Sílvia, ISAACSSON, Marta, NAVAS, Cássia (org). *Ensaios em cena*. São Paulo: Abrace, 2010. (Apresentação, Prefácio, Posfácio)

FERNANDES, Sílvia, GUINBURG, J. "O professor Jacó". depoimento no livro GUINBURG, J. e PATRIOTA, Rosângela (org). *J. Guinsburg, a cena em aula*. São Paulo: EDUSP, 2009.

FERNANDES, Sílvia, CAMATI, A. S., MIRANDA, C. A (org). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. orelha de livro. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.

FERNANDES, Sílvia. "Geografia do Outro". Programa do ciclo de palestras e espetáculos "Geografia do Outro". São Paulo: Consulado Geral da França, 2004.

Produção Técnica

Trabalhos técnicos

FERNANDES, Sílvia, PUPO, M. L. S. B. *Catálogo*, VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2010.

FERNANDES, Sílvia, Isaacsson, Marta, Navas, Cássia. *Membro da Comissão Editorial da Abrace*, 2010

FERNANDES, Sílvia. *Curadoria das Atividades Formativas do Festival de Teatro de São José do Rio Preto*, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Juri do Prêmio Bravo! de melhor espetáculo do ano*, 2007.

FERNANDES, Sílvia. Curadoria do *ECUM - 5o. Encontro Mundial das Artes Cênicas*, 2006.

FERNANDES, Sílvia. *Membro da Comissão Julgadora da Categoria Teatro Amador do Programa de Apoio à Cultura do Estado de São Paulo*, 2006.

FERNANDES, Sílvia. *Juri do Prêmio Bravo! de melhor espetáculo do ano*, 2005.

FERNANDES, Sílvia. *Membro do Programa de Formação de Público da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo*, 2004.

FERNANDES, Sílvia. Curadoria do *Próximo Ato - Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo*, 2003.

FERNANDES, Sílvia. *Anos 70: Trajetórias*, 2001 (curadoria de seminário para o Instituto Itaú Cultural)

FERNANDES, Sílvia. *Luz em cena*, 2001 (curadoria de seminário para o Instituto Itaú Cultural)

FERNANDES, Sílvia. *O trabalho do artista no teatro*, 2000 (curadoria de seminário para o Instituto Itaú Cultural)

FERNANDES, Sílvia. *Teatro Brasileiro 1968-1998: Trinta Encontros*, 1998. (curadoria de seminário para o Teatro da Universidade de São Paulo/TUSP)

Demais produções técnicas

- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n.10, 2010. (Periódico - Editoração).
- FERNANDES, Sílvia, BOLOGNESI, M. F., Luiz Fernando Ramos, Navas, Cássia, PUPO, M. L. S. B. *VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2010. (Membro da Comissão Científica)
- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n.9, 2009. (Periódico - Editoração).
- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n.8, 2008. (Periódico, Editoração).
- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia, PUPO, M. L. S. B. *Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2009. (Membro da Comissão Científica).
- RAMOS, Luiz Fernando, FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n. 7, 2007. (Periódico - Editoração).
- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n. 6, 2006. (Periódico, Editoração).
- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n.5, 2005. (Periódico, Editoração).
- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n.4, 2004. (Periódico, Editoração)
- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n.3, 2003. (Periódico, Editoração).
- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n.2, 2002. (Periódico, Editoração).
- RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia. *Sala Preta* n.1, 2001. (Periódico, Editoração).

FERNANDES, Sílvia. *Módulo Ator*, 2001. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional).

FERNANDES, Sílvia. *O simbolismo na cena brasileira: 1900-1922*, 2001. (Relatório de pesquisa)

Produção artística/cultural

FERNANDES, Sílvia, ARAUJO, Antonio. *Dido e Enéas*, 2008. (dramaturgista)

FERNANDES, Sílvia, Elisabeth Lopes. *Sete Atos*, 2007. (dramaturgista)

FERNANDES, Sílvia, ARAUJO, Antonio, CARVALHO, Bernardo. *BR3*, 2006. (dramaturgista).

FERNANDES, Sílvia; RAMOS, Luiz Fernando. *São Paulo em Revista: uma viagem ao umbigo da cidade*, 1991 (curadoria de exposição)

Orientações e Supervisões

Orientações e Supervisões concluídas

Dissertações de mestrado : orientador principal

Erika Regina Faria Coracini. *Jongo e teatro: leituras performáticas da festa*. 2008. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Kildervan Abreu de Oliveira. *Dramaturgia Brasileira contemporânea, tradições e rupturas*. 2006. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Miriam Rinaldi. *O ator do Teatro da Vertigem*. 2006. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

- Adélia Nicolete. *Da cena ao texto. Dramaturgia em processo colaborativo*. 2005. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.
- Valmir Santos. *Espaço alternativo e processo colaborativo*. 2005. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.
- Julio Cesar Pompeo. *Do texto à cena e da cena ao texto: dramaturgia em processo*. 2004. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.
- Márcia Nunes de Barros. *Tadeusz Kantor, artista plástico e encenador*. 2004. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.
- Newton Fábio Cavalcanti Moreno. *A máscara alegre. Contribuições da cena gay para o teatro paulista*. 2003. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.
- Marli de Fátima Silva. *A poética do espaço urbano: a trajetória da vertigem*. 2002. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Teses de doutorado : orientador principal

- Fernando César Kinas. *O lugar da ficção*. 2010. Tese (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo. Tese realizada em co-tutela com a Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
- Juliana Jardim Barbosa. *A palavra viva: uma proposta de treinamento teórico-prático do ator*. 2009. Tese (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.
- Cristiane Layher Takeda. *Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral*. 2008. Tese (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Iniciação científica

Maíra Gerstner. *G.H. em cena e a questão do sujeito: a crise da personagem*. 2008. Iniciação científica (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Bianca Zanchetta. *Dançando o vazio*. 2007. Iniciação científica (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Luiz Claudio Cândido. *Procedimentos de criação de Prêt-à-Porter, do CPT*. 2005. Iniciação científica (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Érika Coracini. *A dramaturgia brasileira moderna*. 2002. Iniciação científica (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Maurício Veloso. *Dança-teatro: intersecções*. 2001. Iniciação científica (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Gabriela Schwab. *Dramaturgia do corpo: dança-teatro*. 2001. Iniciação científica (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Orientação de outra natureza

Deolinda Catarina França de Vilhena. *A produção teatral do Théâtre du Soleil*. 2010. Supervisão de pós-doutorado (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Orientações e Supervisões em andamento

Dissertações de mestrado: orientador principal

Luciene Guedes. *Ensino da dramaturgia*. 2008. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Humberto Issao Sueyoshi. *O teatro lírico: poéticas de performance e outras poéticas de fronteira*. 2008. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.

Teses de doutorado : orientador principal

- Elvina Maria C. Pereira. *A escrita performada*. 2007. Tese (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.
- Newton Fábio Cavalcanti Moreno. *A memória da cana*. 2006. Tese (Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo.
- Tânia Marcondes. *A cenografia paulista na década de 1960*. 2010. Tese (Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo.
- René Piacentin. *A encenação de Ibsen: versões contemporâneas*. 2009. Tese (Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo.

Demais Trabalhos

- FERNANDES, Sílvia. *Anos 70: Trajetórias*, 2001. (catálogo)
- FERNANDES, Sílvia. *Luz em cena: Vestido de Noiva e a modernidade no teatro*. (catálogo) 2001.
- FERNANDES, Sílvia. *O trabalho do artista no teatro*, 2000.(catálogo)
- FERNANDES, Sílvia. *Teatro brasileiro 1968-1998: trinta encontros*, 1998 (três catálogos)

Eventos

Participação em eventos

- Apresentação Oral no(a) *Silent Voices/Forbidden lives. Censorship and Performance- 52o. Congresso Internacional da FIRT*, 2009. (Congresso) "Cartography of BR3".
- Conferencista no(a) Seminário Internacional "As representações da cidade entre o espetáculo e a cena teatral contemporânea luso-brasileira", 2009. (Seminário) Todas as cidades são teatros.

- Apresentação Oral no(a) "Cartografia de BR3", 2006. (Congresso)
IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - Os trabalhos e os dias.
- Conferencista no(a). *Nelson Rodrigues e a Cultura Brasileira*, 2006. (Seminário)
"Nelson Rodrigues e o Oficina: Boca de Ouro".
- Conferencista no(a) "Poética da cena contemporânea: breve inventário de um léxico", 2006. (Seminário)*Poéticas do Inventário*.
- Apresentação Oral no(a) *Literatura, Técnica & Outras Artes*, 2004. (Seminário)
"Teatralidade e textualidade: a relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo".
- Depoimentos públicos - Teatro de Grupo*, 2004. (Seminário). Teatro da Vertigem.
- 14o. *Congresso de Hispanistas Alemães - Híbridez, Transmedialidad, Cuerpo*, 2003. (Congresso) "Os espaços públicos do teatro da Vertigem: sociometria e teatralidade".
- Programa de Metas Acadêmicas do Departamento de Letras Modernas da FFLCH*, 2001. (Encontro). "A encenação de Gerald Thomas".
- II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2001. (Congresso). "Dramaturgias do contemporâneo".
- Seminário Internacional "O teatro e a Cidade"*, 2001. (Seminário)
"Realismo, crise do drama e encenação moderna".
- 13o. *Congresso de Hispanistas Alemães*, 2001. (Congresso). "Teatro brasileiro contemporâneo: hibridismo e multimídia nas encenações de Gerald Thomas".
- O trabalho do artista no teatro*, 2000. (Encontro). "O fazer artístico do diretor".

- Encontros de Teatro Contemporâneo*, 2000. (Encontro). "Tendências do teatro contemporâneo no Brasil".
- Semiótica da cena: poéticas da recepção*, 1999. (Encontro). "Espectáculo e intertextualidade: poéticas da recepção".
- Teatralidade simbolista: sonho ou realidade*, 1999. (Seminário). "Roberto Gomes e a cena simbolista".
- 18o. *Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto*, 1998. (Outra) "Estéticas do Teatro Contemporâneo: Robert Wilson".
- A cidade manifesta*, 1998. (Encontro). "O teatro e a cidade".
- Teatro Brasileiro 1968-1998: 30 Encontros*, 1998. (Seminário). "Teatro e Globalização".
- Semiótica da cena: recepção espetacular*, 1997. (Encontro). "O texto cênico no teatro contemporâneo".
- Encontros teatrais Duas Cidades*, 1997. (Encontro). "Para entender o teatro contemporâneo".
- Encontro Nacional de Profissionais de Ensino de Artes Cênicas*, 1995. (Encontro). "A pós-modernidade do teatro".
- Seminário de Estética da Encenação*, 1995. (Seminário). "O teatro brasileiro contemporâneo".
- Seminário Internacional de Crítica do Festival Internacional de Londrina*, 1995. (Seminário). "Teatro e mediação".
- A intersecção de linguagens no teatro contemporâneo*, 1993. (Encontro) "Butoh, Dança e Teatro".
- 22/92: *Mitos, Independência, Imagens, Reflexos*, 1992. (Seminário). "O teatro na Semana de Arte Moderna de 22".

Encontro Nacional de Escolas de Teatro, 1992. (Encontro). "Teatro com texto e teatro sem texto".

O signo do ator no século XX, 1991. (Seminário). "O ator contemporâneo".

Teatro brasileiro: contemporaneidade, 1991. (Seminário). "O teatro feito no Brasil".

Teatro brasileiro contemporâneo, 1991. (Encontro). "Os grupos de teatro na década de 70".

I Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes, 1990. (Congresso). "A encenação nos anos 80".

Ciclo de palestras sobre Teatro educação, 1990. (Encontro). "A improvisação na construção de uma linguagem teatral".

Seminário de Vídeo-documentação, 1988. (Seminário). "A documentação das artes cênicas".

1o. Ciclo Joseense de Leituras Dramáticas, 1983. (Encontro). "O teatro russo e o Inspetor Geral de Gogol".

Organização de evento

RAMOS, Luiz Fernando, FERNANDES, Sílvia, NAVAS, Cássia, PUPO, M. L. S. B., BOLOGNESI, M. F. *6o. Congresso Brasileiro da ABRACE*, 2010. (Congresso, Organização de evento).

FERNANDES, Sílvia. *Festival Internacional de Teatro São José do Rio Preto*, 2008. (Festival, Organização de evento)

FERNANDES, Sílvia. *6o Encontro Mundial das Artes Cênicas - ECUM*, 2008. (Seminário, Organização de evento).

FERNANDES, Sílvia. *5o. Encontro Mundial das Artes Cênicas - ECUM- Teatro em Tempos de Guerra*, 2006. (Outro, Organização de evento)

FERNANDES, Sílvia. *Seminários BR-3*, 2004. (Organização de evento)

FERNANDES, Sílvia. *Próximo Ato: Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo*, 2003. (Outro, Organização de evento)

FERNANDES, Sílvia. *Anos 70: Trajetórias*, 2001. (Outro, Organização de evento)

FERNANDES, Sílvia. *Luz em cena: Vestido de Noiva e a modernidade no teatro*, 2001. (Outro, Organização de evento)

FERNANDES, Sílvia. *O trabalho do artista no teatro*, 2000. (Outro, Organização de evento)

FERNANDES, Sílvia, RAMOS, Luiz Fernando, GARCIA, Silvana, PUPO, M. L. S. B., MULLER, K. *1o. Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 1999. (Congresso, Organização de evento)

Bancas

Participação em banca de trabalhos de conclusão

Mestrado

Elisabeth Lopes, FERRACINI, R., FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Aura Cunha Santos. *O ator na cena contemporânea: corpo, imagem e ação*, 2010. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo.

LOPES, Elisabeth, ROCHA, V. F. M. A., FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Maria Helena HespagnolChira. *Variações do mesmo tema: a improvisação na criação do ator performativo*, 2010. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo.

RAMOS, Luiz Fernando, FERRACINI, R., FERNANDES, Sílvia. Participação

em banca de Vinícius Torres Machado. *A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade*, 2009. (Artes Cênicas)
Universidade de São Paulo

GREINER, Christine, KATZ, Helena, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Fernanda Raquel. *A politização de estratégias comunicativas do corpo em experiências performáticas*, 2009. (Programa de Pós-Graduação)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

LOPES, Elisabeth, QUILICI, C. S., FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Roberto Carlos Moretto. *Ensaio.Hamlet: ruptura da linearidade dramática e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*, 2009. (Artes Cênicas)
Universidade de São Paulo

PUPO, M. L. S. B., FERNANDES, Sílvia, AGRA, Lúcio. Participação em banca de Verônica Gonçalves Veloso. *Jogos do olhar - procedimentos cinematográficos para a composição da cena teatral*, 2009. (Artes Cênicas)
Universidade de São Paulo

RAMOS, Luiz Fernando, FERNANDES, Sílvia, FERRACINI, R. Participação em banca de Narahan Dib. *O teatro experimental da Societas RaffaelloSanzio: percurso e linguagem. Da palavra-imagem ao corpo da palavra*, 2009. (Artes Cênicas)
Universidade de São Paulo

Maria Thaís, Márcio Aurélio, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Juliana Reis Monteiro dos Santos. *Quando a técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação*, 2009. (Artes Cênicas)
Universidade de São Paulo

MOSTACO, E., COLLACO, V. R., FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Vanessa Gonçalves Curty. *O teatro de Antonin Artaud*, 2008. (Artes Cênicas)
Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, MOSTACO, E., COLLACO, V. R. Participação em banca de Vanessa Gonçalves Curty. *O teatro de Antonin Artaud*, 2008. (Teatro)
Universidade do Estado de Santa Catarina

PUPO, M. L. S. B., Maria Sílvia Betti, FERNANDES, Sílvia Participação em

banca de Marcos Marcelo Solér. *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*, 2008. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, OLIVEIRA, B. R., BOLOGNESI, M. F. Participação em banca de José Evilberto Rebouças. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*, 2007. (Artes) Universidade Estadual Paulista

Elisabeth Lopes, FERNANDES, Sílvia, Fortuna, Marlene. Participação em banca de Luiz Claudio Candido. *O ator brasileiro contemporâneo: uma investigação a partir do Prêt-à-Porter, do Centro de Pesquisa Teatral*, 2007. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, FERRACINI, R., JANUZELLI, A. L. D. Participação em banca de René Marcelo Piazzentin Amado. *O princípio do jogo: uma investigação cênica prática dos processos de Theodoros Terzoupoulos*, 2007. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Miriam Rinaldi. *O ator do Teatro da Vertigem*, 2006. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

João Roberto Faria, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Margarete Maria de Moraes. *O auto dos bons tratos da Companhia do Latão*, 2006. (Literatura Brasileira) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, PALLOTTINI, R., Flávio Aguiar. Participação em banca de Kildervan Abreu de Oliveira. *Trajetórias de migrantes- narrativa e questões de gênero na dramaturgia brasileira contemporânea*, 2006. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

Luiz Fernando Ramos, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Arthur Eduardo Araújo Belloni. *Um teatro sem caráter*, 2006. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

Márcio Aurélio, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Mara Lucia Leal. *Ator, ser humano por profissão*, 2005 (Artes) Universidade Estadual de Campinas

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Adelia Maria Nicolete. *Da cena*

ao texto: dramaturgia em processo colaborativo, 2005. (Artes Cênicas)
Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Cássio Pires de Freitas. *Do drama ao fragmento: a questão da forma na dramaturgia contemporânea em São Paulo*, 2005 (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo.

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Samira de Souza Brandão Borovik. *Guerreiros do alfabeto estelar*, 2005. (Artes) Universidade Estadual de Campinas

FERNANDES, Sílvia, Luiz Fernando Ramos, Márcio Aurélio. Participação em banca de Júlio César Pompeo. *Do texto à cena e da cena ao texto: dramaturgia em processo*, 2004. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Paula Sandroni. *Primeiras provocações: Antonio Abujamra e o grupo Decisão*, 2004. (Artes Cênicas) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Márcia Nunes de Barros. *Tadeusz Kantor, artista plástico e encenador*, 2004. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, Márcio Aurélio, Silvana Garcia. Participação em banca de Newton Fábio Cavalcanti Moreno. *A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro paulista*, 2003. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, Luiz Fernando Ramos. Participação em banca de Paula Alves Barbosa Coelho. *A imaginação do ator como veículo para a materialização de uma cena realista*, 2002. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, Luiz Fernando Ramos, Ruben Brito. Participação em banca de Marli de Fátima Silva. *A poética do espaço urbano: a trajetória da vertigem*, 2002. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

- FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de José Augusto Lima Marin. *Arlequim na dramaturgia performativa de Dario Fo*, 2002. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia, Maria Sílvia Betti. Participação em banca de Roberto RilloBiscaro. *Eles não fumam charuto: a inversão no uso de estereótipos gays na peça Lipstogether, teeth apart*, de Terence McNally, 2002. (Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada)) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Vera Maria D'Agostino. *Nas asas de um ícaro mecânico: a libertação da palavra na dramaturgia das síntese futuristas*, 2002. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia, Luiz Fernando Ramos, Márcio Aurélio, Maria Lúcia Candeias.
Participação em banca de Antônio Rogério Toscano. *Nelson Rodrigues - matriz da dramaturgia contemporânea*, 2002. (Artes) Universidade Estadual de Campinas
- FERNANDES, Sílvia, Helena Katz. Participação em banca de Lúcia Regina Vieira Romano. *Teatro-físico: processos de comunicação entre corpo e cultura*, 2002. (Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Yedda Carvalho Chaves. *A biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator*, 2001. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia, VENDRAMINI, J. E. Participação em banca de José Augusto Lima Marin. *A dramaturgia do ator e a commedia dell'arte*, 2001. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Cristiane Layher Takeda. *Cartas do Teatro de Arte de Moscou: o cotidiano de uma lenda*, 2001. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia, SILVA, A. S. Participação em banca de Juliana Jardim Barbosa. *O ator transparente: o treinamento com as máscaras do palhaço*

e do bufão e a experiência de um espetáculo - Madrugada, 2001. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, GUINSBURG, J. Participação em banca de Matteo Bonfitto Júnior. *O ator-compositor - as ações físicas como eixo, de Stanislavski a Barba*, 2001. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, Maria Sílvia Betti. Participação em banca de Luís Cláudio Machado. *Em busca de um anjo no meio desse bordel - estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*, 2000. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, AMARAL, A. M. Participação em banca de Tácito Freire Borralho. *O boneco - do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino*, 2000. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, VENDRAMINI, J. E. Participação em banca de José Sizenando de Moraes Neto. *O encenador e o teatro teatral: revisão histórica e exercício de reflexão*, 2000. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Renato Ferracini. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, 1998. (Artes) Universidade Estadual de Campinas

FERNANDES, Sílvia, FERREIRA, J. C. P. Participação em banca de Heloísa Helena Bauab. *Novos palhaços*, 1998. (Artes) Universidade de São Paulo

Doutorado

Luiz Fernando Ramos, FERNANDES, Sílvia, Greiner, Christine, QUILICI, C. S., Agra, Lúcio. Participação em banca de Arthur Eduardo Araújo Belloni. *Teatro menos teatro*, 2011. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

Ingrid Koudela, FERNANDES, Sílvia, PUPO, M. L. S. B., Simões, José, MACHADO, L. C. Participação em banca de Joaquim César Moreira Gama. *A abordagem estética e pedagógica do teatro de figuras alegóricas:*

- Chamas na penugem*, 2010. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- Arêas, Vilma, Rabelo, Adriano, Campos, Cláudia de Arruda, Maria Sílvia Betti, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Elen de Medeiros. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*, 2010. (Artes) Universidade Estadual de Campinas
- Werneck, Maria Helena, Materno, Angela, Resende, Beatriz, Freitas, Nanci de, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Fábio Cordeiro dos Santos. *O coral e o colaborativo no teatro brasileiro*, 2010. (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) Universidade do Rio de Janeiro
- Luiz Fernando Ramos, FERNANDES, Sílvia, SANTOS, S. R. C., Corrêa, José, Villar, Fernando. Participação em banca de Fábio Guilherme Salvatti. *O Prank como opção performativa para a rede de ativismo político contemporâneo*, 2010. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- Luiz Fernando Ramos, FERNANDES, Sílvia, QUILICI, C. S., Motta Lima, Tatiana, FERRACINI, R. Participação em banca de Paula Alves Barbosa Coelho. *A experiência da alteridade em Grotowski*, 2009. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- Süssekind, Flora, Andrade, Elza Maria Ferraz, Gurgel, Gabriela Lírio, Motta Lima, Tatiana, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Larissa Cardoso Feres Elias. *Está à venda o jardim das cerejeiras - Peter Brook via Anton Tchekhov*, 2009. (Programa de Pós Graduação em Teatro UNIRIO) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
- FERNANDES, Sílvia, SILVA, T. B. Participação em banca de Rosyane Trotta. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*, 2008. (Programa de Pós Graduação em Teatro UNIRIO) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
- FERNANDES, Sílvia, SILVA, T. B., BULHOES, A. M. Participação em banca de Tatoana da Motta Lima Ramos. *Les mots pratiqués*, 2008. (Programa de Pós-Graduação em Teatro) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

FERNANDES, Sílvia, PUPO, M. L. S. B., LIMA, M. A. Participação em banca de Cristiane Layher Takeda. *Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral*, 2008. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

AMARAL, A. M., BOLOGNESI, M. F., OLIVEIRA, B. R., Luiz Fernando Ramos, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Wagner Francisco Araujo Contra. *No limiar do desconhecido - reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*, 2008. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

Helena Katz, Ingrid Koudela, FERNANDES, Sílvia, MACHADO, L. C., CAMARGO, R. A. Participação em banca de José Simões de Almeida Junior. *Cartografia política dos lugares teatrais na cidade de São Paulo*, 2007. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

Helena Katz, FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Sandra Meyer Nunes. *As metáforas do corpo-mídia em cena*, 2006. (Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, AMARAL, G. C., DANTAS, L. C. S., VICENTE, A. L., PINTO, M. C. Q. M. Participação em banca de Lara Biasoli Moler. *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maeterlinck*, 2006. (língua e literatura francesa) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Clóvis Dias Massa. *Estética teatral e teoria da recepção*, 2005. (Programa de Pós-Graduação em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

FERNANDES, Sílvia, Maria Sílvia Betti, João Roberto Faria. Participação em banca de Célia Maria Arns de Miranda. *Estou te escrevendo de um país distante: uma re-criação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch*, 2004. (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, Ingrid Koudela, Maria Sílvia Betti. Participação em banca de Fausto Roberto Poço Viana. *O figurino das renovações cênicas do século XX*, 2004. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

- FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Vera Regina Martins Collaço. *O teatro da União Operária. Um palco em sintonia com a modernidade brasileira*, 2004. (Interdisciplinar em Ciências Humanas) Universidade Federal de Santa Catarina
- FERNANDES, Sílvia, Antonia Pereira. Participação em banca de Giovana Santos Dantas da Silva. *Peter Greenaway*, 2004. (Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia
- FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Nara Graça Salles. *Sentidos: dança, teatro, música, artes visuais. Uma instauração cênica*, 2004. (Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia
- FERNANDES, Sílvia, Luiz Fernando Ramos, MEICHES, M. Participação em banca de Mário Alberto de Santana. *A cena e a atuação como depoimento estético do ator criador nos espetáculos A cruzada das crianças e Apocalipse 1,11*, 2003. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia, João Roberto Faria, GUINSBURG, J. Participação em banca de Maria Thais Lima Santos. *O encenador como pedagogo*, 2002. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia, Luiz Fernando Ramos, João Roberto Faria, Flávio Aguiar, Maria Helena Werneck. Participação em banca de Maria Cristina de Souza. *O negócio é bite-bite: o teatro de revista de Maria Irma Lopes Daniel*, 2002. (Letras (Est.Comp. de Liter. de Língua Portuguesa)) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia, Flávio Aguiar, João Roberto Faria. Participação em banca de Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, 2002. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia, GUINSBURG, J. Participação em banca de Elisabeth Silva Lopes. *Ainda é tempo de bufões*, 2001. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo
- FERNANDES, Sílvia, AMARAL, A. M. Participação em banca de Valmor

Beltrame. *Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*, 2001
(Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, Márcio Aurélio, Luiz Fernando Ramos. Participação em banca de Clélia Maria Lima De mello. *O cinema em cena: uma aproximação hipertextual à encenação de Peter Greenaway*, 2001. (Artes) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, GUINSBURG, J. Participação em banca de Rachel Araújo de Baptista Fuser. *O fio do novelo: um estudo sobre a pré-atuação do ator*, 2000. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, Maria Sílvia Betti. Participação em banca de Claudia Mariza Braga. *Teatro brasileiro na República Velha: reflexões sobre a dramaturgia brasileira(1889-1930)*, 1999. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, Luiz Fernando Ramos. Participação em banca de Jamil Dias Pereira. *O instrumental de trabalho do diretor de teatro: paradigmas conceituais e recursos técnicos*, 1998. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Maria Lúcia Levy Candeias. *Strindberg e o poder*, 1996. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

Exame de qualificação de doutorado

Luiz Fernando Ramos, QUILICI, C. S., FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Arthur Eduardo Araújo Belloni. *Teatro menos texto*, 2009. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

GUINBUSRG, J., FERNANDES, Sílvia, Helena Katz. Participação em banca de Lúcia Regina Vieira Romano. *De quem é esse corpo? Imagens do corpo feminino no teatro contemporâneo*, 2007. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia, JANUZELLI, A. L. D., LIMA, M. A. Participação em banca de Cristiane Layher Takeda. *Konstantin Stanislavski e Minha Vida na Arte: os germes de uma poética teatral*, 2006. (Artes Cênicas) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Fabio Cardozo de Mello Cintra. *A música do teatro: uma proposta para a abordagem musical da cena*, 2000
(Artes) Universidade de São Paulo

FERNANDES, Sílvia. Participação em banca de Elizabeth Pessoa Gomes da Silva. *As obras coreográficas do Ballet Stagium - década de 70*, 1999.
(Arte, Educação e História da Cultura) Universidade Mackensie

Participação em banca de comissões julgadoras

Concurso público

Comissão Julgadora para provimento de cargo de professor doutor na área de Direção Teatral no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, 2009.
Universidade de São Paulo

Comissão Julgadora para provimento de cargo de professor doutor na área de Teatro e Educação no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, 2008.
Universidade de São Paulo

- Concurso público de provas e títulos para professor efetivo de História do Teatro e Dramaturgia*, 2008. Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Concurso Público para o cargo de Professor Doutor na área de Dança Contemporânea do Departamento de Artes cênicas da ECA/USP*, 2008. Universidade de São Paulo
- Concurso público para o provimento do cargo de professor doutor na área de Teoria do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP*, 2008. Universidade de São Paulo
- Concurso público para provimento efetivo do cargo de professor doutor na área de interpretação teatral, no Departamento de Artes Cênicas da ECA*, 2008. Universidade de São Paulo
- Concurso Público de Provas e Títulos para preenchimento de função de Professor Assistente no Instituto de Artes da UNESP*, 2007. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
- Concurso público de provas e títulos para função de professor Associado, categoria MA-II*, 2005. Universidade Estadual de Campinas
- Concurso público de provas e títulos para o cargo de professor adjunto para História do Teatro Brasileiro no Instituto de Artes da UNESP*, 2005. Universidade Estadual Paulista
- Concurso público de provas e títulos para o cargo de professor adjunto para História do Teatro Brasileiro no Instituto de Artes da UNESP*, 2005. Universidade Estadual Paulista
- Concurso público de títulos e provas para a carreira do magistério superior - Professor Adjunto de História do Teatro/História do Teatro Brasileiro*, 2001. Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Concurso público para a contratação de professor adjunto para as disciplinas Técnicas de Teatro e Dança e Expressão Corporal*, 1998. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Concurso público para a contratação de professor adjunto na área de Interpretação e Direção teatral, 1997. Universidade de São Paulo

Outra

Comissão de Especialistas para Prêmio de Reconhecimento Acadêmico Zeferino Vaz, 2009. Universidade Estadual de Campinas

Exame de Seleção de candidatos para a Escola de Arte Dramática/USP, 1998

Totais de produção

Produção bibliográfica	
Artigos completos publicados em periódico	22
Livros publicados	4
Capítulos de livros publicados	20
Livros organizados ou edições	1
Livros organizados ou edições	5
Jornais de Notícias	20
Revistas (Magazines)	11
Trabalhos publicados em anais de eventos	9
Apresentações de Trabalhos (Congresso)	1
Apresentações de Trabalhos (Seminário)	1
Traduções (Artigo)	1
Traduções (Livro)	1
Traduções (Outros)	1
Prefácios(Livro)	1
Apresentações (Livro)	1
Demais produções bibliográficas	3

Produção Técnica	
Trabalhos técnicos (assessoria)	2
Trabalhos técnicos (consultoria)	6
Trabalhos técnicos (outra)	5
Desenvolvimento de material didático ou instrucional	1
Editoração (periódico)	9
Relatório de pesquisa	2
Outra produção técnica	13
Orientações	
Orientação concluída (dissertação de mestrado - orientador principal)	9
Orientação concluída (tese de doutorado - orientador principal)	3
Orientação concluída (iniciação científica)	6
Orientação concluída (orientação de outra natureza)	1
Orientação em andamento (dissertação de mestrado - orientador principal)	2
Orientação em andamento (tese de doutorado - orientador principal)	2
Eventos	
Participações em eventos (congresso)	6
Participações em eventos (seminário)	14
Participações em eventos (encontro)	13
Participações em eventos (outra)	1
Organização de evento (congresso)	2
Organização de evento (festival)	1
Organização de evento (outro)	8
Participação em banca de trabalhos de conclusão (mestrado)	43
Participação em banca de trabalhos de conclusão (doutorado)	32
Participação em banca de trabalhos de conclusão (exame de qualificação de doutorado)	5
Participação em banca de comissões julgadoras (concurso público)	13
Participação em banca de comissões julgadoras (outra)	2
Demais trabalhos relevantes	
Demais trabalhos relevantes	9