

SOBRE OS COMENTÁRIOS REF. À AULA 1

Primeira Parte

Em “Teoria do Drama Moderno 1880-1950” Szondi trata de uma questão central que diz respeito às transformações que a forma do drama foi tendo que colocar em prática para conseguir dar conta de representar em seu interior as questões da sociedade capitalista e industrializada. O drama havia surgido com a era burguesa e se tornado dominante desde o final do século XVIII até a segunda metade do XIX. Nele estavam representadas a vida, as disputas e as visões de mundo do cidadão burguês e proprietário no âmbito de seu convívio doméstico. O personagem desse drama da era burguesa era alguém que podia agir e fazer escolhas, entrar em conflito com outros indivíduos, expressar seus desejos e temores, e direcionar sua vida segundo seus próprios interesses. O princípio ativo do drama burguês era o da ação em andamento: a ação era sempre presente e as relações entre as personagens se davam no âmbito de diálogos e ações que exprimiam as suas subjetividades.

Com as transformações sociais e econômicas verificadas ao longo do século XIX, essa configuração formal do drama foi se mostrando ineficiente para tratar de questões ligadas a setores cada vez maiores da sociedade: o proletariado, os trabalhadores das minas de carvão e indústrias e todos os excluídos do mundo das relações de produção da sociedade do capitalismo industrial.

Pouco a pouco o drama foi tendo que ser flexibilizado para conseguir dar um jeito de não deixar de fora esses segmentos cada vez maiores e mais presentes no mundo à sua volta. Szondi chamou essa flexibilização de crise da forma do drama. Em seu livro, disponível na íntegra no Moodle da disciplina, Szondi diz:

Enquanto forma poética do **fato presente e intersubjetivo**, o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes. Passado ao invés do presente. Intrasubjetivo ao invés de intersubjetivo. Fato lembrado e narrado ao invés de ação em andamento. (Szondi, *Teoria do Drama Moderno*, pg. 91).

A tríade à que ele se refere é a do fato presente e intersubjetivo. Os conceitos antitéticos correspondentes são os opostos a cada um desses elementos: passado ao invés do presente, intrasubjetivo ao invés de intersubjetivo e fato lembrado e narrado ao invés de ação em andamento.

O drama burguês, assim, foi tendo que incorporar características novas e até então nunca tratadas pela dramaturgia em nenhuma época precedente, e ao longo desse processo de transformações, ele vai se tornando um drama de outra natureza: o drama moderno, assunto central do livro de Szondi.

Muitas das tensões que determinaram o gradual surgimento dessa nova modalidade de drama - a do drama moderno - continuaram a sobreviver em seu interior de várias maneiras dentro das diferentes estéticas dramatúrgicas, e muitos “ajustes” formais foram tendo que ser realizados, na medida do possível, pelos dramaturgos.

Szondi chamou esses ajustes de “tentativas de salvamento”, usando essa imagem para designar o processo a que os dramaturgos foram, pouco a pouco, tendo que se direcionar. Szondi aborda os processos que foram postos em prática por esses dramaturgos, não uma suposta intenção prévia deles, uma vez que eram profissionais do exercício da criação dramatúrgica, e não teóricos.

Todas as flexibilizações postas em prática pelos autores examinados por Szondi apontam, como vão nos mostrando as análises no livro, para a direção do épico: no **Expressionismo**, o vazio formal do eu converte-se na "deformação subjetivà' do objetivo (ou seja, do mundo); na **revista política de Erwin Piscator**, a totalidade não surge mais do fato intersubjetivo, mas da montagem de cenas dramáticas e relatos cinematográficos utilizados; o teatro de **Brecht** narra processos, faz do espectador um observador, trata o ser humano como objeto de investigação, mostra-o como mutável e modificador, e usa a técnica do estranhamento; os trabalhos que empregam a técnica da **montagem** colocam em uso o palco simultâneo, e com ele a simultaneidade de tempos em cenas não hierarquizadas entre si ; o teatro de **Pirandello** coloca a execução prática do drama como um dos assuntos tratados na pauta da própria dramaturgia; o uso do **Monólogo interior** posto em prática por O'Neill mostra concretamente a suspensão momentânea do diálogo, e o emprego do **eu-épico como diretor de cena**

no lugar da ação dramática, na peça “Nossa Cidade”, de Thornton Wilder, é utilizado para expor abertamente as urdiduras da narrativa cênica conduzida por ele.

Assim, as análises de Szondi apontam claramente para o épico como estética que abre os horizontes do drama, dá-lhe a possibilidade de figurar em seu interior aquilo que antes ficava de fora e incorpora aspectos que antes eram impensáveis.

O que leva Szondi a isso? Seu próprio percurso analítico, minuciosamente desenvolvido com base na concretude de seu objeto, constituído pelos textos das peças analisadas. Foi isso que o levou às conclusões preliminares expostas no trecho final de seu livro.

Num país como os Estados Unidos, até recente data, edições de textos teatrais eram publicadas em volumes de baixo custo, geralmente destinados a atores e atrizes em formação. Eram as chamadas *acting editions*. Por outro lado, dramaturgos de grande peso para a constituição do chamado cânone da dramaturgia estadunidense tinham e continuaram tendo seus textos editados em compilações de diferentes naturezas. Num mundo “pós coronavírus”, ainda distante do presente, e em face da crise atual do capitalismo em todas as suas esferas, é imprevisível saber o que sobreviverá de tudo isso, assim como é difícil saber se a literatura sobreviverá, se a universidade pública sobreviverá, se o próprio teatro tal como o conhecemos sobreviverá.

Quando se pergunta qual o papel da dramaturgia num país como os Estados Unidos, é preciso explicar a que dramaturgia se está fazendo referência. Embora New York seja o grande centro irradiador de estéticas cênicas e dramatúrgicas para o país e em certa medida para o mundo, os Estados Unidos tem dimensões continentais, e existem em seu interior dramaturgos que enfrentaram diferentes desafios de trabalho em diferentes contextos e momentos históricos. A cada conjunto de trabalhos de cada um deles seria possível responder essa pergunta partindo de um ângulo diferente. O papel que a dramaturgia exerce depende da circulação editorial de suas peças por um lado, e da produção cênica de seus espetáculos do outro. Ambas requerem recursos, quer se trate de edições subsidiadas, quer de edições alternativas, quer se trate de espetáculos da Broadway, quer se

trate de iniciativas do chamado *off off* em seus minúsculos e heróicos cafés e teatrinhos.

O *off off Broadway* não é pós dramático porque nunca fez da dramaturgia um ponto de referência, fosse para referendá-la, fosse para contestá-la. Um dramaturgo como Sam Shepard [1943-2017] não teria sido revelado e se tornado uma referência se peças suas escritas ainda na fase inicial de seu percurso criador não tivessem sido encenadas no La Mama Theatre Café de Ellen Stewart.

No entanto, o pós dramático, em sua faceta teórica na qual Lehman é o grande nome, tratou de muitas formas do *off off* como se fossem já, em seu nascedouro, constituintes de um repertório pós dramático propriamente dito. Carlson trata disso no artigo *Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance* que devemos discutir no final do curso.

Se existe atualmente um apagamento da importância do texto (ou seja, da dramaturgia) para a área de estudos teatrais, os fatores que a determinaram, pelo menos no contexto da cidade de São Paulo, não parecem ter sido desencadeados pela crítica propriamente dita, mas pela própria configuração de um número crescente de projetos que passaram a ser formulados com base em questões apreendidas de debates teóricos internos aos grupos de teatro, questões estas que, para chegarem a ganhar forma dramática no sentido antes praticado por Vianna, Guarnieri ou Plínio, demandariam um tempo mais longo de amadurecimento do que o permitido pelos cronogramas de execução dos editais.

Por outro lado, os cursos de formação universitária dentro da universidade da era neoliberal (principalmente do final dos anos 1990 em diante), passaram a sofrer cada vez mais com imposições de caráter produtivista. Num contexto como o brasileiro, em que as já escassas edições de dramaturgia foram escasseando ainda mais ao longo dos anos, em que o acervo de bibliotecas e centros de documentação é constituído heroicamente e apresenta lacunas muitas vezes impossíveis de sanar, tudo parece contribuir para que, quando muito, se chegue a falar sobre alguns autores e peças, na etapa formativa de atores/atrizes e estudantes, mas raramente fazendo dessas peças objetos de estudo formativo e de discussão.

O interesse pela obra dos dramaturgos examinados por Szondi não era inexistente no Brasil em nenhuma das fases que precede a publicação

da edição brasileira de seu livro. Muito pelo contrário. Veja-se, a título de exemplo, o trabalho de João Roberto Faria intitulado “Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil”, publicado pela Editora Perspectiva. Veja-se, ainda, a dissertação de mestrado de Jane Pessoa da Silva intitulada “Ibsen no Brasil”, defendida no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH USP e disponível na Biblioteca de Dissertações e Teses da USP.

Também Gassner e Bentley, nos Estados Unidos, interessaram-se pelos dramaturgos dos séculos pré burgueses, como Szondi em “Teoria do Drama Burguês”: Gassner editou uma antologia intitulada “Best Plays of the Early American Theatre 1787-1911”, e sua obra “Masters of the Theatre” aborda, em seu volume I, a dramaturgia da antiguidade, da era medieval e da era pré burguesa. Bentley por sua vez, tratou de dramaturgos desses mesmos períodos e contextos históricos em “A Experiência Viva do Teatros”, de que vamos tratar mais adiante.

O Teatro de Arena, no período que se segue ao dos Seminários de Dramaturgia (1960 em diante), direciona seu trabalho para o épico, mas não o faz com base numa decisão prévia de caráter programático. Os primeiros textos de Brecht traduzidos para o português tinham começado a circular no Brasil nessa época, e a primeira montagem profissional de uma peça de Brecht (“A alma boa de Se-Tsuan”, pela Cia Maria della Costa) havia estreado em 1958.

Se na fase imediatamente posterior a 1960 o foco do Arena havia sido a nacionalização de grandes clássicos da dramaturgia, a fase que se seguiu ao golpe civil-militar de 1964 já mostra o grupo em pleno exercício de uma dramaturgia épica dentro dos espetáculos da série “Arena conta...”. Contar (ou seja, narrar) é um ato épico por excelência, e no contexto do imediato pós golpe era de crucial importância colocá-lo em prática e por meio dele tratar das questões urgentes do país sob a ditadura que acabava de se impor. E o Arena o fez contando e ao mesmo tempo cantando.

Em seu período de estudos nos Estados Unidos, Boal havia travado contato com o poeta e dramaturgo negro Langston Hughes [1902-1967], que por sua vez havia exercido papel artístico e político central dentro da chamada Renascença do Harlem nos anos 1920.

Em 1946, Hughes havia escrito o *libretto* de “Street Scene. An American Opera”, baseada no texto da peça “Street Scene” do dramaturgo estadunidense Elmer Rice, escrita e encenada em 1929. A partitura tinha sido composta por Kurt Weill [1900-1950], um dos colaboradores musicais de Brecht, numa tentativa de síntese das tradições dos grandes musicais estadunidenses e da música européia.

É possível que Boal tenha tido contato com informações relacionadas a esse espetáculo em seus anos de estudo nos Estados Unidos, mas, salvo engano, nada indica que de alguma forma esse possa ter sido um germe do trabalho conjunto que ele desenvolveria posteriormente em conjunto com o compositor Edu Lobo, grande talento da geração de jovens compositores cujo trabalho é divulgado mais amplamente a partir da chamada era dos Festivais. A grande riqueza harmônica e melódica das concepções musicais de Edu Lobo, que compôs as músicas de “Arena conta Zumbi”, parece ter raízes na bossa nova da primeira fase, no jazz e, sem dúvida, nas canções ligadas às tradições folclóricas de Pernambuco, estado de origem de sua família.

Em seu livro auto biográfico, “Hamlet e o filho do padeiro. Memórias imaginadas”, Boal não faz menção específica a musicais ao falar de seu período em New York, embora presumivelmente tivesse familiaridade com alguns deles como ouvinte e apreciador dos que estavam em evidência nessa fase.

O teatro musical nos Estados Unidos é um universo à parte a ser cartografado com sua imensa profusão de estilos, sub gêneros e estéticas musicais e coreográficas. Ao contrário do teatro burguês, que coloca seu foco sobre o mundo das relações domésticas e familiares, os musicais frequentemente apresentam estruturas narrativas de amplo espectro. Quando se fala em teatro musical, portanto, fala-se de uma miríade de possibilidades de configuração formal e cênica, e fala-se de espetáculos que possuem uma natureza muito diferente da encontrada no drama burguês. Isso ocorre, em primeiro lugar, porque o musical, embora sendo texto, é também partitura musical e coreográfica, e em segundo porque ele constitui uma linguagem, e não um sub gênero como é o caso do drama da era burguesa.

O musical não é necessariamente uma forma conservadora. Lembrem-se, a esse respeito, a extraordinária importância política e comportamental de “Hair: The American Tribal Love-Rock Musical”, de 1966, e seu papel dentro do movimento de resistência contra a ingerência militar estadunidense no Vietnã.

Quanto a ser comercial, é preciso lembrar que cada musical tem folha de pagamento bastante extensa por mobilizar o trabalho de dezenas de profissionais para sua realização: esse trabalho, como outros quaisquer, precisa ser remunerado, e no contexto estadunidense quem o remunera é a bilheteria, ou seja o mercado, algo que aqui, no contexto brasileiro, não existe no âmbito do teatro. Muitas vezes a máquina empresarial do sucesso “traga” para seu interior trabalhos de caráter contestador e alternativo, e transforma-os em ícones do consumo midiático. Isso não invalida ou apaga a força motriz que os havia caracterizado em seu nascedouro.

A necessidade que levou o Arena ao épico é a mesma que havia levado Oduvaldo Vianna Filho [1936-1974] e Chico de Assis [1933-2015] a se desligarem do Arena em 1960 e, logo a seguir, a se ligarem ao que viria a ser o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Nos Seminários de Dramaturgia em sua fase inicial (em 1958), havia no Arena uma necessidade urgente de fazer que surgissem novos dramaturgos que pudessem, talvez, seguir os passos de Guarnieri, Vianna e do próprio Boal. Nesse contexto, peças da moderna dramaturgia estadunidense, pautadas nas discussões internas conduzidas por Boal, foram tomadas como estímulos e ao mesmo tempo como modelos cujas técnicas poderiam ser utilizadas por autores jovens em formação. O conjunto de características observadas nessas peças passou a ser entendido como constitutivas de um *playwriting americano* (ou seja, de um estilo estadunidense de dramaturgia), termo que sugere, erroneamente, que essas peças poderiam ter sido frutos do seguimento aplicado de recomendações normativas sobre como escrever peças socialmente relevantes e de interesse estético. Não é necessário dizer que o esperado não aconteceu na medida do que se precisava, e que, nos anos que se seguiram, outros rumos foram tomados pelos trabalhos do grupo.

Poderia esse entendimento sobre o chamado *playwriting americano* ter determinado o afastamento do Arena em relação ao repertório

estadunidense? A hipótese não deixa de fazer sentido, mas é preciso lembrar que, dentro de um período histórico como esse, de grande politização e de denúncia do “imperialismo ianque”, o papel econômico e militar dos Estados Unidos no contexto nacional e mundial teve papel sem dúvida alguma determinante quanto a um desejo de manter distância de tudo o que pudesse associar-se em alguma medida à sua ideologia ou a um *American way of life*. Cabe lembrar ainda, a esse respeito, que o golpe civil militar que seria deflagrado em 1964 não o teria sido sem o apoio logístico decisivo de setores centrais do governo estadunidense associados, no Brasil, a setores das cúpulas militares e aos empresários.

No que diz respeito ao estilo de interpretação, sabe-se que o teatro estadunidense, entre os anos 1920 e 1930, teve estreito contato com atores e atrizes egressos do Teatro de Arte de Moscou (TAM) dirigido por Konstantin Stanislavski. Após a temporada internacional de 1923, em New York, alguns atores e atrizes da trupe russa acabaram se radicando nos Estados Unidos, onde passaram a ministrar oficinas de interpretação a profissionais e amadores.

Se é possível falar em “influência”, termo conceitualmente problemático, pode-se apontar para dois importantes desdobramentos dessa passagem do TAM pelo solo teatral dos Estados Unidos: o trabalho de Lee Strasberg, principalmente o desenvolvido junto ao Actors’ Studio com base no conceito de memória emocional, e o de Stella Adler, após contato que teve com o próprio Stanislavski em fase posterior, apoiando-se no conceito de ações físicas. (Este texto terá continuação. Aguarde.)

Segunda Parte: questões tópicas

- Práticas teatrais não dramatúrgicas

Definição: veja-se o ensaio de José Eduardo Vendramini: Vendramini, J. (2001). O teatro de origem não-dramatúrgica. *Sala Preta*, 1, 81-86. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p81-86> também postado no Moodle.

Exemplo recente de prática não dramaturgica no teatro: “Hotel Mariana”, dirigido por Herbert Bianchi: os atores e atrizes, munidos de gravadores e fones de ouvido, escutavam depoimentos gravados com sobreviventes do desastre ecológico de Brumadinho e os reproduziam à plateia.

<http://guaratingueta.sp.gov.br/espetaculo-hotel-mariana-baseado-na-tragedia-do-rompimento-da-barragem-de-minas/>

- Exemplo de outros parâmetros que não os do texto aos quais remete Hans Thies Lehman:

Cito um exemplo extraído do ensaio de Carlson que vamos ler no final da disciplina:

“Lembrei-me de uma experiência de performance do artista Robert Whitman, realizada em Nova Iorque, em 1976, chamada *Light Touch*, em que o público se acomodava em arquibancadas em um armazém e depois se abria uma cortina que escondia uma porta de carga, revelando-lhe a rua lá fora, como se fosse um teatro.

Mais recentemente, nos Estados Unidos e na Europa, várias combinações de *environmental theater* – também chamado de *site-specific*, *promenade* e *imersivo* – colocaram o público em ambientes calculadamente ambíguos, que não eram – seja parcial ou totalmente – constituídos nem de materiais não miméticos aleatórios, como em *Remote Berlin* ou *Light Touch*, nem de materiais não miméticos cuidadosamente selecionados, como em *Sleep No More*.”

Marvin Carlson - Teatro Pós-dramático e Performance Pós-dramática Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, set./dez. 2015. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> >

- Sobre a defasagem entre “tempo subjetivo da personagem e o tempo objetivo da cena” dentro do estilo interpretativo do Actors’ Studio: veja-se os comentários (jocosos) de Boal a respeito, mostrando que o resultado se tornava, em sua opinião, quase expressionista:

O *Stanislavski do Actors*, em suas palavras, era uma espécie de *Stanislavski expressionista* apoiado na defasagem entre o tempo subjetivo do ator e o tempo objetivo da cena.

(BETTI, Maria Sílvia. *Dramaturgia comparada Estados Unidos-Brasil: três estudos* — São Bernardo do Campo (SP) : Companhia Cultural Fagulha, 2017. pg. 52)

“O trabalho do Actors Studio permitia certa indulgência dos atores consigo mesmos. ‘Tudo Bem?’, perguntava um personagem. Antes de responder, o outro olhava o copo, segurava o copo, rolava o copo nas mãos, levava o copo aos lábios, bebia um gole, punha o copo na mesa, afastava o copo e respondia: ‘Yeeeeeeeeeeeeeeeeehhhhhhhhh...’”

(BETTI, Maria Sílvia. *Dramaturgia comparada Estados Unidos-Brasil: três estudos* — São Bernardo do Campo (SP) : Companhia Cultural Fagulha, 2017. pg. 52)

- Sobre a dramaturgia francesa encenada no T.B.C. (Teatro Brasileiro de Comédia)

Remeto ao ensaio de Rosângela Patriota (disponibilizado em versão integral no Moodle) que, ao tratar da recepção do teatro de Sartre no Brasil, apresenta elementos interessantes para a compreensão desse aspecto:

Sartre no teatro brasileiro no período anterior a 1964

Deve-se destacar, inicialmente, que Sartre marcou sua presença na cena teatral brasileira tanto como dramaturgo, quanto como intelectual, sendo que o impacto de sua figura, como filósofo e militante, redimensionou o olhar atribuído ao homem de teatro.

A fim de que esse movimento seja apreendido, deve-se recordar: na história do nosso teatro há a idéia recorrente de que a década de 1940 é o momento da modernidade da cena teatral. E foi à luz dessa perspectiva, como bem observou Décio de Almeida Prado, que Jean-Paul Sartre foi encenado.

Ao representar peças estrangeiras entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito – e nem foi outro o processo pela qual manifestações História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates 1 literárias de tão fortes raízes nacionais como o romantismo e o modernismo se aclimataram em solo brasileiro. Diante de nossa inocência teatral, encenar um García Lorca ou um Sartre, um Bernard Shaw ou um O’Neill, significou em certo momento uma aventura tão revolucionária quanto, após a Semana de Arte Moderna, escrever um poema livre, à maneira de Blaise Cendrars, ou pintar um quadro de inspiração cubista.³
5 Essa abrangência está presente nas montagens de *A Prostituta Respeitosa* (1948, Companhia Maria Della Costa, direção de Itália Fausta), *Entre Quatro Paredes* (1950, Teatro Brasileiro de Comédia, direção de Adolfo Celi) e *Mortos sem Sepultura* (1954, Teatro Brasileiro de Comédia, direção de Flaminio Bollini Cerri).

[...]

Já os indícios de recepção dos espetáculos do TBC apontaram aspectos mais gerais da dramaturgia contemporânea e restrições estabelecidas por alguns segmentos sociais:

Estréia de *ENTRE QUATRO PAREDES*, de Sartre, juntamente com *UM PEDIDO DE CASAMENTO*, de Tchecov, num mesmo programa. Imediatamente colocam-se contra a primeira peça duas entidades antagônicas, que se unem no combate ao novo espetáculo do TBC: o Partido Comunista, a quem não convém o existencialismo sartriano, e a Cúria. Esta última chega mesmo a proibir os católicos de assistirem a ele. A Censura se levanta, e só o libera após várias representações especiais para as autoridades. Também os atores, para que o espetáculo seja liberado, têm que obter a autorização expressa de seus padres confessores. Porém o sucesso coroa tantos esforços (Crítica de *ENTRE QUATRO PAREDES*, Décio de Almeida Prado, *O ESTADO DE SÃO PAULO*).

- Sobre como “Our Town” supera a herança de Tchékhov com suas inovações formais, conforme citação de Peter Szondi

Veja-se a primeira parte destes comentários, em que o aspecto da superação do drama pelo épico segundo Szondi foi discutida.

- O genial Vianinha chegou a capitular, nos anos seguintes, a respeito da maneira depreciativa com a qual tratou *Um bonde chamado desejo* no âmbito dos Seminários de Dramaturgia? Havia ali um embotamento ideológico?

Vianna não tratou a peça de Tennessee Williams de forma pejorativa: criticou apenas, vigorosamente, como era de sua natureza, o fato de ela estar, naquele contexto, sendo tomada como modelo, segundo a proposta de Boal para os estudos internos nos Seminários:

Se nós vamos aplicar toda a nossa vida para que terminemos por escrever alguma coisa tão boa como Rua chamada Pecado, ou eu desisto, ou, só de raiva, vou para casa agora e daqui a três meses trago duas assim.

Vianna fez duras críticas ao trabalho de Miller em “Death of a Salesman”, mas retificou alguns anos depois, sem qualquer receio, seu ponto de vista.

- Sobre a figura de Gassner, seu entusiasmo na interlocução com Williams e outros autores – sem prejuízo dos ofícios da crítica e da docência na academia –, seria possível estabelecer alguma analogia dele com o papel do crítico Décio de Almeida Prado nas devolutivas tanto ao diretor José Renato na disposição circular do espaço cênico do Teatro de Arena, bem como ao Guarnieri em seu primeiro texto *Eles não usam black-tie*?

De fato, Décio de Almeida Prado teve papel tão fundamental quanto ao de Gassner, mas enfrentou mais numerosos desafios por lidar com o teatro num contexto incipiente para o exercício do teatro como o do Brasil entre os anos 1940 e 2000.

Para abordar com o merecido relevo o trabalho de Décio, remeto ao pequeno artigo intitulado AULA PÚBLICA NA GREVE (19 DE AGOSTO DE 2014) A USP E SEUS MESTRES DÉCIO DE ALMEIDA PRADO [1917-2000] postado no Moodle a respeito.

- Sobre "construir e vender imagens" (cinema e mídia: jornal? teatro? fotografia?)

Trata-se de uma referência aos processos da indústria cultural em todas as suas formas, notadamente no cinema e na indústria fonográfica.