Revista
Tópicos Educacionais
ISSN: 2448-0215 (VERSÃO ON-LINE)

PARA QUE SERVE O TEATRO NA EDUCAÇÃO?
Why teach theater at school?

Taianã de Oliveira Mello Garcia
Universidade Federal Fluminense (UFF)
taianamello@gmail.com

RESUMO:

Nesse artigo, procuramos argumentar, através de uma breve análise da história do teatro e do teatro educação, que a principal função do ensino do teatro no espaço escolar é a educação estético-política e que as artes cênico-representativas são aquelas que já por sua natureza podem oferecer uma formação para a cidadania.

Palavras chaves: pedagogia do teatro, teatro, performance, arte engajada, ativismo político, educação, arte, teatro

ABSTRACT:

In this article, we try to argue, through a brief analysis of both history of theater and theater pedagogy, that the main function of theater teaching in the school scenario is the aesthetic-political education and that the scenic-representative arts are those that already by their nature can offer the development of their citizenship.

Keywords: theater pedagogy, theater, performance, engaged art, political activism, education, art, theater

> *"E enquanto o teatro subsistir, por mais enfraquecido que ele esteja, resta algo da comunidade desejada, do reconhecimento, do compartilhar."* (GUÉNOUN, 2003 pp.29-30)

Em um intervalo de menos de dois anos a multiplicidade de linguagens da arte passou a figurar como obrigatória na grade curricular de escolas públicas e particulares, nos diferentes níveis da educação brasileira, para em seguida, de lá serem retiradas sem deixar sequer rastros. Segundo o site oficial de notícias do senado[1], à ocasião da publicação da Lei 13.278/2016, que inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica, o então senador Cristovam Buarque declarou considerar a medida importante por "...ensinar os nossos jovens a deslumbrar-se com as belezas do mundo, o que é tão importante como fazê-los entender, pela ciência, a realidade do mundo[2]."

Recentemente o cada vez mais conhecido programa de música por streaming *spotify*, divulgou que havia decodificado as cinco músicas mais tristes dentre as publicadas do meio do século passado para cá. O programa teria criado um algoritmo capaz de definir, pela frequência do uso de certas notas e combinações melódicas, o quão triste seria uma canção. No entanto, nota-se que músicas românticas e até irônicas acabaram por constar na lista divulgada pelo programa. Sutilezas da alma humana, como a melancolia e a ironia, embora não sejam facilmente enumeráveis, tem em seu reconhecimento ingrediente essencial para a sobrevivência coletiva humana. A incapacidade de reconhecer as emoções e suas manifestações, é, inclusive, considerada como traço patológico.

Peço, então, licença para discordar do caríssimo funcionário público na percepção de que a arte estaria na escola, ou deveria estar, por ser capaz de ensinar a deslumbra-se com o que quer que seja. Discordo também que a arte ocupe espaço opositor aos conhecimentos considerados científicos. A arte lida com algo tão real e

[1]https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/03/lei-inclui-artes-visuais-danca-musica-e-teatro-no-curriculo-da-educacao-basica
[2] IDEM

sensível quanto qualquer outra ciência: a subjetividade humana, seus fluxos e suas manifestações.

Do ponto de vista do teatro, insvestigarei aqui mais profundamente a uma dessas manifestações: a política.

Na educação brasileira, historicamente, observamos a linguagem teatral ocupando espaço coadjuvante, comumente ligada a uma ideologia espontaneísta e praticada a partir de uma noção funcionalista da linguagem. Isso quer dizer que a expressão teatral era vista como instrumento pedagógico para o alcance de conhecimentos alheios à própria linguagem, assim como para demonstrações públicas em datas comemorativas e feriados.

O teatro jesuítico já era, por assim dizer, a instrumentalização da linguagem teatral para a propagação de noções sócio religiosas europeias, que encontravam no caráter imagético de tal linguagem artística a força de expansão, penetração mimética e perpetuação de seus valores na comunidade recém conhecida de Pau Brasil.

A ideologia espontaneísta, também presente na história da educação em artes visuais e que prioriza a livre expressão mediada ou interpolada no menor nível quanto possível, levando, comumente, a uma ignorância das especificidades técnicas e históricas da linguagem, tem sua dominância no sistema educacional brasileiro também devido à noção, muito bem elaborada por Ana Mae Barbosa em seu livro *Arte-Educação no Brasil*, de arte como acessório:

> As novas manifestações neoclássicas, implantadas como que 'por decreto', iriam encontrar eco apenas na pequena burguesia, camada intermediária entre a classe dominante e a popular, (...). Esse processo de interrupção da tradição da arte colonial, que já era uma arte brasileira e popular, acentuou o afastamento entre a massa e a arte, (...). Afastando-se a arte do contato popular, reservando-a para *the happy few* e os talentosos, concorria-se assim, para alimentar um dos preconceitos contra arte até hoje acentuada em nossa sociedade, a ideia de arte como uma atividade supérflua, um babado, um acessório da cultura. (BARBOSA, 2009, p.20)

Quando a arte perde sua função sociopolítica ou dela se afasta, passando a ser percebida como acessoria ou surpeflua, como nos diz Ana Mae, ela termina por se afastar também de seu sentido último, perdendo-se em reproduções egóicas,

designificando-se, desintegrando-se em decorativismos não apenas em suas obras, mas em seu próprio âmago ontológico.

Mas se admitirmos como potência ontológica fundante de qualquer linguagem artística sua *sócio-politicidade*, no que esta consistiria exatamente? No simples serviço às demandas de uma dada estrutura sociopolítica? Se assim for, considerar-se-ia que o texto de Ana Mae confirma que a arte brasileira teria, sim, cumprido seu propósito constituinte ao servir aos interesses e demandas da monarquia e sua achatada burguesia. Não acreditamos nessa hipótese, porém.

Aprofundemos, assim, a investigação.

O caráter sociocultural fundamental de qualquer linguagem da arte independe, verdadeiramente, de sua expressão objetiva na obra de arte. Isso porque tudo o que é realizado por um ou mais indivíduos da espécie humana insere-se, produz e é produzido por uma dada estrutura social e cultural. A cultura nada é além do conjunto de hábitos, formas de fazer e de ser de um dado grupo social que é ao mesmo tempo produzido e produtor de tal contexto cultural. Estruturas sociais e culturais seriam, portanto, em última análise, indissociáveis. Ora, se a arte é fruto da expressão subjetiva humana, e essa subjetividade é moldada também culturalmente, arte alguma poderia escapar de sua potência sociocultural justo por nela se constituir.

Se por política tomarmos o sentido de conjunto de formas de organização dos fluxos e estruturas sociais, a arte com ela se relacionaria não só por inserir-se em seus fluxos, desenvolvendo e criando nela seus próprios circuitos, mas por constituir-se em fato social produtor de políticas próprias.

Contudo, além de um sistema de organização dos fluxos e demandas socioculturais e espaciais, política pode ser compreendida também enquanto ação, ato. Político: adjetivo daquilo que se realiza em função ou em relação às tais demandas e fluxos socioculturais, reproduzindo-os, repensando-os ou interrompendo-os e questionando-os.

Todo esse escopo definitivo apresenta-se como superfície, aparência, de um conceito-vivência, de uma natureza fundamental, intrínseca a qualquer ação ou sistema dito político, e que aqui chamamos *politicidade*. E a *politicidade* da política revela-se realmente em sua origem semântica. A palavra grega *Politiká*, derivada de pólis (comunidade), designa aquilo que é público. Logo, a real *politicidade* de uma dada ação, atividade, plano ou cargo está em sua publicidade.

[Por aí, não faria sentido algum a expressão "política empresarial", por exemplo. Pois aquilo que é privado, e não público, não conteria *politicidade*. Talvez caberia reinventar e repensar linguagens que designem planos, planejamentos e metas que, embora estejam politicamente contextualizadas, pois participam dos fluxos e geram demandas público-sociais, não teriam, em si mesmas, o caráter público que a constituiria como ação, ato ou sistema político. Não tomaremos para nós essa tarefa.]

Sigamos, pois, respondendo nosso questionamento anterior: a *sócio-politicidade* da arte não se materializaria, então, no serviço a uma dada estrutura sociopolítica, ou a nenhuma estrutura por assim dizer. A arte deve servir ao povo, à *pólis*, a comunidade como um todo, e não em partes. A arte não cumpre sua potência ontológica quando escolhe servir a um ou a outro setor. Se ela não serve a todos, não servirá a ninguém.

Há, no entanto, uma diferença inter-linguagens quando se trata das *politicidades* fundamentais das diversas expressões artísticas. E aqui retornamos ao teatro.

Ao passo que as outras linguagens da arte conteriam *politicidade* enquanto **potência**, as artes cênicas apresentam-se já **definidas** por essa *politicidade*. A essência política do teatro lhe é inexorável. É impossível fazer teatro sem fazer política.

De fato, seria uma espécie de pleonasmo dizermos "teatro-político". Lógico seria chamar "teatro engajado" ou "teatro ativista" quando nos referirmos à prática cênica que tem nas injustiças ou disparidades político-sociais seu tema objetivo, sua construção dramatúrgica e estética, e sua formação e concepção ideológica.

Em todas as culturas primitivas a tradição da representação estabelece-se no campo do ritual. Através da incorporação e da mimetização, seres mágicos são trazidos

a este plano e podem conectar-se com os seres humanos, trazendo a sabedoria capaz de guiar não somente a relação com os fenômenos naturais, mas também a construção política e sociocultural de uma dada comunidade.

Essa função de construção, afirmação e, mesmo, admoestação de tradições político-culturais – ocupada originalmente e de modo integrado pelo que iria se ramificar nas diversas linguagens cênicas e/ou representativas, como a dança, a música, o teatro[3] e, posteriormente, a performance – foi majoritariamente carregada pela linguagem teatral ao longo de sua história. Em algumas culturas, como a indiana, a japonesa e a chinesa (ou mesmo na tradição africana do *griot*), que mantiveram algo de intacto de suas elaborações teatrais primitivas, nota-se claramente a função do espetáculo de contar as estórias características de sua cultura original, imortalizando e enraizando estruturas sociais.

Ao separar-se do ritual, a linguagem teatral passa a distinguir-se mais claramente das outras linguagens artísticas, embora ainda com elas se relacione através da instrumentalização de suas ferramentas estéticas. É possível observar no teatro grego, considerado por muitos o pai da cultura teatral ocidental, que esse afastamento do evento mágico ritualístico o aproxima de uma concepção mais objetiva sobre os termos materiais de organização sociopolítica de sua cultura. Denis Guénoun, em seu livro *A Exibição das Palavras: Uma Ideia (Política) do Teatro*, lembra que,

> no lugar teatral grego, de onde nos vem o termo, 'teatro' – *théatron* – não designa a cena – que é designada pelo termo *skênê* -, mas sim as arquibancadas onde se senta o povo. (...) Para nós, 'teatro' designa por extensão o prédio em seu conjunto. Mas, no começo, o teatro é o lugar do público – do público reunido. (GUÉNON, 2003 p.14)

A tese de Guénoun de que "a convocação pública, e a realização de uma reunião, seja qual for seu objeto, é um ato político" (2003, p.14) e que o teatro seria, "portanto, uma atividade intrinsecamente política"(2003, p.14) é a tese que vimos defendendo até este ponto .

[3] Aqui, seguindo a perspectiva de Guénoun, me refiro às linguagens artísticas antes da possibilidade de suas reproduções tecnológicas.

A Grécia, além de berço da nossa tradição teatral, é também berço da tradição de nosso sistema político moderno. Não por acaso. Quando *Téspis* se destaca dos demais, na cerimônia de louvação a Dionísio, subindo em um pequeno tablado, torna-se representante da voz e da crença daquela comunidade naquele passageiro momento. Esse caráter representativo encaixa o teatro no centro do ideal democrático. O *ator* é uma parte do todo *povo* e dele representante.

Alguns séculos depois, no medievo, a prática teatral do poeta, dramaturgo e ator inglês William Shakespeare estabelece-se em sua politicidade ao atingir e atender diferentes camadas sociais não somente através dos temas abordados, mas, principalmente, se utilizando de uma estética (arquitetônica, inclusive), que servia aos interesses públicos, priorizando a interação comunal e a fruição ativa do discurso estético. Nos teatros Elisabetanos, embora houvesse, de fato, uma separação dos espectadores por classes através da diferenciação dos valores dos ingressos, a própria possibilidade de ricos e pobres frequentarem o mesmo espaço e, não obstante, capazes de verem-se uns aos outros na estrutura semicircular, todos parte de uma mesma assembleia, contribui para a consolidação desta análise.

O teatro espelha, reproduz, inventa e reinventa os modos de ser e agir de sua cultura, surpreendendo-nos em identificação. Surpresa raramente capaz de ser explicada pela razão. A arte cênico-representativa acende o senso crítico, convocando o sonho à ação. Não sem motivo Hamlet convoca justo uma trupe teatral para provar a falácia corrupta da estrutura de poder de seu país.

A música amplia o espaço interno, a artes visuais fazem transcender, a dança e o circo despertam o desejo, irrigam o sonho, mas só o teatro acorda. O teatro, só em ser o que é, antes de qualquer esforço ou dramaturgia, nos põe os pés no chão.

O poder publicitário das expressões cênico-representativas tem sido historicamente utilizado para fins de controle das massas. E é por isso que 30 minutos diante de um trabalho cênico-representativo, como uma novela ou um americanismo musicado, podem gerar consequências políticas muito maiores do que os mesmos 30 minutos gastos diante da milésima "cópia original" de mais um quadro colorido do artista plástico contemporâneo. E Hamlet sabia disso.

Foi no teatro burguês que começamos a nos perder de nossa natureza e a perder de vista nossa politicidade fundamental. A luz se apaga, o limite entre representante e representados se acirra. Agora tudo o que importa são as palavras ditas lá em cima. Já não nos vemos mais, como nos semicírculos elisabetanos ou gregos, nem compartilhamos êxtases como nos rituais de nossos ancestrais. Colocamos uma bela roupa, pagamos um valor compatível com a representação de classe social que nós mesmos iremos atuar nos intervalos entre os atos, nos sentamos silenciosamente e observamos um telão cultural ser pintado cartesianamente com os *tipos* de identidades sociais possíveis e suas movimentações. Mudam-se os enredos, mas, semana após semana, seguimos vendo as mesmas estruturas (políticas) se repetirem à luz da ribalta.

Creio que, ao surgir com uma postura antirrepresentação tão radical, a linguagem da performance, nascida nas últimas décadas do século XX, realmente se refira, em movimento negativo, à representação realista-romântica-cristã do teatro burguês que determinou não somente o nosso jeito de fazer teatro, mas a nossa perspectiva cosmológica. Toda a construção ocidental moderna de amor, sucesso, família e sociedade foram verdadeiramente fundadas ali, moldadas pela revolução industrial e sedimentadas nos programas publicitários (com suas obsolescências e marketings programados") e políticas econômicas do pós-guerra.

Esclarece-se então: O teatro mudou. Se propõe hoje de múltiplas maneiras. Chamamos aqui *artes cênico-representativas*, todas as artes provindas da tradição teatral, por identificação ou por recusa, e que utilizam algum dos elementos que consideramos essenciais na definição da *politicidade* da linguagem. Chamar uma linguagem de cênico-representativa, atente-se, não representa o mesmo que chamá-la teatro. Mas sim considerar que ambas se encontram no mesmo pilar fundamental da tradição representativa democrática inaugurada, no ocidente, por *Téspis*.

Como educadores em artes, seria maravilhoso que pudéssemos considerar a arte ativista em nossos cronogramas e ementas. Ideal até. Mas não essencial. Isso porque a formalização de uma temática ativista reforça mas não inaugura um dado caráter político. Trabalhar o teatro a partir de uma perspectiva ativista ressalta a natureza política da linguagem e contribui para uma atuação objetivamente mais engajada nos

pequenos cidadãos que nos acompanham semanalmente. No entanto, a pura vivência da linguagem já é capaz de oferecer a tal experiência política do ceder, conceder, coletivizar, eleger, depor, compartilhar, estabelecer leis e quebrar leis.

O risco aqui é, por outro lado, ignorarmos o poder formativo da natureza teatral. Ainda que não trabalhemos a linguagem pela perspectiva ativista, temos que estar sempre atentos ao fato de que absolutamente tudo o que acontece dentro da experiência teatral versa sobre alteridade, comunidade, lei e revolução. Como professores de teatro, dar as costas a *politicidade* dessa linguagem, é dar as costas à própria linguagem. Volto a afirmar que não é o conteúdo de nossos jogos que define a *politicidade* do processo educacional em artes cênicas, mas apenas o fato de estarmos ali, descalços, em roda, recriando nossa vida, faz desse espaço um espaço de formação para a cidadania. Através da vivência do teatro, compreende-se conceitos fundamentais ao sistema democrático, como representação, coletividade, público x privado, papeis sociais, etc. E tudo isso em um clássico "Quem? Onde? O que?"[4].

A história da educação se cruza com a necessidade de perpetuação do conhecimento adquirido pela humanidade e "corresponde ao caminho que o ser humano percorre para apreender a realidade e a reproduzir no plano do conhecimento" (SAVIANI, 2005). Ainda além, a história da escola, enquanto instituição, se cruza também com a necessidade de manutenção de uma dada ordenação política.

> De modo geral, podemos conceber o processo de institucionalização da educação como correlato do processo de surgimento da sociedade de classes que, por sua vez, tem a ver com o processo de aprofundamento da divisão do trabalho. (...) E é aí que se localiza a origem da escola. A palavra "escola", como se sabe, deriva do grego e significa, etimologicamente, o lugar do ócio. A educação dos membros da classe que dispõe de ócio, de lazer, de tempo livre passa a se organizar na forma escolar, contrapondo-se à educação da maioria que continua a coincidir com o processo de trabalho. (SAVIANI, 2005 p. 31)

Essa relação com a manutenção do sistema se reflete não só nos esquemas de relação interpessoais ali constituídos, mas, ainda antes, na própria apresentação arquitetônica do prédio escolar.

[4] A alusão aqui se refere aos indutores básicos dos jogos componentes da metodologia de ensino do teatro criada na primeira metade do século XX pela americana Viola Spolin, e publicada pela primeira vez sob o título *Improvisation for the Theater* em 1963, e ainda hoje amplamente usada por educadores da área.

Esse compromisso com a manutenção da ordem e com a perpetuação intergeracional do conhecimento se cruza, por sua vez, com a necessidade, humana, coletiva e, portanto, política, de renovação e atualização dos sistemas de organização e identificação culturais. A escola vai se constituindo, assim, um campo de batalha entre tradição e revolução. E é nesse ponto, como defendemos, que o percurso de estabelecimento da arte teatral se assemelha ao da escola: esse campo de batalha, essa multiplicidade, essa identidade inescapável de luta pública, política, cultural e comum.

A vivência teatral, quando propriamente aplicada, explode todas as típicas noções de controle. Através do teatro experimentamos a diversidade de papéis, funções e relações, somos os idealizadores e os rebeldes de nossa própria constituição. Essa explosão ganha potência por ter caráter criativo, já que através dos jogos e vivências típicas da sala atípica de teatro, aprendemos a reconhecer a existência de uma dada necessidade relacionada à organização social; de certas expectativas moralizantes, internas e externas, e dos mecanismos políticos de controle; aprofundamos esse reconhecimento em compreensão capaz de nos oferecer habilidades de administração de nossos movimentos dentro dessas estruturas, expectativas e mecanismos para, enfim, nos percebermos capazes de interferir na ordem milenar a qual somos submetidos e da qual somos por vezes cegos repetidores, e não puramente buscando sua anulação mas, antes, agindo ativa e coletivamente em favor da recriação da realidade.

Bibliografia

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil.** 6ºed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUÉNOUN, Denis. **A Exibição das Palavras: uma ideia (política) do teatro.** Rio de Janeiro: Teatro do pequeno Gesto, 2003

SAVIANI, Dermeval. Instituições Escolares: Conceito, História, Historiografia e Práticas. EDUFU: **Cadernos de História da Educação** - nº. 4 - jan./dez. 2005, pp 27 – 33.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** São Paulo: Disal,2005 Ed. Adaptada bilíngue. Trad. John Milton, Marilise Rezende Bertin.

BRASIL. Senado Federal. **Lei inclui artes visuais, dança, música e teatro no currículo da educação básica.** Agência do Senado: Brasília, 2016. In: https://< www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/03/lei-inclui-artes-visuais-danca-musica-e-teatro-no-curriculo-da-educacao-basica >. Consulta em 27 de agosto de 2018.