

O TEATRO NA EDUCAÇÃO E SEUS IMPASSES¹

A reflexão crítica sobre a história do teatro brasileiro — de suas origens com os jesuítas ao teatro de participação e conscientização política — pode contribuir para o trabalho pedagógico dos arte-educadores

No Ocidente, sem dúvida alguma o teatro nasceu ligado a uma necessidade básica: transcender o cotidiano através da representação e, inversa e paralelamente, prefigurar nessa representação através da arte situações e costumes almejados como ideais e auspiciosos. Ao pensar-se nos ditirambos² e nas festas dionisíacas³, bem como no papel que desempenhavam na vida grega, a idéia aclara-se: o teatro nasceu da religião — a busca de transcendência do viver comum. Porém, exatamente pelo papel fundamental da religião na Grécia Clássica, o teatro como que costura os relacionamentos entre os cidadãos da *pólis*: a religião do indivíduo à divindade passa pela coesão dos cidadãos em meio à tessitura da própria *pólis*. Ambos, religião e teatro, cumprem a função de unificar o corpo vivo e dinâmico dessa congregação perfeita de cidadãos que vingou na

história grega. Se na religião o cidadão procurava os auspícios divinos, no teatro ele ia além, unindo e trocando experiências com seus iguais. A partir dessa união e dessa troca o cidadão grego transcendia pela arte e pelo conhecimento da realidade comum. Poderíamos resumir dizendo que religião mais arte produziram, através do teatro, o estágio necessário para a troca de vivências e experiências dos gregos. Pode-se pensar em algo mais didático e participativo?

Através do teatro, a Grécia Clássica configurou o trânsito do estágio primitivo para um estágio eminentemente político e pré-jurídico.

O apogeu dos séculos VI e V a.C. é o arremate da história antiga grega que desembocará na decadência do helenismo e nas conquistas macedônicas. Dentro desse contexto, a fase de ouro do teatro grego fecha-se com a genialidade de Eurípedes, o mais ambíguo, político e moderno (no sentido fragmentário e futuroológico do termo) dos autores gregos cujos textos chegaram a nós.

No Brasil, o teatro jesuítico trouxe a primeira atividade teatral conhecida entre nós. E supostamente o fez partindo dessas

A AUTORA

Nanci Fernandes

Professora da Escola de Arte Dramática - EAD da ECA-USP.

1. Artigo desenvolvido a partir de notas introdutórias à mesa-redonda "O teatro aplicado à educação e suas perspectivas", realizada pela Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo em 17.07.91, coordenada pela autora.

2. Cantos compostos de uma parte narrativa e outra coral, representando honra a Dioniso, Deus grego dos ciclos vitais, da alegria e do vinho. Está na origem do teatro grego. (N.E.)

3. Festas rituais na Grécia Antiga em honra ao Deus Dioniso, constituídas de danças, procissões e ditirambos. (N.E.)

duas premissas: religião/conhecimento e didatismo/participação. No entanto, tendo em vista a imposição tanto da cultura quanto da religião européias, bem como a postura hegemônica dos colonizadores face aos colonizados, o teatro jesuítico morreu no nascedouro, inviabilizando qualquer evolução futura do gênero. O que nos restou foram a sombra esmaecida dos estertores do teatro renascentista mais a figura grandiosa de José de Anchieta. Ao lerem-se os textos dramáticos que restaram, acrescidos dos depoimentos de testemunhas de algumas encenações, assombra-nos essa tentativa curiosa de incorporação de elementos da cultura indígena — figuras da mitologia, cantos, danças, interpretação, instrumentos musicais, cenário e figurinos — ao tardio teatro renascentista tal como praticado pelos jesuítas.

NO PRINCÍPIO ERA ASSIM

A manipulação desses elementos pelos catequizadores católicos afigura-se para nós, hoje, curiosa e instigante, pelo uso ideológico e religioso do teatro. Sem questionarmos problemas de valores, como por exemplo: foi lícito tal procedimento?, há que convir que a engenhosidade de tal método gerou resultados satisfatórios para os jesuítas dentro de seus objetivos.

Na seqüência histórica, rastreando as atividades teatrais desde seus inícios até o verdadeiro nascimento do teatro brasileiro no século XIX, ocorre a lacuna dos séculos XVII/XVIII, quando o Brasil se formou em termos de nação.

Época obscura para o teatro: há o registro de notícias de representação intensa de autores europeus, porém há ausência de detalhes dessas representações. No que se refere aos textos que as tenham embasado, convém lembrar que era comum o trabalho teatral apoiar-se essencialmente no chama-

do Teatro de Cordel, adaptação portuguesa de textos de sucesso na época. O período em tela está a esperar pesquisas que nos esclareçam “melhor” sobre a atividade teatral dos primeiros brasileiros que povoaram o País.

Com o romantismo de João Caetano, em 1838, lançamos as bases do nosso teatro com os olhos voltados para a Europa, passando ao largo da busca de qualquer identidade cultural.

Esta “ignorância” assentou-se num problema mais sério e complexo: a grande marginalização social, política, econômica e cultural da população brasileira em relação à sua construção histórico-cultural. Vinda dos séculos anteriores de escravismo indígena e principalmente africano, a aculturação desses estratos dá-se, no século XIX, marginalmente à cultura oficial. Folclore, música, cantos e danças muito lentamente vão incorporar-se à produção das elites, voltada quase que totalmente para artes “mais nobres” como a literatura, as belas artes e mesmo o teatro. Na verdade, somente na virada do século e eclodindo na Semana de 22, seremos instados a incorporar a produção das camadas mais populares à produção gerada pela elite cultural.

TBC: MARCO DO TEATRO NACIONAL

Mesmo a modernização teatral brasileira (datada de 1943, com a estréia de **Vestido de noiva**, de Néelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski e representada pelo grupo amador “Os Comediantes”), deu-se sob o signo da cultura de e para as elites. Enquanto arte global, o marco principal do moderno teatro brasileiro se dará somente com a fundação, em 1948, tanto da Escola de Arte Dramática de São Paulo quanto do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia).

Esses dois eventos só podem ser plenamente compreendidos dentro do contexto mais amplo assinalado pela industrialização e pela urbanização brasileiras, que gerarão a expansão da classe média e o aparecimento da cultura de massas dos anos 40/50. Como raiz cultural e sociológica, a imigração européia e o avassalador arejamento da Semana de 22 são os fatores primordiais desse ressurgimento teatral.

O teatro moderno configurou-se como meio de comunicação e expressão cultural, através da revolução iniciada pelo Teatro de Arena, em 1958, quando o teatro passa a ser visto como reflexo de anseios sociais e políticos da sociedade. Não apenas o homem brasileiro veio para o centro da cena, com seus temas, problemas e cultura específicos, como também tomou grande impulso o teatro enquanto veículo de participação e conscientização políticas. Com os desdobramentos desse movimento, notadamente através das atividades dos CPC's (Centros Populares de Cultura), discutiu-se em escala nacional, pela primeira vez, o papel do teatro como fenômeno formador de cultura. O teatro brasileiro passou então a questionar-se e a assumir-se não somente enquanto mecanismo de fruição, mas também como instrumento de atuação sócio-política.

O hiato vivido no período pós-1964 amoldou o teatro enquanto arte participativa e questionadora. Curiosamente, porém, pode-se detectar, sistematicamente, a evolução do teatro como instrumentador do trabalho pedagógico.

Paulatinamente, em relação ao ensino teatral, os mais ativos elementos teatrais dos grandes centros migrarão para o trabalho nas universidades. É de se notar, nos anos 70 e 80, a criação, nas grandes e médias universidades brasileiras, dos departamentos ou núcleos de teatro, tanto em nível de gradação como de extensão universitária.

Merece destaque, neste contexto, a própria incorporação, em 1966/69, à Universidade de São Paulo, da Escola de Arte Dramática de São Paulo, fundada por Alfredo Mesquita em 1948, englobando originalmente em sua estrutura os cursos de Interpretação, de Cenografia e de Dramaturgia e Crítica. Ao incorporar-se à Escola de Comunicações e Artes da USP ela deu origem ao atual Departamento de Artes Cênicas (Bacharelado e Licenciatura) e, em nível de segundo grau, à Escola de Arte Dramática.

OS DESAFIOS DO TEATRO-EDUCAÇÃO

O fato é que, nestes anos 90, é preciso que a sociedade brasileira, concentrada majoritariamente nos grandes centros urbanos, se coloque questões fundamentais no trato com o teatro — não gratuitamente caracterizado por Aristóteles como a mais política de todas as artes.

Enquanto arte eminentemente artesanal, em contraposição ao reinado da mídia eletrônica, como entender e encaminhar o dilema teatro-educação *versus* teatro estético?

Por outro lado, nos limites entre essas duas visões de teatro, de que forma praticar um teatro participativo, essencial à formação cultural e à educação das grandes massas?

Não há como destacar a necessidade da adequação do estético ao político, ao educativo e ao participativo. Nenhuma arte sobrevive em seus mínimos requisitos caso submerja no atoleiro de crenças e ideologias que prevaleçam na sua constituição e exercício. No caso específico do teatro-educação — cujo objetivo primeiro e fundamental é instrumentalizar o teatro para os fins pedagógicos pretendidos — desejamos colocar como pano de fundo para embasamento do trabalho didático o repensar crítico da histó-



Crianças fazem máscara e interpretam fábulas populares em sala de aula.⁴

ria do teatro brasileiro, bem como das experiências do nosso passado cultural próximo e remoto.

Tal tomada de posição deve inserir-se, ademais, no evolver da prática e das experiências contemporâneas de nosso teatro. Cremos que somente a partir deste posicionamento os arte-educadores haverão de estruturar uma base adequada para que seu projeto de trabalho possa revelar-se frutífero, realista e de significado cultural.

Quanto ao dilema equilíbrio/desequilíbrio entre teatro estético *versus* teatro-educação, à pergunta freqüentemente colocada — o que enfatizar: o jogo a serviço da pedagogia ou o teatro enquanto um fim em si

mesmo? — julgamos que esta dicotomia, obviamente, permeia todo o trabalho de arte-educadores em teatro. Convém não mascarar a existência dessa dicotomia, permanecendo alerta quanto aos seus efeitos no trabalho pedagógico. Cremos inclusive ser possível detalhar visões e estratégias pedagógicas de vários matizes e usos a partir do seu reconhecimento e conseqüente manuseio consciente.

O bom senso nos aconselha a finalizar repetindo palavras de Thomas Mann:

“A aparência e o jogo têm hoje contra si a consciência da arte. A arte está querendo cada vez mais deixar de ser aparência e jogo: quer tornar-se conhecimento”.

4. HEINIG, Ruth Beall. *Creative drama resource book for grades 4-6*. New Jersey: Prentice-Hall, [s.d.].