

RESUMO: *O texto teatral como instrumento de conscientização do jogo do poder cultural e didático* é um dos capítulos da Dissertação de Mestrado *O Jogo teatral da cultura pós-moderna*, defendida pelo autor em dezembro de 1999, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, sob orientação do Professor Johnny José Mafra. Trata das possibilidades didático-culturais da ação cênica aplicadas à sala de aula, assim como oferece um painel de *experts* em teatro e educação, que muito têm contribuído para a expansão da Educação Artística / teatro na escola formal.

O TEXTO TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE CONSCIENTIZAÇÃO DO JOGO DO PODER CULTURAL E DIDÁTICO

Ronaldo Boschi

1. TEATRO DIDÁTICO - UM PAINEL:

O teatro não se limita a ser um espelho de uma época, é um meio para modificá-la.
(ERWIN PISCATOR)

O presente “painel” pretende coletar pensamentos e propostas de mudança de alguns pensadores da cultura teatral e didática no último século e espelhá-los na busca pós-moderna da Educação Nacional.

Machado de Assis, em *Crítica Teatral* (1955:14), comenta:

A arte dramática tornou-se definitivamente uma carreira pública. Dirigiram mal as tendências e o povo (...) e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo. Aquelas e este tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização.

(...) É um fiat de reforma que precisa este caos. Há mister de mão hábil que ponha em ação com proveito para a arte e para o país, as subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas.

Esta necessidade palpitante não entra na vista dos nossos governos. Limitam-se ao apoio material das subvenções e deixam entregue o teatro a mãos ou profanas ou malélicas.

O desleixo, as lutas internas, são os resultados lamentáveis desses desvios da arte. Levantar um paradeiro a essa corrente despenhada de desvarios, é obra dos governos e das iniciativas verdadeiramente dedicadas (in jornal O Espelho, 25 de setembro de 1859).

Cento e cinquenta anos passados, o texto de Machado de Assis, crítico, permanece eficiente e claro. Ao mesmo tempo percebemos que o momento da possibilidade de REtomada da proposta machadiana é chegado, já que a “abertura” governamental se propõe à decisão dos educadores. Percebemos também que a insegurança e o medo do DESmonte e da mudança daí oriunda, poderá ser um entrave ao desenvolvimento cultural. Há que se experimentar o novo. Há que se definir o que se fazer da “liberdade” pós-moderna no ensino brasileiro.

O jornal Estado de Minas, de 31 de janeiro de 1999, publicou, sob o título de “Educadores temem DESmonte”, matéria jornalística que esclarece a atualíssima atitude estatal que dá autonomia às escolas na montagem de processos pedagógicos. Esta atitude cria controvérsias entre educadores que têm receio da autonomia dada às escolas. Argumentam que *não pode correr solto, cada um com um projeto pedagógico, senão os alunos viram cobaias*.

O mesmo jornal, em 30 de julho de 1998, em matéria de página inteira, com a manchete: *MEC não garante padronização do ensino*, afirmava que o padrão curricular do governo seria apenas uma diretriz didático-pedagógica. Na mesma matéria lia-se: *O conhecimento do professor deve ser questionado*.

Vemos nesta “abertura” possibilitada pelo governo (leia-se poder político), a grande oportunidade de mudança, na qual o lúdico e o “jogo” cênico possam contribuir para uma nova postura didático/social, desvinculando-se da sensação do “real”, e possibilitando a cada um o olhar crítico/criativo e a percepção dos numerosos “lugares” contidos em cada fato ou objeto.

Maria do Carmo Lanna Figueiredo (1997:200) faz algumas reflexões sobre os problemas metodológicos de abordagem literária na sala de aula, espaço que considera um lugar privilegiado para a iniciação reflexiva e questionadora do estudo da literatura, propondo que não se desvincule o projeto literário do projeto cultural e social. Que não se reduza o literário à história e à sociologia e que os professores de literatura não sejam cúmplices dessa situação, *tapando os ouvidos, fechando os olhos e calando-se diante desse longo processo que se concretiza no empobrecimento do profissional de letras, já que vivemos num mundo dirigido pelo pragmatismo, pelo imediatismo e pela eficiência*.

As reflexões acima nos levam, mais uma vez, à percepção da importância de mudança na formação do aluno/professor que, se desvinculada dos “modelos” históricos e sociológicos e ampliada a um novo modelo de “jogo”, estará ampliando em forma criativa a percepção do mundo (história) e do homem (sociologia).

O professor Durmeval Trigueiro Mendes, Diretor do Ensino Superior do MEC, na apresentação da “Coleção Universitária de Teatro”, *destinada especialmente às escolas de nível superior, como traço de união entre a Universidade e o povo brasileiro*, diz:

A estratégia para obter a comunhão da cultura não se apoia apenas – nem sobretudo – nos processos de escolarização de adultos, em que temos malbaratado muito tempo e dinheiro. As populações adultas precisam ser rapidamente integradas à comunidade nacional, sem terem de esperar pelas escolas. Por que não oferecer-lhes

as idéias em jogo no país, as informações básicas que devem informar a sua conduta cívica e política em face dos problemas nacionais e internacionais; por que não estimular-lhes a sensibilidade, a compreensão humana, os padrões dum novo humanismo, através não de especulações e doutrinas abstratas, mas de instrumentos apropriados ao povo: as artes, os espetáculos públicos, o cinema, o rádio, a televisão, etc?

Lugar privilegiado entre os meios de promoção popular e de democratização de cultura cabe ao teatro, por ser uma forma quase mágica de nos inserir nos fatos e de levar-nos além deles: de suas aparências gastas no cotidiano, de sua falsificação farisaica, de sua opacidade. O fato puro, revelado na arte teatral é, segundo aquela dialética a que há pouco me referi (leia-se: similaridade e dissimilaridade entre elite e povo, diferença), aquele que nos pode mostrar a realidade subjacente e levar-nos do aparente ao real, do presente ao futuro (in Barca, 1963:11).

Edília Coelho Garcia, do Conselho Federal de Educação da Guanabara, na apresentação de *Educação Através do Teatro* de Hilton Carlos de Araújo diz que o autor

Mostra como o teatro na escola é capaz de oferecer ao aluno a possibilidade de se exprimir livremente, de criar, de extravasar o manancial de riquezas que tem dentro de si. Indica como a atividade teatral bem orientada apresenta o jovem como ele é, o que pensa do mundo e das pessoas, a que aspira, o que recebe. Hilton faz do teatro um meio de o indivíduo se valorizar, de partir para o novo, para o original, para o individualizado, para depois integrar-se harmoniosamente ao grupo (Leia-se sociedade). O teatro é atividade socializadora. (...)

E como é oportuno este livro: o jovem – criatura capaz de criatividade – vem à escola. É hora de a escola fazer dele o ser livre, capaz de aprender e usar sua liberdade. (...) E, através do teatro, ele tem a oportunidade de escrever, de dar forma à linguagem para que comunique e defina o personagem. (...) A arte também se aprende e a verdadeira arte criadora não é só instintiva: desabrocha quando o homem adquire e conserva a liberdade de usar o que tem dentro de si (in Araújo, 1974:9).

No prefácio da mesma obra, Ian Michalski, crítico teatral, diz que:

o teatro na escola pode proporcionar ao jovem uma experiência vivencial da maior significação e abrir-lhe um rico caminho para a descoberta e a exploração de si mesmo e do mundo que o rodeia (leia-se: DESmontagem dos jogos sociais e políticos), possibilitando-lhe uma verdadeira liberdade criadora (1974:15-17).

Michalski comenta da falta de professores devidamente qualificados (leia-se: a ausência de leitura do texto teatral nos cursos universitários, na formação do professor de literatura). Termina dizendo da importância da implantação da “matéria” teatro no sistema educacional brasileiro e lembra que se os professores de teatro souberem lidar com o novo mecanismo de ensino, esta triste manifestação do ranço educacional brasileiro que se chama **festinha de colégio** pertencerá definitivamente ao passado (1974:15-17).

O mesmo Ian Michalski, em *Teatro na Educação*, esclarece sobre a “confusão que reina nas cabeças de quase todo o mundo entre três conceitos que estão bastante na crista da onda: o teatro na educação, o teatro estudantil e o teatro infantil”, deixando claro que o que os três têm em comum é apenas a circunstância de estarem diretamente ligados ao jovem. Esclarece:

O teatro na educação é praticamente aquilo que depois da lei de reforma do ensino passou a chamar-se oficialmente Artes Cênicas, uma das subespecializações da área da Educação Artística, tornada obrigatória em todo o sistema escolar do primeiro e segundo graus. Não se trata aqui, propriamente, de fazer teatro: trata-se de utilizar determinadas técnicas de exercício dramático para levar a criança e o jovem a um mais completo conhecimento de si mesmo e do mundo que o cerca, proporcionar-lhe um veículo de auto-expressão espontânea, desenvolver-lhe acuidade sensorial, estimular-lhe a curiosidade, fortalecer nele o espírito de equipe e, portanto, a sua identidade como ser social, e eventualmente – sem que seja este um objetivo a ser especificamente perseguido – contribuir para que ele se torne futuramente um espectador de teatro interessado e esclarecido. (...) o que conta, no caso, é o próprio processo de trabalho, de imensas possibilidades educacionais (1976:29).

Com a implantação da Lei que tornava obrigatório o ensino da *Educação Artística* na escola – o Serviço Nacional de Teatro, sob direção de Orlando Miranda, visando a esclarecer formas e propostas ao “novo” que se apresentava e assim, minorar a lamentável situação a que se viram obrigadas as Escolas de primeiro e segundo grau de colocar professores de outras matérias (português, matemática, ciências) a lecionar artes cênicas, já que não havia professores preparados para tal – importou-se, mais uma vez, o conhecimento estrangeiro. Peter Slade foi um dos autores traduzidos no Brasil, através de sua obra *O Jogo Dramático Infantil*. A própria editora *Summus Editorial* faz uma apresentação da obra, sob o título de *Novas Buscas em Educação*, na qual esclarece a situação “nova” que se propunha (Slade, 1958:5). Nesta apresentação fica claro que se trata de uma postura realmente nova. Diz-se: *Neste sentido, é preciso repensar o processo educacional. É preciso preparar a pessoa para a vida e não para o mero acúmulo de informações*. Ficava claro, desde o início, que a introdução do teatro na escola mudaria o rumo da percepção. Daí para a frente, não se iria mais à escola apenas para o acúmulo das informações, mas também para o lúdico e o experimental do fazer artístico, através do *Teatro na Educação*, fugindo-se da idéia errônea de *montagem de pecinhas com as crianças ou a organização de festinhas para comemorar datas cívicas* (Slade, 1958:9).

Olga Reverbel, em *Teatro na Sala de Aula* esclarece:

De nada adiantam programas e elegantes teorias se não houver uma formação universitária completa para os professores de todos os níveis. É preciso que a Universidade proporcione aos que aspiram ao magistério um campo de pesquisa, aliado ao ensino sob orientação segura de especialistas: é necessário que se criem laços mais profundos com os países que mantêm mais longa tradição de ensino de teatro e que estão realizando novas experiências.

Uma medida assaz relevante de nossa Universidade foi a criação da disciplina Teatro na Educação, no currículo destinado à Faculdade de Educação, não somente limitada aos licenciados em Arte Dramática, mas extensiva a outras licenciaturas de vez que se considera o teatro não somente pelo seu valor em si, mas também como um valioso recurso didático (1978:156).

Ernani Maria Fion, na apresentação de *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, comenta:

Paulo Freire é um pensador comprometido com a vida: não pensa idéias, pensa a existência. É também educador: existencia seu pensamento numa pedagogia em que o esforço totalizador da “praxis” humana busca, na interioridade desta, retotalizar-se como “prática da liberdade” (in Freire, 1975:1).

Sobre o método de Paulo Freire comenta:

O método Paulo Freire não ensina a repetir palavras, não se restringe a desenvolver a capacidade de pensá-las segundo as exigências lógicas do discurso abstrato; simplesmente coloca o alfabetizando em condições de poder re-existenciar criticamente as palavras de seu mundo, para, na oportunidade devida, saber e poder dizer a sua palavra (1975:5).

Plagiando Fion, diríamos que o teatro na escola enquanto atividade não ensinaria a repetir ações, não se restringiria a desenvolver a capacidade de pensá-las segundo as exigências lógicas do viver; simplesmente colocaria o aluno em condições de poder RE-existenciar criticamente as ações de seu mundo, para, na oportunidade devida, saber e poder *atuar* a sua verdade. Segundo Paulo Freire, *ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão* (1975:27).

Em momento algum de sua obra Paulo Freire refere-se ao teatro especificamente, mas sua visão didática aplica-se perfeitamente a qualquer temática, já que a busca pós-moderna na Educação traz em si a possibilidade de DESmontagem e abandono dos modelos passados. A visão de libertação de modelos opressores, atrasados e ultrapassados, segundo Paulo Freire, sem dúvida, nos abre campo para a percepção e possibilidade de experimentação do novo, do DESmonte.

No capítulo *Das sutis diferenças entre a aula de artes e a da classe* (Abramovich, 1985:41) a autora apresenta uma pesquisa em que as crianças estabelecem *diferenças* entre a aula formal e a aula de arte, a saber:

aqui [arte] é para brincar. Lá para estudar. Ou: lá se estuda, aqui é mais livre; ou ainda: aqui a gente desenvolve idéias. Lá, estuda. (...) E perceberam a diferença que existe entre estudar e pensar... Entre estudar e desenvolver idéias... Entre estudar (porque necessário) e gostar! (1985:41)

A exposição de Abramovich nos faz perceber que a escola tem, por muitos séculos, trabalhado apenas de um lado da mente humana no processo educacional: o racional.

Paulo Freire, em *Educação e Mudança*, capítulo “Consciência Bancária da Educação”, diz:

O professor ainda é um ser superior que ensina a ignorantes. Isto forma uma consciência bancária. O educando recebe passivamente os conhecimentos, tornando-se um depósito do educador. Educa-se para arquivar o que se deposita. Mas o curioso é que o arquivado é o próprio homem, que perde assim seu poder de criar, se faz menos homem, é uma peça. O destino do homem deve ser criar e transformar o mundo, sendo o sujeito de sua ação.

A consciência bancária “pensa que quanto mais se dá, mais se sabe”. Mas a experiência revela que com este mesmo sistema só se formam indivíduos medíocres, porque não há estímulo para a criação (1983:38).

Luiza Barreto Leite em *O Teatro na Educação Artística*, enumera os objetivos do ensino do teatro na Escola: conscientização; desenvolvimento da expressão e da comunicação; controle das emoções; desenvolvimento do pensamento reflexivo e crítico; integração de conhecimentos; desenvolvimento de um comportamento organizado; desenvolvimento da participação e da iniciativa; desenvolvimento de um comportamento responsável; desenvolvimento da sensibilidade estética e orientação do lazer; conhecimento de elementos da História do Teatro; exploração de aptidões e informações profissionais; desenvolvimento da psicomotricidade; ajustamento individual e social.

Ela argumenta cada um dos objetivos acima. Para não delongar, transcreveremos apenas um – conhecimento de elementos de História do Teatro – *o estudo aplicado de História do teatro é um instrumento vivo e interessante para a aquisição de conhecimentos sobre culturas diferentes e para atingir-se uma melhor perspectiva histórica* (1980:10).

Acrescentaríamos à sua fala a rica possibilidade que contém o texto teatral – desde os pregos até os pós-modernos – de transformar em “presença” o TIPO que fala, já que o faz na primeira pessoa. A força do texto teatral dito na primeira pessoa é única na literatura, contendo em si uma maior possibilidade de convencimento do leitor.

Jacques Derrida, em *Limiares do Contemporâneo*, esclarece a DESconstrução a partir das idéias do “in” e do “out”, quanto à criação de conceitos. Esclarece que o conhecido, “in”, estar dentro, não significa estar encerrado. Explicamos: um modelo já obtido e usado, por exemplo, os modelos da educação formal já aplicados, servirão sempre de referência para um modelo “out”, estar fora, a serem percebidos. Para se perceber o novo, há que se partir do conhecido, e acrescenta: *Foi a partir desse fora (out) como questão não reapropriável, que se pôs em movimento algo como a DESconstrução* (1993: 25).

A partir dos argumentos de Derrida, percebemos que as propostas anteriores de reformulação no ensino formal, no qual a arte poderá vir a ter um espaço mais adequado, podem se verificar através do caminho da DESEonstrução; ou seja, uma REEonstrução dos conceitos anteriores de ensino, nos quais a criação, que ficava em segundo plano, seja agora vista e trabalhada sob um novo enfoque, em que a criação apareça em primeiro plano.

Fechando este painel no qual tentamos desenterrar vozes abafadas e desfocadas do processo educacional brasileiro, multifacetado, fragmentado, às vezes equivocado, lembramos que será, nestas mesmas vozes das entrelinhas de um passado onde o poder político cassava a fala e a comunicação, que encontraremos, pelo espelhamento e reflexo da "realidade pós-moderna" não satisfeita, o caminho do novo, do experimental, do criativo, para um possível novo comportamento humano diante da busca do conhecimento: a experimentação e o exercício da liberdade criativa. Nunca, em tempo algum, o homem foi tão livre para criar. *Alea jacta est.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVICH, Fanny. **Quem educa quem?** São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- ARAÚJO, Hilton Carlos de. **Educação através do teatro.** Apresentação de Edília Coelho Garcia. Prefácio de Ian Michalski. Rio de Janeiro: Editex Rio, 1974.
- ASSIS, Machado. **Crítica teatral.** São Paulo: W.M. Jackson, 1955.
- BARCA, Calderón De La. **Os mistérios da missa.** Tradução de João Cabral de Melo Neto. Apresentação de Durmeval Trigueiro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963 (Coleção Universitária de Teatro).
- BERRIDA, Jacques. Entrevistas. In: **Limiares do contemporâneo.** Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Escuta, 1993.
- HIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Um percurso pedagógico no espaço literário. **Gragoatá**, Niterói: n. 2, p. 199-208, 1. sem. 1997.
- PREIRE, Paulo. **Educação e mudança.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- , **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- LEITE, Luíza Barreto. **O teatro na educação artística.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- MICHALSKI, Ian. **Teatro na educação.** Brasília: MEC, SNT, 1976. v.VII.
- REVERBEL, Olga. **Teatro na sala de aula.** Rio de Janeiro: Olympio, 1978.
- SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil.** Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Summus, 1958.

Ronaldo Boschi, Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa, Diretor e Professor de Teatro, Professor na Faculdade de Comunicação da PUCMINAS e de Introdução às Artes Cênicas, na Escola de Música da UEMG.