

**IMPRESSÕES ACERCA DO PENSAMENTO FILOSÓFICO COMO
CONTRIBUIÇÃO PARA UMA ORIENTAÇÃO TEATRAL NA
EDUCAÇÃO**

Edvan Carneiro Guerra¹

*Tudo o que é expresso pela linguagem
pertence a esfera do pensamento.
(Aristóteles)*

RESUMO

Este artigo tem como objetivo abordar a função do teatro no desenvolvimento humano, apoiando-se em indicações dadas a arte e educação através da filosofia. Acreditamos que educar é preciso, mas para que tenhamos resultados satisfatórios esta prática precisa ser um exercício estimulante e prazeroso. Contudo, é necessário buscar mecanismos que valorizem o ensino convencional, sem esquecer o aprimoramento de quem é educado, para que esta prática educativa não seja apenas uma ação ideológica, uma adestração ou simples transposição de informações. Dispor de um recurso artístico como instrumento de auxílio para educar, pode ser um excelente recurso para aprendizagem. Não pretendemos aqui assegurar métodos para a aplicação do teatro na educação, mas discutir fatores diversos que fazem desta atividade uma ferramenta indispensável para arte-educação no processo de construção humana.

Palavras chave: Arte-educação. Educação. Filosofia. Teatro.

**IMPRESSIONS CONCERNING OF PHILOSOPHICAL THINKING HOW
CONTRIBUTION TO AN ORIENTATION THEATRICAL IN EDUCATION**

ABSTRACT

This article aims to address the role of theater in human development, relying on information given to art and education through philosophy. We believe that education is necessary, but in order to have satisfactory results this practice needs to be a stimulating and enjoyable exercise. However, it is necessary to seek mechanisms that enhance formal education, without forgetting the betterment of those who are educated, for this educational practice is not only an ideological action, one training or simply transferring information. Disposing an artistic resource as a tool to help to educate, can be an excellent resource for learning. Do not intend to provide methods for the application of theater in education, but to

¹ Nome artístico: Tito Guerra (DRT.: 4842/SC) é ator, arte-educador e graduando do curso de Licenciatura Plena em Filosofia pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Caruaru – FAFICA, onde integra o Núcleo de Pesquisa Científica – NUPESQ . www.titoguerraator.blogspot.com.br.

discuss several factors that make this activity an indispensable tool for art education in the human construction process.

Keywords: Art education. Education. Philosophy. Theatre.

INTRODUÇÃO

É sabido que o ser humano tem a capacidade do pensar racional e de expressar este pensar de diversas formas, fazendo-o assim principal objeto do saber e do crescimento intelectual. O pensamento é uma atividade reflexiva, que nos permite advertir, racionalizar e entender. Ele nos auxilia na compreensão de determinado evento, situação, e também quando precisamos conceituar alguma coisa numa dimensão lógica, para facilitar o nosso entendimento daquilo que foi através do pensamento apreendido. Por isso, se classifica como *Escola de Pensamento*, dada a maneira como esse pensamento foi entendido por determinado segmento de pessoas para explicar o conhecimento, seja ele referente ao senso-comum, científico ou filosófico. Este pensar crítico sobre as coisas, o mundo, questionando o estabelecido, a vida e a existência fundamenta a filosofia.

Mas também, o ser humano age! E agindo, construímos, destruimos, nos movimentamos, expressamos nossos sentimentos, nos comunicamos, vivemos em sociedade tendo a capacidade congênita dos sentidos, ou seja, somos capazes da demonstração física deles. Esta capacidade em expor o que pensamos, as ideias ou os sentidos compreende-se quando, através do nosso próprio corpo reproduzimos ou recriamos a vida. A habilidade de fazer, imitar, mostrar, tornar visto aos olhos na forma artística, chamamos de teatro.

Em verdade, tanto o pensar alimenta o ato de fazer, imitar, mostrar, tornar visto aos olhos, quanto o ato de fazer, imitar, mostrar, tornar visto aos olhos, alimenta o ato do pensar. Que para Arendt (2013, p. 214): “A atividade de pensar é tão incessante e repetitiva quanto a própria vida”. As duas modalidades pensar e fazer se relacionam, e quando associadas de forma harmônica, isto é, quando conseguimos unir um pensamento crítico (filosofia) a um fazer que se debruça sobre as habilidades do fazer (teatro), podemos chegar a um produto virtuoso e satisfatório, que poderá servir como recurso para auxiliar a educação, valorizando as habilidades naturais do indivíduo, que geralmente são escantilhadas em decorrência da própria situação de sobrevivência em que ele está vulnerável.

Quando examinamos as indicações do pensamento filosófico acerca das artes, em especial o teatro, percebemos que a construção do sujeito acontece tanto em caráter coletivo, desempenhando papéis sociais, quanto na relação desse sujeito consigo mesmo. Logo, somos levados a investigar possibilidades entre o pensamento filosófico e o fazer teatral. Possíveis convergências que podem ampliar as dimensões educativas em busca de um melhor rendimento do indivíduo junto ao seu projeto de transformação.

TEATRO – CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS

É imprescindível a qualquer especulação, um breve esboço histórico, no intuito de conhecer pressupostos que favoreçam a nossa compreensão a respeito do teatro. Sublimar sua trajetória, discutir aspectos significativos relacionados a sua origem, é de extrema importância para contextualizar o que propomos.

Procuramos na história perguntas, respostas, vestígios de um começo teatral que nos auxiliem nas conexões entre o pensamento filosófico e o fazer teatral, tal como os interesses sociais da época e hábitos culturais que favorecem uma ação cênica, para assimilarmos as influências que o mesmo pode exercer no que diz respeito a informar, socializar e entreter, recorrendo a diversos modelos que se relacionam desde o simples ato de imitar uma realidade, até modelos mais elaborados de encenação conhecidos como espetáculo ou peça de teatro.

Uma das mais antigas manifestações artísticas da humanidade é sem dúvida o teatro. Historicamente, sua origem está vinculada aos eventos mítico-religiosos da antiguidade, servindo na maioria das vezes como linguagem para facilitar a interação de pessoas, estas comunicações intermediadas pela expressão cênica aconteceram antes mesmo do advento da palavra, ou seja, antes do ser humano se comunicar através da expressão verbal. Estas representações valiam-se do corpo como principal instrumento de comunicação, onde a demonstração de seus desejos, anseios e também sua espiritualidade, era feita por meio de um fenômeno cênico denominado pantomima². Estes jogos miméticos ou danças de grupo relacionados a rituais espirituais, indicavam formas embrionárias do fazer artístico teatral, levando o homem a reproduzir a vida imitando tanto animais como também eles mesmos,

²

Teatro gestual que faz o menor uso de sons.

contando histórias com movimentos físicos para suprir uma necessidade pessoal e coletiva de subsistência.

Consideremos Aristóteles (2011, p. 44),

De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais; ele é o mais imitativo de todos, e é através da imitação que desenvolve seus primeiros conhecimentos. É indício disso um fato comum, a saber, experimentamos prazer com a visão de imagens sumamente fiéis de coisas que contemplaríamos penosamente [...]

Assim, devido a seu caráter inerente e também por se tratar de uma atividade com grande relevância para informação e catarse, se desenvolveu ao longo do tempo de forma simultânea em diversos países de culturas distintas como Índia, Egito, China.

Mas, foi na Grécia, século VI a. C., que o teatro adquiriu maiores dimensões técnicas, levando consigo a experiência do povo grego tal como seus hábitos e aspectos espirituais, educando a população em grandes teatros ao ar livre; ali apresentava temas diversos, com a incumbência de narrar as transformações sociais. Uma das primeiras características de transição que denuncia mudanças de comportamento social daquela época, que foram sobrepostas às apresentações, é a declamação do ator para plateia, para uma ação interativa entre dois atores em cena, o ator passou a dirigir a fala tanto para o público como também para outro ator, estabelecendo com isso o diálogo cênico. Para tanto, encontramos em Aristóteles (2011, p. 46): “Ésquilo começou a inovar aumentando o número de atores de um para dois, reduzindo o grupo coral e atribuindo o papel principal ao diálogo. Com Sófocles surgiram em cena três atores”.

Além das estruturas e elementos conhecidos como proscênio³, cenários e adereços que auxiliavam os atores nos desdobramentos para interpretação das personagens, outra variação não muito utilizada, mas que merece destaque por sua capacidade criativa para impressionar a plateia dando uma sensação fantasiosa, é o *deus ex machina*, que com entradas e saídas de cena misteriosas, simulava experiências relacionadas ao divino.

Segundo Aristóteles (1999, p. 25),

[...] Não se deve utilizar o *deus ex machina* senão para eventos fora do drama, ou acontecidos no passado, ou que o homem não seja dado a conhecer, ou com ocorrência no futuro e que por isso requer em predição ou prenúncio, isso porque atribuímos aos deuses o dom de tudo ver.

³

Parte frontal do palco.

Estas adequações serviram para enriquecer o teatro grego, tornando-o ainda mais atrativo, e influenciar as produções teatrais em todo o mundo. No entanto, é importante enfatizar que é na clássica tragédia grega que o teatro chega a um “ápice artístico”, enriquecida pelas tendências trazidas do cotidiano das pessoas e suas respectivas experiências vivenciais, atreladas as suas crenças e valores espirituais, que eram levados a população em gênero trágico, através de uma narrativa precisa e singular, impressionando as plateias pela estética das apresentações e excelência na dramaturgia, e posteriormente descritos entre 335 a 323 a. C., na célebre *Poética*⁴ do Estagirita.

Estas peças teatrais eram escritas por tragediógrafos, entre eles: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. As apresentações públicas referenciavam os deuses da mitologia e reuniam a população em eventos sociais. Encontramos em Mondadori (1982, p. 08),

[...] Então essa forma frequente de teatro parece um pouco sobre as necessidades de caráter sociológico, do que aqueles que não tecnicamente cênica. O teatro grego, por exemplo, para ouvir e ver são perfeitos, este foi o lugar onde se encontram as pessoas em reunião, e sim que o símbolo da vida civil da *polis*⁵.

As encenações aconteciam com frequência e influenciavam a população valorizando nas ágoras o poder da palavra pelo exercício da persuasão, e no teatro a personificação da mesma com os atores vivenciando uma história que procuravam, em suas encenações, promover o estabelecimento da democracia. Este clima de valorização do verbal, foi um dois pontos cruciais para a organização das leis, onde os acordos e diálogos prevaleciam, e não mais os conflitos bélicos. Segundo Vernant (1998, p. 41): “Explicando que, o que implica em sistema de *polis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder”. Isto fazia com que as apresentações promovessem verdadeiras imersões éticas, alertando a população sobre os cuidados relacionados ao convívio social e condição humana. Além de toda contribuição da tragédia e do drama satírico para um espargimento teatral, é válido lembrar os movimentos cômicos que, na maioria das vezes, se contrapunham aos padrões convencionais e que além de ressaltar as deformidades humanas, difundia também em algumas peças, o potencial político

⁴ Conferir: *Poética*, 2011 p. 24-25.

⁵ [...] tanto che spesso la forma dei teatri sembra piuttosto de finita dalle esigenze de carattere sociologico, che non da quelle tecnicamente sceniche. Il teatro greco, per esempio, per quanto ascolto e visione fossero perfetti, era il luogo dove se riuniva il popolo in assemblea, ed era talmente il símbolo della vita civile della *polis*.

da mulher na sociedade como *Assembleia de Mulheres* (392 a.C.) e *Lisístrata* (411 a.C.), escritas por Aristófanes.

Na Idade Média, apesar das diferentes maneiras de se produzir teatro, as encenações foram mais exploradas no âmbito religioso, como por exemplo: os autos de natal, contribuindo para propagar os mistérios de fé da Igreja, embora, sabendo que toda prática representacional que fugisse aos padrões religiosos desse período era considerada profana, e portanto, ilegal. Esta arte transitava por diversas ideologias, sendo muito utilizada na religião, que reconhecendo seu potencial, procurava nas apresentações aproximar o real do imaginário, dentro do contexto de salvação. Berthold assiná-la (2001, p. 338): “[...] O teatro, tão comprovado em seu serviço da religião quanto condenado como um perigo para a fé quando enveredado por trilhas erradas, encontrava patrocinadores decididos nos jesuítas”.

Na Modernidade, início do século XV, a ciência, filosofia e arte alcançam uma desmembração dos padrões religiosos, o teatro acontece com mais liberdade para questionar, expor e explorar, e não apenas vinculado as manifestações espirituais como fora até então associado. Foi um período de produção intensa para formação de companhias, para a *Commedia dell' Arte*⁶, o surgimento de grandes escritores como Shakespeare e Molière, e também, filósofos que escreveram sobre o teatro. De fato, nota-se uma identificação ideológica entre filosofia e teatro.

Na contemporaneidade, as expressões cênicas são exploradas das mais diferentes formas, que vão desde a tradicional Tragédia Grega até movimentos como o *Teatro do Absurdo*⁷. A importante função do diretor é exaltada, notoriedade para o alemão Bertolt Brecht, que em seu trabalho caracteriza o teatro contemporâneo como veículo pelo qual o espectador vai para pensar e não para sentir. Segundo Berthold (2001, p. 504): “Não desejava provocar emoções. Mas apelar para a inteligência crítica do espectador. Seu teatro devia transmitir conhecimento e não vivências”. Enfatizando um cotidiano banalizado, onde muitas vezes, através da ação cômica, se faz críticas a obras de arte, utilizando-se da d'estetização para dimensionar a capacidade que uma obra de arte pode atingir. A fragilidade das relações, a desconfiança, descrença, e a tecnologia são características do teatro contemporâneo. Sobretudo, porque se entende como possibilidade mostrar “o outro

⁶ Movimento teatral oriundo da Itália.

⁷ Movimento teatral existencialista, desenvolvido por dramaturgos europeus e americanos, início 1950, onde a condição humana é vista como absurda.

lado da moeda”. A estética pode ser desarmônica, o real pode vir a ser irreal, o *eu te amo*, já não se remete ao *pra sempre*; a vida virtual substituída pela real, as concepções se misturam; poucos gestos, explosões eufóricas, longos silêncios em cena, a ação também explorada pela falta de ação.

Indispensável dizer que o desenvolvimento teatral em grandes dimensões, somente se deu graças a resistência e participação ativa dos grupos amadores, quando, de forma organizada e através de um grande fluxo de produção, conseguia levar espetáculos a população em geral. Os movimentos amadores eram responsáveis por grande parte das apresentações em escolas, clubes, feiras e igrejas. De forma especial no Brasil, onde perpassou todos os estados chegando a ser a atividade artística mais desenvolvida em todo país.

Segundo Clovis Levi (1997, p. 58),

Por causa dos amadores, nosso teatro é considerado o único movimento cultural de absoluta penetração nacional, atuando em todo o país de forma ao mesmo tempo organizada e descentralizada, com suas federações ligadas a CONFENATA⁸.

O entendimento dos elementos que caracterizam a história da atividade teatral, sem dúvida é um facilitador para processos em perspectivas docentes, suas características, tanto no período mais remoto quanto nos dias atuais, estão voltadas para reflexão da vida através das representações. A sua aceitação para informar e entreter, deve-se a sua capacidade em associar diversas linguagens artísticas em uma única apresentação. O teatro é uma arte própria, porém, uma peça de teatro pode reunir: dança, música, pintura, poesia, criando modelos de imagem no intuito de compartilhar as diversidades e possibilidades da vida.

DO FAZER TEATRAL

Para as sociedades em geral o desenvolvimento artístico revela o aprimoramento humano, associado a uma capacidade de superação, condição intelectual e sensibilidade perante a vida. Toda e qualquer expressão artística pode vir a ser também expressões culturais, que estão impregnadas de sentimentos, vivências, conceitos, costumes de um povo, ou seja, um complexo de características que incluem demonstrações relacionadas aos processos criativos no ser humano, de diferentes linguagens que a arte, em consequência de

sua ação, pode transformar em cultura. Entre as mais difundidas linguagens artísticas estão: o teatro, dança, artes plásticas e música.

A ação é o componente que encadeia toda experiência existencial e inventiva relacionada ao fazer, ela é o principal veículo para expor o pensamento, e está diretamente associada aos fenômenos da vida, pela capacidade de criação.

Para Arendt (2013, p. 307),

A ação é, de fato, a única faculdade milagrosa [*miracle-working*] do homem, como Jesus de Nazaré – cuja intuições sobre essa faculdade podem ser comparadas, em sua originalidade e em seu ineditismo, com as intuições de Sócrates sobre as possibilidades do pensamento [...]

No teatro, essa ação é visceral, no que diz respeito ao aperfeiçoamento de quem a pratica, pois tanto o material e referência para a atividade cênica quanto o instrumento de condução para sua realização, é o próprio ser humano, que se utiliza do corpo, voz, sentimentos e gestual para representar pessoas ou coisas. Neste sentido, ousamos dizer que a atitude teatral age em prol do humano, na proporção em que ao exercitar representando algo, que não seja ele mesmo, absorve-se, com esta experiência, profundidade no que se refere a situação existencial com dimensões altruístas. Esta ação (drama), conduz para uma desenvoltura intelectual, que não necessariamente está relacionada com a erudição, mas sinaliza eventos, quando através da representatividade se imita aspectos da vida abordando situações individuais e coletivas do cotidiano. Para Aristóteles (2011, p. 49): “Como a imitação envolve uma ação e esta é realizada por agentes, é absolutamente necessário que possuam determinadas qualidades no que diz respeito ao caráter e ao pensamento [...]”.

Mas, além de uma ação prática para o desenvolvimento humano, este fazer artístico adquire outras dimensões, que são identificadas sem que precisem ser conceituadas para que possam de fato existir. Estes apêços relacionados a arte são importantes em quaisquer processo de construção individual, e nem sempre é possível conceituar algo que tem como característica principal primar pela subjetividade sendo esta influenciada por fatores plurais, que estão vinculados aos aspectos culturais pelos quais o ser humano influencia e é influenciado. O realizar da arte é muito maior do que a ideia ou o conceito que se faz dela. Como afirma Martins (1994, p. 14): “O fazer artístico seria um fazer diferente do fazer-tudo-isso; um fazer, digamos, em si, típico da arte e não de outros fazeres”.

Através de uma expressão artística pode-se fazer o uso das mais diferentes linguagens, expressar valores, oposições de valores, pensamentos e cores, ou explorar movimentos unilaterais, usando apenas uma única cor, um único gesto, uma única ideia, som ou sentimento. Por exemplo: Um artista pode pintar numa mesma tela, uma bela jovem e uma fera (monstro), ou pode optar somente em pintar nesta tela uma bela jovem ou pintar apenas uma fera. A ideia do paradoxal como a do igual, pode ser abordada em qualquer segmento artístico, exceto no universo teatral. No teatro, os elementos são construídos a partir de uma situação de conflito, a inquietude ideológica, o desejo de mudança social faz do teatro uma expressão altamente política.

Arendt (2013, p. 235), ao referir-se ao teatro, assim se expressa:

Essa é a razão pela qual o teatro é a arte política por excelência somente no teatro a esfera política da vida humana é transposta para a arte. Pelo mesmo motivo, é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem em sua relação com os outros homens.

Seu ponto de partida é a trama, uma espécie de tessitura de ideias articuladas à ação, que tem como elemento condutor a estratégia para se alcançar uma meta, e por intermédio de ensaios experimentar a melhor maneira de reprodução, ao que se predispõe mostrar numa dimensão criativa. Não existe nenhuma obra teatral interessada em expressar apenas o “bem” ou o “mal”, há no teatro a insatisfação com alguma problemática psicossocial. Conforme Ratto (1999, p. 43): “O espetáculo teatral é, sempre foi e sempre será, a transição de problemáticas humanas que tanto podem ser características transcendentais como ficarem diminutamente analisadas no espaço de um living-room”.

O desejo de transitoriedade está presente nas representações teatrais; embora, seja uma das características do teatro contemporâneo, a ação implícita na falta de ação, refletindo posturas atuais de nossa sociedade, foram outrora identificadas em outras perspectivas no teatro grego, por Aristóteles (2011, p. 95): “Convém lembrar que a tragédia produz seu efeito mesmo na ausência dos elementos dos atores, tal como a epopeia”.

Neste sentido, aprende-se a fazer o que se deseja ser transformado. Para James Thompson (2000, p. 133): “É a função da criação da arte que cria o significado, cria impacto e transformação na vida das pessoas”.

Pensar em teatro, nos remete *a priori* ao ato de fazer, reproduzir a vida, imitá-la,

repeti-la, recriá-la em outro espaço. Esta capacidade de nos situarmos no tempo, evoluir e transcender, tira-nos de um universo unidimensional onde estamos inseridos e condicionados, para outro que nos estimula a exercitar novas sensações, ações e situações, não restringindo nosso entendimento a dimensão de mundo que nos molda para atuar delimitados em regime quase sempre de treinamento. Segundo Freire (2011, p. 57): “Não há historicidade no gato pela incapacidade de emergir do tempo, de discernir e transcender, que o faz afogado num tempo totalmente unidimensional”.

O palco oferece a quem desenvolve atividade teatral, um ambiente que favorece a multidimensionalidade, desenvolvendo no participante uma espécie de ingerência, não se satisfazendo apenas em ser um simples espectador, mas de agir e atuar neste ambiente cênico que permite ao intérprete inúmeras formas de interpretações para o mesmo personagem, ou diversas propostas cênicas para uma mesma história, através de um tablado, em uma simples demarcação no chão, ou também sem delimitação geográfica, sugerindo a ideia de espaço livre para representação.

Para Ratto (1999, p. 36),

O espaço cênico não tem limites: ele se multiplica pela dimensão do texto e de suas personagens. Ele não pode ser medido por metros quadrados ou cúbicos; ele existe – infinito – onde uma palavra de poesia ressoa.

Este palco, que também podemos chamar de espaço cênico, possibilita o conhecimento da vida numa perspectiva de fé, quem faz, faz porque acredita, o conhecimento e a fé neste contexto são complementares entre si. Quando assumimos a posição de interpretes, por exemplo, imitando a personagem típica de um padeiro, estamos assumindo um caráter de crença sobre aquilo que estamos de maneira consciente executando. Para Platão (1989, p. 263): “o exercício artístico do fazer identifica uma causa de fé, o artista faz por fé, se identifica com a necessidade instintiva do viver existindo melhor”. O processo artístico de fazer é contínuo na fé. Esta atitude de fazer sob conduta de crença está intimamente relacionada a arte teatral (arte do fazer), já que quando fazemos teatro, fazemos o fazer, fazemos a vida na cena, logo estamos aperfeiçoando tanto a vida que se reproduz em modelo ficcional, quanto quem faz o fazer, ou seja o próprio ser humano.

Ainda sobre a perspectiva de fé para a ação, é fundamental citar a ideia explorada

pelo fundador do Teatro de Arte de Moscou e um dos nomes mais importantes do cenário teatral da contemporaneidade, Constantin Stanislavski (1863-1938). Ao longo de sua vida, desenvolveu um *sistema* ou *método*⁹ que fosse eficaz para atores que procuravam uma pesquisa de criação artística e trouxesse uma ética para diversas linhas de teatro que estavam sendo produzidas naquela época. Seu treinamento traz sugestões para uma prática focada no desenvolvimento do caráter do ator, através do autoconhecimento e disciplina, fazendo que uma busca pela natureza ética do ser humano seja a sua principal vontade em lapidar sua própria sensibilidade. Uma de suas técnicas para interpretação é chamada *Fé Cênica*, que consiste que o interprete acredite na ficção para que haja verdade no fazer, não perdendo com isso o domínio dos seus sentidos para uma interpretação que exija um maior desdobramento emocional.

A respeito disso, assim se expressa Carvalho (1987, p. 57),

Quando o ator não sentir a emoção se expressar, então deve recorrer aos meios físicos e materiais exteriores para alcançar o sentimento interior, a verdade interior a *fé cênica* [...] Esta fé é absoluta na verdade cênica que permite ao ator a justificativa interior para cada gesto e cada palavra.

O intérprete constrói, diariamente, a partir de suas próprias condições emocionais uma linha psicológica para sua personagem. A técnica motivará o ator a acreditar nas situações vividas pela sua personagem, pois sem essa crença não se desperta o interesse da plateia.

Para Stanislavski (2010, p. 169),

[...] não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra, e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. [...] deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão experimentadas pelo ator em cena.

Através desta transliteração de ego, fazendo (representando) o outrem, passamos pela experiência altruísta da humanização, através da dinâmica de ficção artística que pode servir como facilitadora para qualquer processo de aprendizagem. Outra importante indicação sobre a função da ação ficcional para o equilíbrio racional, é a seguinte afirmação

⁹ Alguns estudiosos em Stanislavski denominam seu trabalho de Método como é o caso de Elizabeth Reynolds Hapgood em notas introdutórias para: *A preparação do ator* (2010, p. 14), *A construção da personagem* (2009, p. 12) e, *A criação de um papel* (2010, p. 13). Encontramos também referência como Sistema em *A preparação do ator*, por Sir John Gielgud (2010, p. 19).

psicodramática: “Para se viver racionalmente não se pode negar a ficção, ou negar o racional e o real para se viver somente a ficção” (MORENO, 2006, p. 17).

É válido dizer que o objeto teatral na vida das pessoas auxiliam-nas nas vivências cotidianas, em especial no que se refere aos papéis sociais, que implicam em quebra de repressão, organização de pensamento, relaxamento de tensões emocionais, liberdade expressiva e socialização. No momento em que o teatro é interesse coletivo, vivenciamos um ato social com bases democráticas consistentes vinculadas a arte, e só se estabelece em dimensões igualitárias, quando é facilitador dos processos que levam o indivíduo a tornar-se protagonista de sua própria história. Segundo Boal (1980, p. 27): “o teatro chega ao seu maior grau revolucionário quando o próprio povo o pratica, quando o povo deixa de ser apenas o inspirador e o consumidor para passar a ser o produtor”.

EDUCAÇÃO, FILOSOFIA E TEATRO – CONVERGÊNCIAS

A ideia de educação sofre inúmeras interpretações, independente da cultura ou do segmento pelo qual é abordado, e várias explicações sobre sua funcionalidade explicita o desejo do ser humano de evoluir em coletividade, através de fatores diversos que implicam em conhecimentos relacionados aos aspectos racionais e culturais. Estas peculiaridades nos leva a considerar a real distinção entre os seres que se desenvolvem pela razão e os que atuam só pelo o instinto. Segundo Aranha (2008, p. 25),

[...] diferentemente dos animais, cujos atos são sempre os mesmos para cada indivíduo da espécie e que não mudam ao longo do tempo, nós desenvolvemos comportamentos diversificados e precisamos da educação para nos tornarmos propriamente humanos. Muitos são os exemplos dados por antropólogos e por psicólogos sobre crianças que, sem a intervenção dos adultos, permanecem como se fossem animais.

Quando falamos de educação, filosofia e teatro falamos de comunicação, reflexão e linguagem. Segundo Duarte Jr (1994, p. 15): “O sentido da linguagem no mundo humano deve ser elucidado, a fim de que se possa perceber os mecanismos de significação de que se vale o homem”. Neste sentido a arte está ligada ao desenvolvimento da linguagem, tendo como característica principal subsidiar o indivíduo a uma situação interativa, com o mundo e com ele mesmo. Esta interatividade advém de um produto que valoriza o ser humano

através da importante função do diálogo, associada às problemáticas existenciais.

Para Freire (2011, p. 82-83),

Por isso mesmo que existir é um conceito dinâmico. Implica uma dialogação eterna do homem com o homem. Do homem com o mundo. Do mundo com o seu criador. É essa dialogação do homem sobre o mundo e como mundo mesmo, sobre os desafios e problemas, que o faz histórico.

Quanto as influências filosóficas, podemos ressaltar a importância que o teatro representa para a filosofia, desde o período antigo com Aristóteles, aos modernos franceses Voltaire, Diderot e Rousseau, até os contemporâneos com Nietzsche e seus estudos sobre a tragédia e Sartre que escreveu diversas obras teatrais e adaptou *As Troianas*, de Eurípedes; conjunturas do pensamento filosófico para uma “tradução” do papel que essa arte exerce sobre o homem. Designando por meio da reflexão, considerações sobre sua contribuição, e evidente participação nos processos de construção do indivíduo.

Podemos nos apropriar da seguinte observação de Mattos (2001, p. 101),

A exemplo de Voltaire, Diderot também quis pôr o teatro a serviço da Ilustração. Assim como a tarefa da filosofia era exorcizar a superstição e os preconceitos, também o teatro deveria esclarecer os homens. Sua missão mais importante: ensinar a amar a virtude e odiar o vício.

Em contra partida é importante lembrar que, embora, enfatizasse seu potencial para melhores condutas sociais, esses pensadores indicaram que o teatro não teria apenas a função de “arrumar a bagunça”, ou seja, mostrar as mazelas da população, mas de provocar impressões sobre tudo aquilo que o espectador via em cena, sugerindo novas possibilidades de pensar e produzir cultura. Sem dúvida, essas reflexões afetaram e afetam modelos de condutas, propondo um novo olhar para cultura, que inevitavelmente se refletem até hoje na educação.

Há tempos discute-se sobre a função do docente na sala de aula, ou seja, é investigado uma prática educativa que leve em consideração fatores que favoreçam a assimilação do conteúdo, um tipo “ideal” de aplicabilidade deste conteúdo, visando alcançar o sucesso numa perspectiva de satisfação para o professor, para o aluno e para as motrizes que investem em educação. Essas especulações que apresentam aspectos favoráveis às condutas educativas, podem também denunciar aspectos negativos, que seria a expressão inversa de uma ação produtora, uma prática voltada para características que comprometem

o conteúdo e que não geram um rendimento nos processos que implicam no desenvolvimento pessoal e profissional no indivíduo, ou seja, uma conduta opressiva focada em modelos mecânicos de ensino, muito mais interessada em cumprir metas do que explorar conteúdos, suprimindo no aluno demandas individuais de entendimento para contextualizar, explorar e reproduzir autônomo seu potencial criativo. Um modelo próximo a concepção de *Educação Bancária* como sinaliza Freire (2005, p. 67): “Na concepção bancária a educação é o ato de depositar, de transferir, de transmitir, não se verifica nem pode verificar-se esta superação”.

Quando maximizamos o potencial da educação, associando-a não apenas com os mecanismos focados em capacitação técnica-profissional, somos levados a entender que ensinar, conduzir, levar alguém a participar melhorando a vida, não é uma atividade com fins únicos voltados para uma estabilidade econômica, o processo de aprendizagem pode transformar o perfil de um educando, sala de aula, escola, cidade, ou até mesmo uma nação.

A educação aos poucos vem deixando de ser recurso de melhoras de condutas éticas, aprimoramento humano, de caráter pedagógico e sistemático que trabalha regras de convívio, para tornar-se na maioria das vezes, interesse de ascensão social. É comum escutarmos alguém falando para uma criança ou adolescente: Estude para ser alguém na vida, ter emprego no futuro. Esta educação está segmentando sua ação aos interesses capitalistas sem propor opções tangíveis para sua melhoria, e é elementar que se nos capacitarmos para o mercado de trabalho, teremos em teoria, reais condições de aceitação social dentro destes mesmos padrões estabelecidos. Estas “vantagens” e possibilidade de sobrevivência, faz com que procuremos as melhores condições de ensino para uma melhor perspectiva de futuro com fins exclusivamente econômicos, para nos adequarmos as demandas exigidas, sem darmos a devida atenção para humanização de pessoas.

Hoje existe uma miríade de problemas relacionados a educação, sobretudo, no que diz respeito as intervenções artísticas para auxiliar esquemas padronizados que não são desenvolvidos com foco em um bem estar coletivo. Um aspecto relevante a esta problemática, sem dúvida, é a falta de habilidade de profissionais preparados para arte-educação, gerando com isso um recrutamento desmedido de pessoas não treinadas para tal função, que além de enfrentarem as dificuldades reais existentes no processo docente, sofrem tendo que conduzir uma atividade artística, muitas vezes com péssimas condições de

trabalho. Outro aspecto relevante é a falta de interesse das escolas em “patrocinar” atividades artísticas, pois nem sempre o problema está nas condições financeiras, mas na falta de conhecimento para entender que um processo artístico só poderá ser funcional quando respeita o tempo individual dos envolvidos.

Segundo Stori (2003, p. 48),

Educadores e muitos pais concordam que é importante desenvolver e estimular a criatividade nas crianças, mas toda vez que um plano de atividades que trabalham com a sensibilidade e a criatividade é elaborado para ser desenvolvido na sala de aula, quase todos discordam argumentando ser um gasto de tempo útil, quando há tanta coisa mais importante para “aprender”.

Sabemos que o complexo de características que faz esta educação eficiente, ultrapassa o ambiente de sala de aula e está relacionado com todo universo que interliga o aluno ao ambiente escolar, por exemplo: a diretoria da escola, coordenação, professores, porteiros, programas da televisão e internet. O aproveitamento e prática consciente destas funções é determinante para um resultado produtivo, conscientizam o aluno da importância de cada papel social, neste caso, praticadas no próprio ambiente escolar, despertando muito além do seu potencial intelectual, a sua capacidade em estabelecer conexões entre a teoria e uma aplicação pragmática na vida, estimulando o interesse pela pesquisa, o prazer em estudar e com isso um “despertar” para uma perspectiva vivencial.

Contemplar arte e conhecimento, sob a luz da filosofia, ampliando em consciência a ideia de que o conhecer não se restringe a educação ou as ciências de modo geral. Ele está associado a um conjunto de elementos voltados às pré-disposições do indivíduo em investigar possibilidades das mais variadas de conhecimento.

Para Rios (2010, p. 138),

O ensino de melhor qualidade é aquele que cria condições para a formação de alguém que sabe ler, escrever e contar. Ler não apenas as cartilhas, mas os sinais do mundo, a cultura do seu tempo. Escrever não apenas nos cadernos, mas no contexto de que participa, deixando seus sinais, seus símbolos. Contar não apenas números, mas sua história, espalhar sua palavra, falar de si e dos outros. Contar e cantar – nas expressões político-sociais, nas criações artísticas, nas manifestações religiosas, nas múltiplas e diversificadas investigações científicas.

Cada disciplina curricular traz em si mesma características próprias, que direcionam o professor para metodologias que podem se adaptar ao aprendizado, atrelada a uma prática docente que seja capaz de motivar e transportar o aluno aos diferentes aspectos de cada uma

delas. A dificuldade real de educar não se limita apenas às lições respectivas de cada disciplina, como mapas para geografia, cálculos para matemática ou regras gramaticais para língua portuguesa; o grande desafio do educador, está em um conduzir específico que cada área de atuação exige. A responsabilidade em perceber que um tratamento sensível para cada setor de aprendizagem é fundamental, pode favorecer o desempenho do aluno, preparando-o para uma atividade profissional com outra visão de mundo.

O teatro é uma atividade artística com considerável desdobramento para educar pois exige participação coletiva. É conhecido não apenas por possibilitar espetáculos grandiosos que informam e emocionam, mas também pela sua capacidade de interatividade social tão propício a integração de pessoas, tal afirmação vem do grande número de políticas que buscam através do teatro o aperfeiçoamento humano, possibilitando uma boa convivência no ambiente em que vivem, como em movimentos sociais de bairro (projetos), ou em programas de reabilitação social que geralmente são explorados em penitenciárias e igrejas. Neste sentido, afirma Desgranges (2001, p. 94): “um instrumento de análise de mundo: as situações são vistas e revistas, moldadas e modificadas no jogo, o indivíduo pode sempre parar voltar atrás e tentar de novo[...]”.

Ainda podemos citar outra possibilidade para o aproveitamento do teatro na educação, que é a dinamização que as dramatizações causam no ambiente escolar, valorizando a prática docente e com isso facilitando o aprendizado em disciplinas como história, literatura e idiomas; estimulando através de diálogos cênicos e situações vivenciais com bases na teoria dada, além de favorecer através do exercício dramático, subsídios que facilitam abordagens de problemáticas, como: o uso de drogas, sexualidade, intolerância e marginalidade.

Podemos citar as professoras Blois e Barros (1969, p. 5),

Embora o teatro esteja mais diretamente ligado ao desenvolvimento da linguagem, muitas vezes dará oportunidade ao estudo de outras matérias. [...] Em Aritmética, muitos aspectos do programa poderão ser atingidos, tomando-se a história como elemento incentivador.

Este modo de tratamento que a arte pode exercer, ajudando-nos a distinguir o mensurável do imponderável, faz-nos pensar a respeito de nossas limitações como também de nossas potencialidades, relacionadas ao desenvolvimento emocional e cognitivo.

Segundo Duarte Jr (1994, p. 16),

Uma ponte que nos leva a conhecer e a expressar os sentimentos é, então, arte, e a forma de nossa consciência apreendermos é a experiência estética. [...] antes que o pensamento possa tornar qualquer experiência como seu objetivo, ocorre já um colocar-se em relação à situação que envolve aspectos para além da consciência simbólica.

Quanto aos modelos de ensino, não podemos garantir um caminho ideal para uma aplicabilidade eficaz. Sabemos que por mais que existam diversos caminhos de ensino à arte teatral, as vias de condução destes são fatores decisivos para se galgar um objetivo, e que podem vir a ser muito mais importantes do que qualquer método que eleja excelentes propostas. No entanto, podemos destacar o material desenvolvido pelo brasileiro Augusto Boal que sistematiza exercícios vivenciados com o *Teatro do Oprimido*, uma somatória de diferentes propostas cênicas que remete ao trabalho de Brecht, porém adaptada a realidade latino-americana, onde utiliza jogos de salão, propondo transformar o espectador em personagem da cena, estimulando o protagonismo através da atitude cidadã.

Através destas reflexões com motivações filosóficas, podemos perceber o quanto pode ser importante o papel da atividade interdisciplinar numa situação de investigação para melhores condições na educação. Enquanto uma influência filosófica se ocupa em refletir sobre a realidade das coisas e sua natureza, ajudando-nos a identificar o todo, a atividade artística estimula a ação por tudo aquilo que deixamos de lado em tempos em que não se tem tempo para pensar ou sentir o mundo, valorizando as habilidades que temos pra expressar aquilo que pensamos, imaginamos e refletimos, como também o que não conseguimos pela razão explicar. Enquanto a reflexão filosófica fortalece a nossa capacidade reflexiva, ajudando-nos a identificar o propósito de cada coisa, o fazer teatral pode embasar uma educação com parâmetros humanistas, e que são indispensáveis a qualquer modelo de educação que eleja objetivos com critérios de desenvolvimento humano, tendo como referencial o próprio ser humano, e não apenas equipamentos que influenciam consciente ou inconsciente a industrialização de pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica claro que o uso do modelo convencional de educação, não tem por si só condições de mudar estatísticas que comprometem nossa sociedade. A relação entre o

pensamento filosófico e o fazer teatral instiga-nos à investigação de uma funcionalidade para auxiliar a educação, tendo como bases comuns o senso crítico e a experimentação, elementos que caracterizam tanto o pensamento filosófico quanto o fazer teatral. Entretanto, é importante salientar que para qualquer intervenção sendo esta de natureza artística ou não-artística, se faz necessário profissionais segmentados à área de atuação, e também de metodologias flexíveis às condições culturais dos participantes, evitando com isso, uma aplicação pedagógica incorreta, que muitas vezes fez uso do teatro apenas como objeto folclórico ou faz de conta, não identificando-o como uma importante ferramenta no aprimoramento de pessoas, sem que com isso se perca o lúdico, o folclórico ou faz de conta.

Logo, entendemos que uma educação alicerçada em bases democráticas, estando relacionada a arte, ressignifica o conhecimento numa perspectiva que valoriza o ser humano. E que tanto o pensamento crítico, quanto o agir teatral, estão interligados, podendo direcionar o aluno a compreender seu papel no mundo através de uma atividade na escola que promova a construção ética, para melhor participação na sociedade, despertando nele sensibilidade através de uma abordagem artística, que por possuir este caráter é naturalmente metodológico, sendo assim pedagogicamente viável.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Descobrimo a filosofia**. São Paulo, SP: Grupo Santillana, 2008.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Millôr Fernandes. 2.ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo, revisão técnica: Adriano Correia. 11.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, textos complementares e notas Edson Bini. 1.ed. São Paulo, SP: EDIPRO, 2011.

_____. **Poética**. São Paulo, SP: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

_____. **Ética a Nicômaco**. 6.ed. São Paulo, SP: Martin Claret, 2012.

AUGUSTO, Boal. **200 jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 3.ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1980.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg. Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLOIS, Marlene Montezi; BARROS, Maria Alice Santos Ferreira de. **Histórias para Fantoches**. 1.ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S. A., 1969.

CARVALHO, Ênio. **O que é ator**. 1.ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987.

CARVALHO, Sérgio de (Org.). **O teatro e a cidade: lições de história do teatro**. São Paulo, SP: Secretaria Municipal da Cultura, 2001.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 2011.

DUARTE JR, João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. 1.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 14.ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2011.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2005.

HERITAGE, Paulo (Org.). **Mudança de cena: o uso do teatro no desenvolvimento social**. 1.ed. Rio de Janeiro, RJ: The British Council, 2000.

LEVI, Covis. **Teatro Brasileiro: um panorama do século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

MARTINS, Joaquim Batista. **Conceito de beleza**. 1.ed. São Paulo: Fresan, 1994.

MORENO, J. L. **Psicodrama**. 10.ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2006.

MONDADORI, Arnaldo. **Il Teatro Repertorio Dalle Origini A Oggi**. 1.ed. Ottobre, Arnaldo Mondadori Editore, Milano, 1982.

PLATÃO. **A República**. 23.ed. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 1980.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. 1.ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

RIOS, Terezinha Azeredo. **Compreender e Ensinar: por uma prática de melhor qualidade**. 8.ed. São Paulo: Cortez, 2010.

Revista Educação, Artes e Inclusão

Volume 8, número 2, Ano 2013 - ISSN 19843178

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes Paula Lima. 27.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes Paula Lima. 18.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **A criação de um papel**. Prefácio Robert Lewis; Tradução de Pontes Paula Lima. 14.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STORI, Norberto (Org.). **O despertar da sensibilidade na educação**. 1.ed. São Paulo: Instituto Presbiteriano Mackenzie: Cultura Acadêmica Editora, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. 10.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.