

Um olhar sobre a história e o fazer teatral 1

Alexandre Mate 2

Antes da História, um pouco de histórias

Muitas pessoas, pelos mais diversos motivos, não tiveram ainda a oportunidade de ir ao teatro para assistir a um espetáculo. Apesar disso, é certo que, de um modo ou de outro, todo mundo entende um pouco de Teatro, seja por peças feitas ou assistidas na escola, por entrevistas em que atores falam dessa arte ou de seu trabalho como intérpretes, ou por uma certa aproximação da linguagem teatral com aquela dos filmes ou das telenovelas.

A essência do Teatro, que compreende o autor, o texto e o público, acontece no chamado fenômeno teatral, ou seja, o espetáculo. Por sua vez, o espetáculo é uma arte do aqui-agora porque ele só acontece, de verdade, com a presença, ao vivo, do ator e do público.

Diferentemente de outras formas artísticas ligadas às chamadas artes da representação – como, por exemplo, aquelas praticadas por atores no cinema e na televisão –, no Teatro, quando atores e público estão juntos em seus espaços característicos – o palco e a platéia –, diz-se que ambos participam de uma experiência artística ou estética. Essa experiência estética, por suas características particulares, assume uma forma ritualística.³

O Teatro, pela relação atores-público, representa uma espécie de cerimônia simbólica. Portanto, o público e os atores sabem-se separados, pelas funções diferentes, mas ligados pela mesma experiência, que é o espetáculo.

Em Teatro, tudo se passa ao mesmo tempo. Quando, por exemplo, um ator erra ou esquece o texto, quando um refletor de luz não funciona, quando um ator tem um “ataque de riso” imprevisto, quando a trilha sonora não entra no momento certo não há como corrigir o imprevisto. Não é possível voltar atrás. Nesses momentos, cabe ao ator improvisar e assumir aquilo que não estava previsto ou disfarçar e fingir que nada aconteceu. No primeiro caso, quando se improvisa, é bastante comum acontecerem momentos memoráveis de cumplicidade na parceria atores/público. Ao aproveitar-se do erro, o ator pode brincar e estimular de modo mais efetivo a participação do público. Afinal, Teatro é um jogo entre o público e os atores.

No espetáculo teatral, quando um problema aparece e o ator assume o “erro”, o público normalmente compreende e incentiva ainda mais os atores com palmas.

Quando o espetáculo é bom e tudo funciona, o público se entrega a ele. Há uma atmosfera de respeito e silêncio, de total aceitação. É como se o público e os atores “respirassem juntos”.

As origens e a natureza do Teatro

O Teatro, na condição de linguagem sistematizada, iniciou-se na Grécia Antiga (por volta do séc. VIII a.C.) como decorrência de cerimônias ou rituais religiosos em homenagem ao deus Dioniso (ou Bacco, para os romanos), que teria ensinado a humanidade a cultivar uvas e a fazer vinho.

O ritual em homenagem ao deus Dioniso chamava-se “Ritual de Fertilidade” e estruturava-se em uma procissão, com vários seguidores, cujo símbolo era o phallos (pênis). Desse modo, o deus – hoje considerado o patrono do Teatro – era tido como fertilizador das vinhas, da terra e da humanidade e, como consequência, dos prazeres carnavais.

Nesses rituais, personificar o deus (“estar em seu lugar”) para homenageá-lo correspondia à aceitação do princípio do fingimento, que caracteriza até hoje a base do trabalho do ator. Assim, o princípio de “aceitar” o ator como sendo a personagem é uma “convenção de natureza estética”.⁴

Quando se assiste a um espetáculo teatral, alguma coisa nele, que nem sempre se consegue explicar, pode provocar as mais diferentes reações. Palavras não compreendidas, gestos emocionantes, movimentos inexplicáveis, pessoas estranhas, imagens poéticas, e o contrário disso tudo, podem mexer com as pessoas.

A apreciação estética compreende, então, uma reflexão sobre os sentimentos provocados pelo belo artístico.

O poeta português Fernando Pessoa escreveu, na década de 30, um de seus poemas mais famosos, chamado “Autopsicografia”, cujos versos, a respeito de fingimento, dizem:

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

Sabe-se que um determinado ator não é a personagem que apresenta ou aparenta ser; entretanto, dependendo do talento⁵ ou da capacidade para metamorfosear-se nessa personagem, o ator pode levar o espectador a acreditar, a torcer, a ter raiva, pena, a refletir, enfim, a identificar-se com ela. Em Teatro, diz-se ainda que essa identificação com a personagem – que também pode ser chamada de empatia⁶ – tanto pode ser emocional quanto racional ou, como acontece normalmente, compreender os dois tipos de aproximação.

Em grego, a palavra *persona* significa máscara; vêm daí palavras como personalidade e personagem. Desse modo, a personagem corresponde a uma máscara, seja no sentido de mentalidade ou conjunto de características comportamentais de alguém, como também o próprio objeto que, na Grécia Antiga, era usado pelos atores. É por isso que o símbolo do teatro é representado pelas duas máscaras: a da tragédia e a da comédia.

Nem verdade, nem mentira, apenas verdade simbólica

Que estranho e desconhecido procedimento é esse que, nas artes da representação, faz com que se acredite em alguma coisa que se sabe não verdadeira?

O que faz com que se torça por esta ou aquela personagem a ponto de sentir suas dores, receios, raivas, inquietações?

Que espécie de emoção é essa que nos induz a esquecermos de nós mesmos para emocionalmente nos colocarmos no lugar dos outros?

Por que se torce, sofre, chora, tem raiva, quer vingança, se emociona pelas personagens que sabemos não serem reais?

O que faz com que se “sinta de verdade” – emocional e racionalmente – os sentimentos das personagens? Que coisa é essa?

Sabe-se que a arte da representação não mostra a “realidade verdadeira”, mas a imita e, em boa parte das vezes, com tanta semelhança que se confunde o verdadeiro com o imaginário.

A “confusão” entre realidade e ficção acontece porque em arte impera o conceito de verdade simbólica ou realidade simbólica. Ou seja, sabe-se que não se trata de uma verdade, mas aceita-se como se representada o fosse. Ou melhor, aceita-se a “verdade” a partir de uma convenção. Nessa “realidade simbólica”, fundamentada no fingir, concentra-se talvez a grande força da arte teatral: o ser humano precisa ser mais do que ele mesmo, precisa superar-se a partir de histórias e trajetórias de outros seres, precisa identificar-se com a personagem-modelo, talvez até para entender-se melhor, conhecer-se melhor, colocar-se no lugar do outro, ser aceito.

O surgimento da palavra Teatro

De certo modo, o poder encantatório que o teatro tem exercido na humanidade apresenta-se na própria raiz da palavra grega, ou seja, o nome teatro vem de *theastai* ou *theatron*: “lugar de onde se vê”, que corresponde à área da platéia. Com o passar dos tempos, a expressão passaria a designar não apenas um local como também o espetáculo e sua linguagem específica.

Dentre os autores consagrados do período da antigüidade, cujas obras até hoje nos emocionam ao mostrarem a fragilidade humana diante do destino, podem ser destacados os autores de tragédias Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípedes (480-406 a.C.), e de comédias Aristófanes (445-386 a.C.) e Menandro (342-292a.C.).

Nos dias de hoje, a palavra Teatro tem várias conotações. Fala-se, por exemplo, Teatro Municipal – referindo-se à casa de espetáculos; Teatro de Ariano Suassuna – referindo-se ao conjunto de obras criadas pelo autor; Teatro de Antunes Filho – correspondendo ao conjunto de espetáculos dirigidos pelo diretor; Teatro de Fernanda Montenegro – correspondendo ao modo de interpretação da atriz. Diz-se, ainda, que um determinado filme é bastante teatral – identificando-se as características próprias do teatro presentes na obra, ou que um determinado espetáculo tem muita teatralidade – referindo-se, normalmente, ao jogo dos atores em cumplicidade com a platéia.

Para se avaliar um espetáculo teatral, pode ser um bom critério ficar bastante atento ao desempenho dos atores, observando se imitam ou levam para o palco características consagradas pelos programas ou atores de televisão. Principalmente nas comédias, não é difícil encontrar atores que apelam para os tipos televisivos. Teatro não é televisão! Uma imitação dessa natureza, além de empobrecedora, acaba perdendo a teatralidade. Uma avaliação positiva pode ser feita quando o ator imita esses tipos televisivos para criticá-los. Ao se fazer Teatro na escola ou na comunidade, deve-se fugir dessas imitações. Deve-se ter claro que a capacidade imaginativa do ator é infinitamente superior àquela da simples imitação. Pode ser difícil de entender, mas, quando se imita uma dessas personagens, não só os gestos exteriores são copiados como também todo tipo de preconceito que ela carrega. Um excelente resultado pode ser obtido quando se leva essa discussão para a sala de aula. Algumas questões podem dar início ao debate: quais são os tipos de interesses existentes na criação de determinadas personagens preconceituosas? Por que, por exemplo, a classe média acha tão “engraçado” as falas e posturas de personagens que dizem detestar pobre? É até “compreensível” que a classe média ria, mas, e o pobre? Do que é que ele ri?

Fala-se tanto em democracia grega, mas os gregos consideravam as crianças, os escravos, os estrangeiros e as mulheres, seres inferiores. Além disso, as mulheres não podiam atuar nos palcos – eram os homens que faziam os papéis femininos – e nem podiam assistir às comédias. Isso porque, segundo a “lógica do período”, a comédia era considerada inferior à tragédia, o que também é um preconceito. A mulher, que era considerada inferior, não podia assistir a “obras inferiores”. O Teatro foi utilizado pelo Estado grego como celebração de caráter cívico e religioso com o objetivo de “educar” – no duplo sentido da palavra, ou seja, doutrinar e transmitir conhecimentos aos espíritos e sensibilizar os cidadãos. Das formas ritualísticas em homenagem aos deuses, os governantes passaram a incentivar e a obrigar os cidadãos a freqüentarem os imensos teatros construídos para que assistissem às tragédias. Criaram, também, os grandes festivais de teatro, que davam prêmios e prestígio aos autores teatrais.

Naturalmente, nesse período só eram selecionadas obras interessantes ao Estado, que não se opunham aos valores defendidos por ele. A produção popular jamais recebeu qualquer tipo de apoio e, sem exagero, acabou sendo “expatriada” pelo Estado.

Depois de assistir a uma tragédia, os espectadores saíam dos teatros como que purificados, aliviados espiritualmente; algo parecido com o tipo de conforto que religiosos têm quando acompanham um culto, por exemplo. Esse estado de vivência emocional ou de limpeza interior chamava-se *catarse* (do grego *khatarsis*) e, modernamente, como já apresentado, corresponde à empatia ou identificação.

Ao longo de quase toda a história, o Teatro tem sido usado pelo Estado, ou mesmo por grupos que detêm o poder, como um instrumento de grande eficácia para a doutrinação política, visando tornar os indivíduos menos combativos ou mais submissos. Através das artes da representação, e entre elas particularmente o Teatro, normas de conduta, valores e tradições morais, padrões de gosto têm sido disseminados de maneiras bastante sutis e aparentemente neutras.

Depois de longos séculos de proibição e, até mesmo, morte de atores, a Igreja, durante toda a Idade Média, levou o teatro ao culto da missa. De dentro das igrejas as encenações ganharam as praças públicas, sempre com o objetivo de doutrinar, sobretudo o homem comum.

Assim, o Teatro tem sido utilizado para atender a diversos interesses: por governantes, para difundir a sua visão de mundo, buscando tornar os comportamentos o mais próximo possível aos interesses do Estado; pelos que não querem mudanças, para criar e manter visões de mundo geralmente fundamentadas na idéia de “sofrimento individualista”; por aqueles que se opõem a governos injustos, desumanos e totalitários, para denunciar o presente e anunciar um novo futuro; e, ainda, para divertir, para ganhar dinheiro, etc .

O Teatro no Brasil

No Brasil, durante o chamado “período dos Descobrimentos”, os religiosos da Companhia de Jesus – os jesuítas – utilizaram-se do teatro com fins catequéticos. Usaram o Teatro como um instrumento para inculcar nos indígenas os valores cristãos e criar corpos dóceis para o trabalho escravo. Como os nativos do país revoltavam-se, lutavam e fugiam, não aceitando as palavras “do deus escravizador”, os colonizadores resolveram abandonar ações catequéticas e começaram a “roubar”

os negros de seu continente, sem nenhum Teatro, nenhuma promessa ou desculpa.

Trata-se de uma faca de dois gumes. Do mesmo modo que as artes, e dentro delas o Teatro, podem ajudar a desenvolver a consciência crítica e reflexiva, podem também criar gerações de gente conservadora, reacionária e moralista. Um tipo de gente que se cala diante das injustiças sociais, que acha bonito e legal apenas o consumo de coisas “da moda”, que acaba aplaudindo e achando legal aquelas personagens humorísticas que dizem não gostar de pobre, de loura, de negro.

Há muita gente fazendo teatro no Brasil de modo diferente daqueles que divulgam preconceitos. Há muitos grupos, tanto amadores como profissionais, que têm feito teatro em escolas, em bairros, em organizações comunitárias. Há grupos de jovens da periferia que fazem hip-hop, e que superam muita gente que se diz artista, mostrando que a arte pode estar mais próxima da vida, dos interesses e dos problemas da maioria. As artes podem ser um canal de comunicação, de protesto, de esperança, de denúncia, de prazer.

O Teatro, durante seu processo evolutivo, também esteve, algumas vezes, mais próximo dos sofrimentos do povo, denunciando os problemas e mostrando os responsáveis por isso. Outras vezes, o Teatro serviu para louvar os poderosos e seus feitos. Em vários momentos, a atividade teatral foi proibida, censurada e seus artistas, perseguidos.

E hoje em dia? De que lado estariam seus artistas preferidos da televisão que fazem teatro também?

Arte erudita/arte popular

O Teatro, em sua essência, é praticado por atores e autores para um determinado público. Outros profissionais e técnicos, como diretor, iluminador, cenógrafo, etc., contribuem para o espetáculo ficar melhor. O negócio do ator é atuar, estar no palco, buscar uma forma diferenciada de expressão pela qual consiga estabelecer uma relação com outras pessoas. O negócio do autor é criar um texto, apresentando um ponto de vista e uma visão de mundo.

Existem bons espetáculos, bons atores e atrizes, bons textos e, também, o contrário disso tudo. Existem bons críticos e sérios estudiosos e, também, o contrário disso. Alguns, fora dos palcos e da prática teatral propriamente dita, tomaram para si a responsabilidade de julgar, classificar e estabelecer critérios estéticos. Enfim, dizer o que é bom e o que é mau Teatro. Tem cabido ainda a eles, entre boas e más formulações, dividir as artes.

Das várias classificações do Teatro – e das artes em geral –, a mais genérica e perversa é aquela que separa as manifestações artísticas em arte popular e arte erudita.

Segundo a classificação apresentada pela maioria dos críticos, a chamada arte erudita tem sido desenvolvida por artistas cultos e refinados. Praticada, normalmente, por sujeitos “bem nascidos”, os artistas ligados a essas manifestações artísticas têm facilidade para se expressar, apresentando suas obras a partir de determinados esquemas consagrados e aprovados, pois interessantes aos detentores do poder nos diferentes períodos históricos.

De maneira oposta, ainda segundo os críticos já citados, a cultura popular corresponderia a uma expressão de sujeitos que não conhecem tão bem a norma culta. São pessoas espontâneas, ingênuas, simples, normalmente autodidatas e não tão “bem nascidas”.

Em outra visão, cultura popular corresponde ao conjunto de obras feitas por artistas que se utilizam da arte como uma forma de se expressar e também de se comunicar com seus parceiros. Trata-se, em boa parte dos casos, de dar seqüência àquelas formas de arte praticadas por integrantes de sua comunidade. Na grande maioria dos casos, os artistas populares não se preocupam com o sucesso, a consagração pública, etc.

De outra parte, apesar de se reconhecerem como tal, não são populares certos conjuntos musicais controlados por gravadoras; não são populares alguns programas humorísticos de televisão que apresentam determinados tipos cômicos; não são populares certas temporadas teatrais.

Enfim, popular significa ser produzido pelo povo ou em seu nome, ser compreensível tanto na forma como no conteúdo, e oferecer facilidade de acesso de todos a todas as obras.

A esse respeito, boas discussões em sala de aula podem ser desenvolvidas. Pessoas da comunidade que façam algum tipo de artesanato, que toquem instrumentos, que participam de conjuntos de danças folclóricas podem ser convidadas para conversar.

Em nossa cultura, normalmente, quando um determinado crítico ou estudioso classifica uma obra

como sendo popular, ele se desobriga de outras explicações. Dizer que um produto é popular, sem explicar o que exatamente se entende por isso, pode ser um “rótulo facilitador” e, invariavelmente, preconceituoso.

Então, a partir da divisão das artes, as manifestações teatrais, segundo alguns críticos, mesclaram momentos e artistas que construíram “obras brilhantes” e momentos e artistas que construíram “obras inferiores”, dividindo, assim, o gosto do público entre uma e outra tendência.

Para finalizar, é importante destacar que a quase totalidade dos registros teatrais refere-se à produção erudita. Ao contrário disso, pouco se conhece sobre a arte e as manifestações populares.

A evolução da linguagem teatral

Idade Antiga

O Teatro da Antigüidade clássica grega foi berço e origem do Teatro ocidental. Teve seu auge nos séculos V e IV a.C., com a produção de tragédias e comédias eruditas. Os atores populares do período chamavam-se mimos. Pouco se sabe deles; quase nada a seu respeito foi escrito.

O Teatro da Antigüidade romana caracterizou-se pela criação da comédia popular, dos espetáculos mistos e do circo. Seus autores de comédia conhecidos são Plauto e Terêncio. Desse Teatro foram encontrados vários fragmentos de obras cujos autores são desconhecidos.

Nesse período, a comédia popular desenvolveu-se de modo significativo. Assim, derivados dos mimos gregos, os romanos criaram:

- o fescenino: comédia com muitas obscenidades e escatologias;
- a atelena – comédia com tipos fixos: o escravo famélico, o soldado fanfarrão, o marido traído;
- a satura – comédia mista em que entrava de tudo um pouco: música, dança, malabares, prestidigitação, etc.;
- a mímica ou pantomina – comédia sem a utilização de texto oral.

Idade Média

O Teatro da Idade Média, por imposição da Igreja, teve um caráter de catequese e de doutrinação, fundamentado em uma visão cristã ortodoxa e fechada do mundo. Desenvolveu-se dos séculos V ao XI (Alta Idade Média), chamados “Período das Trevas”, e dos séculos XI ao XV (Baixa Idade Média), chamados “Período das Luzes”. O principal gênero teatral deste período foram os Autos Sacramentais.

A produção popular, fora da vigilância da Igreja, foi praticada nos feudos pelos menestréis, trovadores ou “bobos da corte”. As obras populares fora dos feudos eram apresentadas por saltimbancos, que eram atores improvisadores e itinerantes – iam de lugar a lugar – e apresentavam, geralmente, farsas grotescas que estavam fora dos padrões de comportamento considerados educados.

Idade Moderna

O Teatro do Renascimento é marcado pela criação de novas formas teatrais, como o drama histórico, por exemplo, e por conteúdos opostos àqueles impostos pela Igreja. A cultura teatral do período fundamentou-se no conceito grego de “homem como medida de todas as coisas”, que caracteriza uma visão antropocêntrica.

Algumas produções do período podem ser destacadas. Na Inglaterra, o “teatro elisabetano”, do qual William Shakespeare é considerado o maior representante; na Espanha, o chamado “Século de Ouro”, do qual podem-se citar os nomes de Calderón de La Barca e Lope de Vega; em Portugal, as farsas e comédias de Gil Vicente, cuja obra mais conhecida é o Auto da barca do inferno. Cabe notar que, antes de Gil Vicente, Luís Vaz de Camões havia escrito três farsas (ou entremeses): El-rei Seleno, O anfitrião e Filodemo; na Itália, deu-se a explosão da comédia popular, conhecida com o nome de *commedia dell'arte* (comédia dos profissionais, dos que conhecem, do ofício). Esse gênero de comédia fundamentou-se em roteiros improvisados (*soggeto*), repletos de *lazzi* – tiradas cômicas, tal como convidar a pessoa para sentar e puxar a cadeira para ela ir ao chão. A *commedia*

dell'arte correspondeu a uma síntese de todas as tradições cômico-populares desenvolvidas desde as primeiras comédias criadas pelos gregos do período clássico. Esse gênero fincou raízes em todo o mundo e immortalizou os nomes de personagens como Bríguela e Arlequim.

A influência da commedia dell' arte

Entre os artistas brasileiros conhecedores desse gênero e influenciados por ele podem ser citados: Ariano Suassuna (O auto da compadecida, O santo e a porca), Luís Alberto de Abreu (O anel de Magalhães, Burundanga), Carlos Alberto Soffredini (Minha Nossa, Na carreira do Divino), o grupo de teatro "Os Parlapatões", os diretores de teatro Ednaldo Freire, Amir Haddad e inúmeros comediantes populares.

Na França, muitas companhias de teatro popular foram criadas com a figura do sot (tolo), seguindo a tradição do teatro popular. Em período posterior, influenciada pelo trabalho da commedia dell'arte e também pela dramaturgia espanhola e pelos usos e costumes dos nobres, explodiu a comédia mista (popular e erudita) de Jean Baptiste Poquelin – Molière. Ele teve de enfrentar todo tipo de pressão do Estado, sobretudo porque a produção considerada importante era a neoclássica, que obedecia ao modelo do teatro da Antiguidade e teve em Corneille e Racine seus maiores representantes.

Idade Contemporânea

Em 1789 ocorreu a Revolução Francesa. Depois de longos anos de luta com a nobreza, a burguesia tomou o poder. Para conseguir consolidar seus ideais precisava contar com a arte para disseminar seus valores, que, se sabe, permanecem até os dias de hoje.

Alguns fatos curiosos aconteceram no processo de construção da chamada República francesa. Talvez um dos mais contraditórios tenha sido o fato de Napoleão Bonaparte ter sido coroado imperador. Como se sabe, não pode haver imperador em um sistema republicano, mas não cabe aqui discutir isso. O que interessa é que Napoleão legitimou-se imperador por meio de um plebiscito. No poder, Napoleão quis, como sempre ocorre, aumentar seu poder e o da França. Invadiu e dominou a Alemanha. Alguns intelectuais e artistas, descontentes com a invasão, criaram um movimento, que foi constituído em várias fases ou gerações, chamado Romantismo.

Muito esquematicamente, o Romantismo alemão foi, em seus princípios, um movimento de contestação contra o invasor francês, mas no qual a crítica não podia ser feita diretamente. Nesse sentido, os artistas voltaram-se para seu passado, principalmente o do período medieval, tentando recuperar o conceito de nacionalidade. Na busca da chamada "cor local", o Romantismo não conseguiu retornar ao presente a não ser de um modo subjetivo, louvando sobretudo o amor impossível, a morte precoce e os seres mais frágeis da sociedade, ou seja, a mulher – o feminino – e o jovem. Fausto, de Goethe, é considerada a obra-prima do Romantismo alemão.

Chefiando uma delegação de intelectuais em Paris, Gonçalves de Magalhães (1811-1882) lançou oficialmente o Romantismo, em 1836, com o manifesto "Suspiros Poéticos e Saudades". A primeira tragédia ligada ao movimento, escrita em 1838, e também de Gonçalves Magalhães, foi Antônio José ou o poeta e a Inquisição. A crítica especializada considera Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, a obra-prima da dramaturgia romântica em língua portuguesa.

Como observação final, o Romantismo, por algumas de suas particularidades, influenciou vários movimentos artísticos subsequentes.

No Simbolismo, a influência pode ser notada em sua busca por uma arte alicerçada no conceito do sonho e do ideal; no Expressionismo, em uma de suas tendências, a da busca desesperada pela redenção do herói, injustiçado pela vida em geral e, de modo particular, pelas barbáries da 1ª Guerra Mundial; no Teatro do Absurdo ou da Absurdidade, pela consciência negativa da existência humana, pelo isolamento das personagens e pela impossibilidade de felicidade individual ou coletiva.

Num curto espaço de tempo o Romantismo foi suplantado pelo Realismo.

De maneira bastante esquemática, o Realismo correspondia, e ainda corresponde, ao modo heróico pelo qual a burguesia gostaria de ser retratada. Tratava-se de consolidar os valores e ideais caros à classe, vitoriosa em 1789 na França. Nenhuma subjetividade, nenhum tipo de herói do passado,

nenhuma redenção aos pecadores, nenhuma louvação à natureza ou ao amor impossível, sobretudo fora do casamento. O chefe de família, a família, as chamadas “relações estáveis” e os valores cristãos precisavam ser enaltecidos e transformados em conteúdos da dramaturgia burguesa, eliminando-se de vez todos os exageros do Romantismo. Surgiu daí o chamado Drama burguês.

A passagem do Romantismo para o Realismo no Teatro se deu a partir de um movimento intermediário chamado École du bons sens (Escola de bons modos). Esse movimento foi estimulado e incentivado, no duplo sentido, pelo Estado francês para que os autores louvassem as virtudes burguesas. No Brasil há uma obra teatral significativa em relação à moral e aos valores burgueses, ligada ao movimento, chamada Luxo e vaidade, de Joaquim Manuel de Macedo, autor também de A moreninha.

As peças de teatro incentivadas pelo Estado, que reafirmavam os valores de classe, tratavam de assuntos ligados ao cotidiano dos burgueses e ficavam restritas ao âmbito da vida individual. A partir do conceito de cenário único, alguns dos problemas sociais refletidos na estrutura familiar eram mencionados e discutidos através do diálogo. Os acontecimentos da rua nunca eram mostrados. A história social, enquanto ação, foi suprimida/eliminada de cena.

O conceito de cenário único, ou seja, espetáculo em que todas as cenas acontecem no mesmo lugar, foi largamente praticado pelo Realismo. Em boa parte das peças realistas a cena se passa sempre dentro de casa. O mundo real sempre fica fora da cena. Atualmente, usa-se muito esse tipo de cenário por uma questão de barateamento da produção.

A totalidade dos palcos teatrais, no Brasil e no mundo, é montada segundo o chamado “palco italiano” ou cena à italiana (arquitetura criada na Itália do século XVI). Esse tipo de espaço separa área de atuação – a dos atores – da área do público, e é muito apropriada para os temas individuais.

Algumas características do Realismo

A narração no Realismo é detalhista e minuciosa, há objetividade no tratamento do aspecto visual da obra e a interpretação é o mais próximo possível da realidade. A arte se escraviza à realidade, copiando-a em seus mínimos e selecionados detalhes e, inicialmente, quase de modo fotográfico. A partir desses aspectos, a verossimilhança – o mais próximo possível do verdadeiro – foi buscada de todas as maneiras.

Desse modo, fala-se que o teatro realista é ilusionista na medida em que, de tão colado à realidade, o espectador confunde o real da vida com o real da cena. O espectador transporta-se emocionalmente para a cena, identificando-se totalmente com as personagens e com todos os seus problemas pessoais, sejam quais forem.

Uma das últimas modas da televisão são os programas que trancafiam indivíduos em espaços fechados. Para confundir a cabeça das pessoas, esses programas são chamados de “espetáculos da vida real.” Porém, não se trata de vida real, e não vamos discutir a quem interessa esse tipo de coisa. O que importa é que, com tais programas, vende-se a idéia de que as pessoas, depois de algum tempo, se esquecem de que existem câmaras por toda parte, passando a viver com naturalidade. Tudo parece real. Brigas, discussões, embriaguez, etc. Tudo parece, mas nada é real. Como no teatro realista, que quer a identificação emocional do espectador, tudo se assemelha, aparenta e imita a realidade. Que jogo é esse que quer o espectador flagrando uma intimidade mentirosa?

As características do Realismo, tanto as formais quanto as de conteúdo, fincaram raízes em nossa vida social. As telenovelas brasileiras e a indústria cinematográfica norte-americana representam o “sucesso” do movimento. Estima-se que 90% dos assuntos básicos que estruturam as duas formas de entretenimento (telenovelas e filmes) adotam assuntos de natureza individual. Nelas, o “amor sofrido”, normalmente unindo o mocinho rico e a mocinha pobre (ou vice-versa), é coroado pela vitória no final da história. Pena que na vida real as coisas não se passem assim.

Como a burguesia continua no poder, e sua estética é a hegemônica, muitos autores têm se dedicado à escritura de textos realistas.

No Brasil, muitos dramaturgos (autores de dramas) têm escrito textos a partir de diferentes preocupações, formas teatrais e conteúdos. Apesar de ser injusto, tendo em vista que muitos deles não figurarão aqui, podem ser citados: Plínio Marcos (Dois perdidos numa noite suja, Navalha na

carne), Jorge Andrade (A moratória, Os ossos do barão), Dias Gomes (O pagador de promessas, O santo inquerito), Nelson Rodrigues (Vestido de noiva, Bonitinha, mas ordinária), Gianfrancesco Guarnieri (Eles não usam black-tie, Ponto de partida), Oduvaldo Viana Filho (Rasga coração, Nossa vida em família), Oswald de Andrade (O rei da vela, O homem e o cavalo).

Uma oposição ao drama burguês

Contraopondo-se às características básicas do Realismo, sobretudo em sua função ideológica de identificação emocional com o indivíduo burguês, o teatrólogo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), além de textos dramáticos, propôs uma densa reflexão sobre as funções sociais do Teatro.

Apresentando aqui de modo extremamente esquemático, Brecht acreditava que cabia ao Teatro educar e divertir. A educação proposta pelo autor ligava-se ao conceito da reflexão: era preciso pensar, raciocinar e, principalmente, estranhar aquilo que diziam ser natural e não passível de mudança. Outra denominação para o conceito de estranhamento é distanciamento.

Era preciso que o Teatro denunciasse todas as formas de opressão social; era preciso que o Teatro tomasse um partido, além de estético, também político.

Para Brecht, o destino não “estava escrito nas estrelas”. Não era determinado. O “destino” era um trabalho de construção do sujeito histórico.

Constantemente perseguido, sobretudo por suas crenças socialistas, Brecht não falou do amor.

Como tudo mais, também o amor havia se transformado em mercadoria. Para ele, à luz dos problemas reais, qualquer forma de emoção pequena e os mesquinhos sentimentos individuais nada significavam. A urgência da vida exigia um outro tipo de Teatro.

Desse modo, Brecht, ainda que bastante criticado, escolheu conteúdos de relevância social, acabando por mudar as possibilidades de fazer e de encarar o Teatro.

O autor chamou o conjunto de sua obra, tanto os textos teóricos como os dramaturgicos, e suas encenações, de Teatro dialético.

De modo bastante esquemático, a dialética corresponde a um exercício de reflexão em que afirmações opostas são confrontadas e enfrentadas, buscando-se vencer as contradições, tanto da fala quanto do pensamento. De outra forma, a dialética é um procedimento no qual todo tipo de verdade e de afirmação é passível de discussão. O contrário de dialético seria verdade absoluta, dogma, teimosia.

De suas obras mais significativas podem ser citadas: Aquele que diz sim. Aquele que diz não; A vida de Galileu; Santa Joana dos matadouros; Mãe coragem.

Para terminar, de modo a refletir mais profundamente o caráter social de sua obra, vale a pena transcrever um pequeno texto do autor, chamado O analfabeto político:

O pior analfabeto é o analfabeto político. Não ouve, não fala, nem participa dos acontecimentos políticos. Ele não sabe que o custo de vida, o preço do feijão, do peixe, da farinha, do aluguel, do sapato e do remédio dependem das decisões políticas. O analfabeto político é tão burro que se orgulha e estufa o peito dizendo que odeia política. Não sabe o imbecil que da sua ignorância política nascem a prostituta, o menor abandonado, o assaltante e o pior de todos os bandidos, que é o político vigarista, o pilantra, o corrupto e lacaio das empresas nacionais e multinacionais.

Algumas tendências do Teatro atual em São Paulo

Atualmente, não só no Brasil, existem diferentes maneiras de o Teatro ser praticado.

Alguns espetáculos objetivam ou o divertimento ou o sofrimento. É o caso daquelas comédias e dramas que falam de traições entre casais, de confusões em família, de amores impossíveis. Apesar de poder ser uma simplificação, podem ser aí inseridos os chamados dramas burgueses e as comédias de intriga.

Outros espetáculos objetivam apenas impactar visualmente. O consagrado diretor teatral Antunes Filho, criticando essa tendência, afirma em vários de seus depoimentos que um camelo nessa linha teatral tem muito mais importância do que o ator ou o texto. O texto teatral funcionaria como um pretexto e o ator, como mais um adorno. Nessa tendência podem ser colocados os espetáculos ligados ao chamado Teatro pós-moderno.

Outros, ainda, bastante produzidos por muitos dos astros televisivos, objetivam o riso escandaloso, preconceituoso e debochado em relação às loiras, aos negros, aos homossexuais, aos traídos, etc. Faz parte dessa tendência o chamado Teatro besteiro.

Outros espetáculos, buscando de algum modo o desenvolvimento de um Teatro popular e comunitário, escolhem assuntos próximos aos problemas das comunidades da periferia. Muitos dos integrantes desses grupos são originários dessas mesmas comunidades. Dessa tendência, podem ser citados o grupo União e Olho Vivo, dirigido por César Vieira; o grupo Engenho Teatral, dirigido por Luiz Carlos Moreira, e o grupo Pombas Urbanas, dirigido por Lino Rojas.

Outros, montados a partir de textos que, de diferentes modos, podem ser inseridos no vulgarmente chamado “papo cabeça”, têm o mérito de, pelo menos, inquietar, provocar e fazer o assunto continuar depois de as cortinas terem descido. Trata-se de uma tendência na qual os artistas têm compromissos estéticos concretos com a obra, tanto na forma quanto com relação ao seu conteúdo e, sobretudo, com relação a uma determinada pesquisa de linguagem.

Apesar de significativas diferenças, tanto estéticas como de linguagens, e, ainda, de alvos e de alcance político, podem ser inseridos nessa tendência, especificamente no caso do Teatro praticado na cidade de São Paulo, o C.P.T. – Centro de Pesquisa Teatral, iniciativa do Sesc São Paulo, sediado no Sesc Consolação e dirigido por Antunes Filho; a Cia. do Latão, dirigida por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano; o Oficina, dirigida por Zé Celso; a Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes, dirigida por Ednaldo Freire a partir de textos escritos por Luís Alberto de Abreu; o Galpão do Folias, dirigida por Reinaldo Maia e Marcos Antonio Rodrigues; Os Parlapatões, dirigido por Hugo Possollo; a Cia. São Jorge de Variedades, dirigida por Georgette Fadel; o Grupo Tapa, dirigido por Eduardo Tolentino; o Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo; a Cia. Fábrica São Paulo, cujos últimos espetáculos têm sido dirigidos por Robert McCrea; a Cia. Pia Fraus, com um trabalho de criação e direção coletivas, e a Cia. Trucks Teatro de Boneco, dirigida por Henrique Sitchin.

Novas Formas de Olhar – olhares simbólicos

Já vimos, logo no início do texto, que a essência do Teatro compreende o ator, o texto e o público. Vimos, também, que a arte é uma linguagem e uma forma de expressão e de comunicação em que os significados são construídos por meio de símbolos. Nesse processo simbólico, os artistas desenvolvem um trabalho de recriação tanto da realidade quanto das relações humanas, que não são percebidas do mesmo modo por todos os indivíduos. Carregada de idealização, a arte ajuda na construção visionária (imaginada) de “novos olhares sobre a realidade”. A esse processo, quase sempre subjetivo e pessoal, dá-se o nome de “reconstrução simbólica”.

No dicionário, símbolo aparece como “aquilo que, por sua forma ou sua natureza ou por um princípio de analogia, representa ou substitui outra coisa”; a balança como símbolo da justiça, água como símbolo da purificação. Pode significar, também, “elemento descritivo ou narrativo suscetível de dupla interpretação, associada quer ao plano das idéias, quer ao plano real”; e, ainda, alegoria, comparação, metáfora.

Pode parecer difícil, mas o que se tenta dizer aqui é que cada indivíduo pode analisar uma obra teatral – que é sempre simbólica – de modos os mais diferentes, buscando entender ou, pelo menos, imaginar seus diversos significados.

Uma série de fatores podem ajudar ou dificultar a análise de um espetáculo teatral.

Ao se analisar um espetáculo deve-se evitar expressões como: “Gostei!”, “Não gostei!”, “Não entendi nada!”. É necessário lembrar que o espetáculo é o resultado de um trabalho coletivo e complexo, bastante diferente de um objeto como uma calça, um sorvete, um bife. É possível comentar um espetáculo por diversos aspectos. Pode-se falar do texto, do trabalho dos atores, da trilha sonora, etc. Ajuda bastante quando se tenta separar todas as coisas.

Análise do espetáculo teatral a partir de seus elementos essenciais.

Primeiramente, sempre que for possível, deve-se procurar saber mais sobre o espetáculo. Caso não se tenha tido acesso a nenhuma informação, ao chegar ao teatro podem-se ler os materiais sobre o espetáculo que, normalmente, estão afixados, ou o programa, que, muitas vezes, é gratuito. Saber antes alguma coisa sobre o espetáculo pode ser bastante interessante.

Com relação ao texto, pode-se começar indagando sobre o que ele fala. Tomando-se como exemplo

Romeu e Julieta, de Shakespeare, ele fala das dificuldades que dois jovens que se amam enfrentam para ficarem juntos. A impossibilidade determinante para o amor não acontecer deve-se à rivalidade entre as suas famílias.

Continuando a indagação, em relação ao seu conteúdo, que ponto de partida ele toma? O assunto é priorizado tomando como protagonistas os desejos e necessidades dos dois jovens.

Como as razões das personagens são apresentadas e desenvolvidas? Os jovens são obrigados a praticar uma série de ações que culminam na morte de ambos, por intransigência e cegueira de seus pais.

De que modo o assunto do texto se liga aos interesses pessoais de cada um e ao momento em que se está vivendo? À semelhança da sociedade de Verona, onde a história dos jovens se passa, o poder proibitório dos pais ainda existe? Considerando aquele contexto histórico (séculos XVI e XVII) em relação ao nosso, os mais velhos continuam determinando o destino dos jovens? Famílias brigadas ou inimigas conseguem ver com olhos diferentes um relacionamento amoroso entre seus filhos? Nos dias de hoje, um jovem ainda é capaz de “morrer por amor?” Em que medida, a partir do assunto selecionado pelo autor, conseguimos entender melhor a realidade da peça ou nossa própria realidade? Apesar de o texto de Shakespeare ter sido escrito em 1594-5, a mentalidade e o comportamento no século XXI ainda guardam resquícios daquela época?

Com relação ao trabalho de ator

Pode-se analisar alguns aspectos do trabalho dos atores. Como os atores apresentam as personagens? O ator consegue emocionar quando a personagem sofre algum padecimento qualquer? Consegue fazer rir quando a personagem se envolve em alguma confusão? Se o ator, por exemplo, está fazendo o papel de um velho, e para convencer pinta o cabelo de branco, usa maquiagem, ele consegue convencer de que é um velho? Como gesticula? Como se movimenta? Existe uma verdade simbólica no que ele apresenta ou é exagerado? Como o ator fala? É possível entender suas palavras? Suas frases são claras do começo ao fim? Ele consegue falar de modo que todo mundo o ouça?

Com relação ao espetáculo

Não é uma questão relevante perguntar se no espetáculo a que se assiste há atores famosos de televisão. Também não o é perguntar sobre as opções sexuais de seus ídolos. Não tem sentido dizer que fulano é o maior ator de Teatro se você nunca o viu em um trabalho no palco. Também é incoerente dizer que fulano é o maior autor do teatro brasileiro se você só assistiu a uma minissérie dele adaptada para a televisão.

Quando se tem a oportunidade de participar de um debate, uma das primeiras questões pode estar ligada à escolha do texto. Por que e por quem aquele texto foi escolhido? Como o conjunto de atores trabalha? Existe uma certa unidade de interpretação entre eles? Como eles se deslocam no espaço? Quando os atores estão em conjunto, como eles se organizam pelo espaço?

As imagens que aparecem no espetáculo são bonitas? Que função teriam as imagens criadas? Como é o cenário. Bonito? Prático? Simbólico? Dentro do cenário, os atores conseguem se movimentar com facilidade? Demonstam estar à vontade? O cenário apresenta alguma situação de risco? Se apresenta essa situação de risco para o ator, será que isso seria mesmo necessário? Há no cenário algum material ou cor que chama a atenção? Qual se destaca mais que as outras? E os adereços usados em cena, são realistas ou fabricados especialmente para o espetáculo? Os adereços são construídos com algum tipo de material específico? Têm cores diferentes?

Semelhanças?

Quando há música nas cenas, como elas aparecem? Que importância tem a música para se entender melhor as cenas ou as personagens? Quando há música ao vivo, os músicos ou atores tocam bem os instrumentos?

O figurino e a maquiagem ajudam a entender melhor a história? Eles são ligados à realidade? São simbólicos? Se simbólicos, que tipo de alusão eles fazem? Os atores demonstram se sentir bem com eles?

Como a luz é utilizada no espetáculo? Que função teria a luz? Simbólica? Emocional? Temporal,

indicando passagem de tempo? É prática, por exemplo, para a troca de cenário, maquiagem ou figurino? Quais são as cores diferentes de luz que aparecem no espetáculo? A opção por cores diferentes teria alguma função?

Em relação ao espetáculo, algumas questões subjetivas podem ser propostas.

Clarice Lispector, uma das nossas maiores escritoras, afirmou certa vez:

Não se preocupe em “entender”. Viver ultrapassa todo entendimento.

Um de nossos maiores poetas, Carlos Drummond de Andrade, escreveu no poema Procura da poesia:

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos. (...)

Convive com teus poemas antes de escrevê-los.

Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.

Espera que cada um se realize e consume

com seu poder de palavra

e seu poder de silêncio. (...)

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma

tem mil faces secretas sob a face neutra

e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível que lhe deres:

Trouxeste a chave?

Clarice Lispector nos apresenta uma chave. Em arte, mais do que em qualquer outra manifestação humana, o entendimento racional não é determinante. E Drummond nos pergunta sobre a chave. É mais ou menos por aí que é bom pensar a apreciação subjetiva de um espetáculo. Nem sempre se consegue dizer claramente por que uma obra artística nos agrada. Há uma mistura de coisas que ativam a nossa percepção sensível. É como se, por algum motivo, a obra espelhasse imagens internas que a gente não conhece direito. São desejos confusos, quase inexplicáveis.

Um espetáculo teatral compreende uma junção de várias linguagens artísticas: artes da representação, arte musical, artes visuais.

Basicamente, o Teatro compreende um conjunto de imagens humanas plasticamente belas e embaladas por sons em um espaço harmonioso. Às vezes, a música nos remete para algo já vivido, sozinho ou com alguém. Às vezes, o ator ou a atriz nos lembra alguém conhecido, tanto em aparência como em comportamento, às vezes uma palavra, uma frase, um modo de falar abrem as janelas da memória.

Por tudo isso, os teóricos costumam dizer que o espetáculo é uma obra polissêmica (poli = muitos + semia = sêmen, correspondendo a semente, sentidos, significados). Ou seja, todas as produções artísticas têm muitos sentidos simbólicos. Cada indivíduo, ou receptor da arte, tem muitas possibilidades de interpretar as obras. Assim, pode-se afirmar que a obra artística abarca várias leituras ou olhares.

Dessa forma, contribuem para facilitar ou dificultar a leitura da obra os conhecimentos e informações que o indivíduo possui, seu modo de entender e de se relacionar com o mundo, suas amizades, sua sensibilidade, seu estado de espírito no dia, suas crenças religiosas e morais. Enfim, o espetáculo teatral que, como já foi dito, compreende a junção de várias linguagens artísticas, apresenta um diferencial a mais. Ele provoca mais porque, às vezes, no espetáculo, não se gosta de uma coisa, mas se gosta de todo o resto, e vice-versa.

Apreciar o espetáculo implica também conseguir distinguir cada coisa ou parte, buscando somá-las com o todo.

Algumas vezes, quando existe um debate após o espetáculo – que é uma prática maravilhosa –, o indivíduo não consegue concatenar direito as idéias. Não consegue, mesmo, perceber ou distinguir o que lhe agradou ou não. Talvez, quando isso ocorrer, o ideal seja fazer algumas perguntas aos artistas do grupo, buscando separar os assuntos, ou seja, a interpretação, o texto, a música, a

direção, etc.

Dizem alguns respeitadíssimos filósofos que perguntar é infinitamente mais difícil do que responder. Essa pode ser uma boa retomada ou reconquista da capacidade de dialogar.

Para que serve o Teatro

A gente não quer só comida. A gente quer comida, diversão e arte!

Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto

O Teatro, como sabemos todos, não faz revolução, não muda a sociedade, não ajuda a diminuir as doenças e a fome, não cassa os maus políticos, não destrói casamentos, etc. Apesar disso, o Teatro transforma o indivíduo e os grupos, ajuda no processo de construção da chamada consciência crítica, promove revoluções interiores e pessoais ainda mais localizadas. Em uma escola, por exemplo, ele amplia a autoconfiança, alarga as possibilidades de entendimento e de interlocução, ajuda no processo de comunicação através da ampliação das possibilidades expressivas de cada um, ajuda no processo de formação de grupos, denuncia os maus políticos, os maus governantes e, fundamentalmente, humaniza, pela sensibilidade, o indivíduo.

Algumas considerações sobre o Teatro na escola

Um de nossos mais importantes e conceituados críticos de Artes Plásticas, Mario Pedrosa, escreveu sobre a importância do trabalho artístico na infância para a vida como um todo:

A mais autêntica finalidade desse aprendizado [educação pela arte] é mesmo a de preparar a meninada para pensar certo, agir com justeza, (...) julgar pelo todo e não parcialmente, apreciar com proporção e confiança, gesticular com propriedade, (...) tirar alegria não só das grandes coisas e acontecimentos da vida, como, também, dos insignificantes e pequeninos. Ah! Esses que assim se conduzirem quando adultos serão artistas, mesmo que nunca mais peguem num lápis ou pincel. Verão a vida como uma bela obra de arte a preservar... e apreciarão, acima de tudo, o trabalho bem realizado, pois neste sentirão a participação carinhosa do homem, penhor do racional, a emprestar-lhe um valor estético que transcende até ao ético.

Por sua natureza específica, a atividade teatral na escola pode ser desenvolvida de diversas formas. Na prática pedagógica, independentemente do conteúdo curricular a que se dedique, todos os educadores podem desenvolver atividades teatrais com seus alunos. O professor poderá desenvolvê-las no sentido de facilitar a transmissão de conhecimentos específicos de sua área de atuação e o entrosamento mais efetivo e orgânico entre os alunos da classe e de apresentar novas abordagens metodológicas para a assimilação de conhecimentos mais complexos e abstratos. Como atividade extracurricular, as atividades teatrais na escola sempre se caracterizaram como excelente estratégia para juntar pessoas em torno de uma proposta comum, fundamentalmente por conta de ser uma atividade desenvolvida fora do horário das aulas e das obrigações exigidas pela instituição. Trata-se de um fazer sem nenhum tipo de obrigatoriedade. Mais que isso, representa uma espécie de "exercício de prazer".

Além disso, é bom não perder de vista que a montagem de um espetáculo teatral tende sempre a trazer a comunidade para dentro da escola.

Nesse tipo de atividade, não se pode perder de vista que os processos de trabalho, bem como o resultado vislumbrado, devem pautar-se por critérios educacionais.

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais do MEC, a vivência teatral deve possibilitar:

- o exercício da imaginação, da descoberta e da invenção;
- a expressão de sentimentos e emoções;
- a valorização da ação, em que o fazer e o participar são mais importantes do que um produto final considerado "bonito";
- o crescimento da auto-estima e da autoconfiança;
- a experimentação e compreensão da pluralidade de valores e sentidos.

A escola e o aprendizado podem e devem ser vistos como espaços de prazer e de diversão. Os sujeitos unidos em torno de um projeto teatral comum, para além de aprimorar o senso estético que

abarca a produção e a apreciação artísticas, conseguem compreender também a dimensão social proposta por uma atividade dessa natureza.

Qual a melhor proposta para fazer Teatro na escola

Para o desenvolvimento de práticas teatrais, independentemente da área de conhecimento a que se dedique o professor, vale apresentá-las distintamente.

Em primeiro lugar estão as atividades de teatro escolar que são desenvolvidas na escola, fora ou dentro da sala de aula, vislumbrando a apresentação da síntese a que se chegou a um público amplo. Nessa proposta objetiva-se o “apuramento” estético da linguagem, uma vez que o espetáculo, constituído por códigos simbólicos, é um objeto de comunicação.

Em segundo lugar estão as atividades do teatro pedagógico, ou teatro didático, que são desenvolvidas exclusivamente em sala de aula. Nessa versão, o Teatro tem uma função de instrumento pedagógico para apreensão ou fixação de conceitos e conteúdos específicos, para melhorar os processos de socialização, etc. Nessa perspectiva, o Teatro é, então, um objeto pedagógico em que as questões estéticas da linguagem tendem a ficar em segundo plano, tendo em vista que ele assume o caráter de uma nova metodologia a partir da qual novos conhecimentos podem ser apreendidos.

Independentemente da proposta adotada pelo professor, é preciso ter claro que o Teatro é um meio para que os sujeitos possam aprofundar seus conhecimentos da realidade, perscrutando-a de diversas formas a partir de olhares por novos ângulos.

Para que estética e pedagogicamente esse trabalho possa ser bem realizado deve, entre vários cuidados a serem tomados, obedecer a algumas exigências.

O Teatro não pode ser usado como um instrumento reparador ou amansador de comportamentos. A prática teatral na escola não pode ser confundida com uma espécie de tratamento psicológico.

O Teatro não pode ser desenvolvido a partir de comportamentos reprodutivistas. Assim, quaisquer tipos de imitação, sobretudo aquelas de personagens televisivos, devem ser evitados. É preciso conversar com os alunos e mostrar-lhes o horror contido nesses tipos de “depósitos ambulantes de preconceito”.

O Teatro, quando bem praticado, estimula a invenção, a expressão, a criticidade. Dessa forma, evitar os decalques e estereótipos é uma função essencialmente educativa e libertadora.

Por onde começar e o que fazer

Independentemente da área de atuação do professor, se o trabalho ficar restrito à sala de aula ou se for apresentado a um público, se o texto é consagrado ou criado pelo professor, por um aluno ou pela turma, a prática teatral na escola deve iniciar-se com jogos, com atividades lúdicas.

Os termos brincar e brincadeira estão relacionados a uma (pre)disposição dos indivíduos ao passatempo, ao divertimento e ao prazer sem caráter de obrigatoriedade. Derivada do latim, a palavra jogo (jocus) tem o significado, entre outros, de atividade física e mental organizada por um sistema de regras que definem a perda ou o ganho; é brinquedo, passatempo, divertimento.

Para ser desenvolvido, todo jogo necessita de jogadores: pessoas dispostas a brincar, criar, conhecer; de regras: um conjunto de informações essenciais que os jogadores necessitam para, coletivamente, atingir os objetivos propostos; de espaço: uma delimitação de área precisa e previamente combinada; e de tempo: que é variável e sempre dependente dos objetivos a serem atingidos.

Quando se joga, pode-se aprender a raciocinar, a tomar decisões, a ser solidário, a conhecer melhor os próprios sentimentos e os dos outros, a arriscar e a correr riscos.

Existem diferentes tipos de jogos, mas todos, invariavelmente, pressupõem competição.

Os jogos de habilidades são aqueles que fundamental ou preponderantemente demandam habilidade física e destrezas especiais. Ex.: jogo de bola, amarelinha, peteca, etc.

Os jogos de azar são aqueles que contam com a sorte ou com o risco de perda financeira de seus jogadores. Ex.: jogo de cartas.

Os jogos de raciocínio são aqueles que aguçam, fundamentalmente, as capacidades intelectuais, que estimulam o raciocínio estratégico. Ex.: jogo de xadrez.

Nesses jogos, além de lançar mão de determinadas estratégias, os jogadores não se escondem atrás de máscaras ou personalidades opostas àquilo que eles são. Eles se mostram, priorizando determinadas capacidades requeridas pelos diferentes tipos de jogos. Enfim, o jogador é ele mesmo.

Desenvolver atividades lúdicas a partir de repertórios conhecidos pelos alunos constitui a primeira etapa do trabalho de encenação na escola.⁷

Jogos teatrais ou jogos dramáticos

Depois do trabalho com jogos introdutórios, o trabalho com a representação deve desenvolver-se por meio dos chamados jogos teatrais ou jogos dramáticos. Esses dois tipos de jogos guardam alguma semelhança e, ao contrário dos outros jogos, seu particular é que neles o “jogador” assume diferentes papéis.

A primeira etapa do trabalho deve ser desenvolvida a partir de pequenas improvisações. No início é bom que o professor delimite os temas e que determine um tempo de, no máximo, cinco minutos para cada improvisação. É bom, também, que o número de participantes não seja superior a quatro pessoas.

Pode-se mesclar, nessa primeira etapa, a apresentação de propagandas veiculadas pela televisão. O professor pode, também, criar textos curtos com diálogos para dois participantes e selecionar as personagens que deverão apresentá-los. Por exemplo: dois bêbados, dois caipiras, dois policiais, dois robôs, etc.

Caso a turma seja tímida, é recomendável trabalhar com muita dança espontânea e montagem de cenas congeladas a partir de temas sugeridos pelo professor, versos de música, reprodução de pinturas de artistas, etc.

Depois de algum tempo trabalhando com essas técnicas, o professor pode sugerir outros temas e deixar que determinados objetos possam ser usados em cena. Com relação ao tema, talvez seja importante sugerir aqueles que dizem respeito ao universo dos alunos com os quais se possa trabalhar. Um assunto como “conflito de geração” pode ser desenvolvido por todos os subgrupos. Depois de determinados acertos, pode-se montar um espetáculo que, na condição de exercício, pode ser apresentado à comunidade.

Enfim, muito há a fazer.

1. Este texto foi originalmente escrito para o Projeto Jovem Protagonista, da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo/Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE, e dirigido a alunos do 3º ano do Ensino Médio. A forma ora apresentada passou por uma revisão; contudo, algumas ausências e/ou excessos devem ser relevados.

2. Alexandre Mate é professor do Instituto de Arte da Unesp e do Teatro-Escola Célia Helena.

3. No dicionário, rito é definido como “regras e cerimônias que se devem observar na prática de uma religião; culto, eita”. Aparece também como “qualquer cerimônia de caráter sacro e simbólico que segue preceitos estabelecidos”.

4. No dicionário, a palavra estética é explicada como “estudo [racional] das condições e dos efeitos da criação artística”. No que aqui interessa, a estética refere-se ao belo e à beleza, tanto no sentido de quem cria obras artísticas quanto no da apreciação delas.

5. Segundo Viola Spolin (Improvisação para o teatro, S. Paulo, Perspectiva, 1987), comportamento talentoso significa uma maior capacidade individual para experimentar.

6. A palavra empatia, cuja raiz é *phatos*, significa emoção, opondo-se a *logus*, que significa razão.

7. Existe uma ampla bibliografia acerca do assunto que pode ser consultada nas Oficinas Pedagógicas, na Fundação para o Desenvolvimento da Educação, na Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas e na Cooperativa Paulista de Teatro.