

A arte teatral como elemento de formação

Clenio Lago*

William Kertischka Batista de Lima**

Resumo

O presente artigo busca analisar a arte teatral como elemento formador das relações sociais e da psique humana. Para isso, dividiu-se a pesquisa em três etapas. A primeira etapa compreendeu uma investigação bibliográfica, composta por autores que debatem sobre a arte e sua influência na formação do humano como ser social. O segundo momento compreendeu entrevista com nove pessoas com vínculos distintos ao teatro, a partir de um questionário semiestruturado sobre a experiência da arte teatral e formação. Após a pesquisa de campo, as respostas foram analisadas com base na revisão teórica. Dessa forma, foi possível fomentar nossa discussão inicial que partiu do pressuposto da crise de referenciais, em que as diferenças reclamam os seus espaços e o homem é chamado a se reinventar diante dos novos desafios do empobrecimento da experiência nos processos de formação e adversidades, evidenciando a experiência da arte teatral como abertura ao novo, à formação crítica.

Palavras-chave: Arte. Teatro. Formação.

1 INTRODUÇÃO

A partir do criar, do lançar-se no jogo criativo, a pessoa pode visualizar, por meio da arte, novas possibilidades no âmbito da cultura, da ciência, do conhecimento, da educação, da formação. Nesse quadro, o teatro, repleto de expressões corporais, faciais, musicais, poéticas e literárias, mostra-se como aspecto vigoroso e dinâmico da arte. Sua gradativa participação pode contribuir no âmbito social e em maior equilíbrio emocional. Assim, arte tem sua função social cada vez mais prolongada como opção para um cotidiano adverso, exige a execução de papéis.

Se historicamente a arte esteve marcada em três grandes diferentes discursos – filosófico, teológico e científico –, estando orientada a partir destes, somente, em alguns momentos, ela aparece desvinculada/solta, como autônoma, o que decorre da crise da modernidade, do modo metafísico de pensar, em que estética assume a condição de paradigma. Assim, nesse momento de crise de referenciais, em que as diferenças reclamam os seus espaços e o homem é chamado a se reinventar diante dos novos desafios, das adversidades, a arte reaparece no cenário, como elemento de abertura ao novo, à formação crítica. Nesse sentido, pergunta-se: Pode a arte constituir-se como elemento de formação social e com isso, da psique humana?

* Professor de Filosofia e Filosofia da Educação da Universidade do Oeste de Santa Catarina; Professor colaborador do Mestrado em Educação da Universidade do Oeste de Santa Catarina Campus de Joaçaba. Doutor em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. cleniolago@yahoo.com.br

** Bolsista da Universidade do Oeste de Santa Catarina, *Campus* de São Miguel do Oeste pela Fonte de Financiamento Artigo 170.

Para responder tal questão, buscou-se uma ampla investigação bibliográfica, a fim de compreender como a arte, especialmente a arte teatral, pode constituir-se como elemento de formação. A investigação contemplou autores que escrevem sobre a arte e sua influência na formação social do ser humano e o diálogo com atores, professores e espectadores em virtude da intensidade das experiências artísticas no teatro. Para isso, promovendo um pensar a arte teatral, realizou-se uma pesquisa de campo, por meio de entrevistas semiestruturadas, com três professores de teatro e três espectadores da arte teatral. As entrevistas foram realizadas em locais escolhidos pelos entrevistados, gravadas em áudio, a partir de cinco questões semiestruturadas para atores e professores e seis questões semiestruturadas para espectadores. As questões atenderam aos objetivos da pesquisa, dando liberdade aos entrevistados para se aprofundarem nos assuntos.

2 A CRISE DO PARADIGMA OCIDENTAL

Na formação da cultura ocidental, o “mito da caverna”, apresentado em *A República*, é o grande sinalizador quanto ao lugar que a obra de arte, e, juntamente com esta, a experiência estética ocuparia no seio da cultura ocidental. É, especialmente, com Platão, que é projetado o ideal de homem racional, aquele que subordina seus instintos, seus desejos à razão: aquele que deve agir racionalmente. E este ideal servirá de modelo às ações humanas e às ações educativas, pelo menos desde Platão e Freud (HERMANN, 2001). Nesse contexto, os sentidos/ a experiência sensível ou é desqualificada como de pouca importância ou é articulada desde a racionalidade como uma faculdade secundária. Isso faz da obra de arte e também da arte teatral, especialmente da experiência estética, uma experiência de pouco valor no processo de formação, pois esta não mostraria a realidade em sua essência, mas sombras. Vale ressaltar que nem sempre foi assim; por exemplo, o Renascimento foi marcado por uma profunda retomada da arte, mas é na modernidade que estética, especialmente com Kant, na obra *Crítica da faculdade do juízo*, assume dimensão subjetiva centrada no juízo do gosto em sua condição transcendental e não mais nas qualidades do objeto. Mas, na modernidade, quem toma e desenvolve a estética como o carro-chefe de toda a proposta educacional, como uma dimensão autônoma é Schiller, ao buscar, mediante o impulso lúdico, superar o homem fragmentado em sensível e formal, sinalizando que o homem é pleno enquanto joga. Porém, a dimensão estética ganha força e aparece com *status* de paradigma com a ruptura da metafísica realizada por Nietzsche que, na voz do homem louco, anuncia a morte de Deus. E este feito acabará por ter profundos impactos na educação, uma vez que afetou o referencial de homem racional, o ideal de verdade absoluta, liberando as vivências estéticas, antes cooptadas, engessadas a tais referenciais, o que provocará um profundo impacto social, pois afetou as bases das instituições sociais.

Nietzsche, desde a estética, realiza o diagnóstico dos limites da racionalidade moderna, do nihilismo do paradigma ocidental, cujas raízes estariam no Sócrates platônico, que também se serve da estética, da experiência artística como forma de ultrapassar o homem e atingir o além do homem. Sua proposta remonta a tragédia grega, apresentando a arte dionisíaca como contraposição ao princípio da arte apolínea, ou seja, o elemento dionisíaco como a mola propulsora apresenta o elemento apolíneo.

2.1 ARTE APOLÍNEA E ARTE DIONISÍACA

Primeiramente será abordada a caracterização de Nietzsche quanto à arte apolínea para depois abordar a arte dionisíaca e as implicações quanto à arte teatral na formação.

Os gregos, que nos deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo, estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia, a saber, no sonho e na embriaguez. [...] Mas em que sentido Apolo pôde se tornar uma divindade artística? Somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o “aparente” por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A “beleza” é o seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição desses estados, em contraposição à realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico (NIETZSCHE, 2005, p. 5).

A arte apolínea vem, por intermédio da bela aparência e da estética, estabelecer o jogo com o sonho, e somente enquanto representação onírica se faz divindade artística, realidade. A partir da arte plástica, o homem expressa a realidade do sonho, no qual o homem individual joga com o real desde o ideal. A razão está como princípio mais elevado, e a estética é o ápice da expressão. O homem, que em sonho realiza seus mais profundos desejos, mediante a arte plástica, materializa o que até então é impalpável. Se o sonho é o jogo com a realidade, a arte apolínea é o jogo com o sonho. Em sua arte é expressa a imagem idealizada do sonho, e a perfeição é característica apolínea. É nesse sentido que:

O culto às imagens da cultura apolínea [...] tinha seu fim sublime na exigência ética da medida, que corre paralela à exigência da beleza [...] o limite que o grego tinha que observar era o da bela aparência. A meta mais íntima de uma cultura voltada para a aparência e a medida não pode ser senão o velamento da verdade: o limite que o grego tinha que observar era o da bela aparência (NIETZSCHE, 2005, p. 22).

E a suposta verdade que encontravam nas imagens concretas de sua arte? Bastava ser belo e perfeitamente sob medida para tornar real o sonho. Assim, a realidade joga com o sonho, para que, por meio das mãos do artista, o sonho jogue com a arte. Na arte, acreditavam os artistas, estava o real do sonho. Nesse sentido, a arte constitui-se como representação e personificação do ideal.

Considerando que os desejos da Vontade estão ligados não somente ao belo, mas ao horripilante que também se reflete prazeroso no onírico, na arte apolínea, o horripilante também se tornava belo, mas apenas enquanto perfeição estética da medida, pois é tratado aqui com repulsão, o que é de se esperar de uma arte proveniente do deus da bela aparência, visto que é controle. Assim, a exigência da perfeição da medida se propagou, chegou ao topo da pirâmide artística, esquecendo-se do não ser. Isso porque na arte apolínea o ser somente pode ser encarado como medida, sob a regra, e experienciada, mais intensamente, no teatro, no caso dos gregos, especialmente nas tragédias. Assim:

Em um mundo construído desta maneira e artificialmente protegido penetrou então o som extático da celebração de Dioniso, no qual a inteira desmedida da natureza se revelava ao mesmo tempo em prazer, em sofrimento e em conhecimento. Tudo que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial: a “desmedida” desvelava-se como verdade (NIETZSCHE, 2005, p. 23).

No culminar do exagero em sua exigência, a arte apolínea decai, então, dando espaço para uma nova forma de expressão: Dioniso dança, e, em sua dança, o mundo muda, como possibilidade de possibilidade. Não há mais uma medida correta, não há mais exigências universais, a razão é substituída pelo instinto, que reclama o ser. O belo e o horripilante se unem, as castas se dissipam no mesmo coro. A arte dionisíaca surge para firmar não somente a relação entre os homens, mas também a relação entre o homem e a natureza, relação esta que havia se perdido na racionalização do mundo com a arte apolínea.

Tudo o que até então foi desconsiderado pela razão, agora é tido como forma de expressão na arte dionisíaca. O mundo imaginário, antes expressado por meio da arte plástica, agora é sentido/vivido, experienciado. A própria existência emerge como dimensão estética na estética da vivência. Não há mais limites para a Vontade, não há padrões, nem medidas, são abertas todas as possibilidades de expressão. O diverso, o diferente, o estranho, são aqui igualados e tudo é vivenciado de uma só vez, o (des)limite é aqui cultuado. Assim, diferentemente da arte apolínea, que repousa no jogo com a lucidez, a arte dionisíaca repousa no jogo com a embriaguez.

Assim, a arte dionisíaca vem contrapor a arte apolínea. E a arte teatral, em sua manifestação no cotidiano do ator, rompe barreiras, desrespeita limites e medidas, e eleva o ator ao papel de diretor da peça teatral que chamamos de vida. Se é possível definir vida, esta definição simplifica-se em duas palavras: nascer e morrer, o que há de comum a todos os seres. A diferença que se pretende apontar está na “muleta” que nós, “diretores” ou “atores” de nossas vidas, “criamos” ou “interpretamos” para suportar o árduo e prazeroso espetáculo do viver. Aponta-se a arte como o mais novo e alto recurso da existência. Cita Nietzsche (2005, p. 51):

[...] goza de um universal apreço o princípio estético de que uma ligação de duas ou mais artes não pode produzir o aumento do gozo estético, mas é antes um desvio bárbaro do gosto. Esse princípio prova, quando muito, o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e só gozamos como pedaços, ora como homens ouvidos, ora como homens-olhos, etc.

O ser humano está fragmentado, dentro de uma cultura em que o individualismo é cultuado erroneamente. O indivíduo não encontra seu espaço no todo, não se encontra. Logo, tentando se expressar, o homem se fragmenta em modelos padronizados de como devemos fazer/ser e onde a soma das diferenças não é possível, pelo contrário, é repulsiva. A contrapor essa forma de expressão, a arte teatral instiga a (re)pensar novas possibilidades de integrar as diferenças. Ou seja, pessoas, práticas e diferentes visões de mundo mostram que o todo integra partes diferentes e cria o até então tido como “impossível”.

2.2.1 Da virada estética à esteticização do mundo da vida

Efetivada a virada do ideal de homem racional para o ideal de homem estético, da arte apolínea para a dionisíaca, caiu-se em outro extremo. “O mundo então se transforma num espaço de emoções, e a sociedade numa sociedade de emoções.” (WELSCH, 1995, p. 8). Dessa forma, vive-se hoje a esteticização do mundo da vida em que tudo passa a ter sentido se configurado esteticamente em uma metafísica da cena, da peça. Isso sinaliza que todas as esferas da vida são perpassadas pela estética como referencial, como o grande valor, na esteticização superficial, na esteticização do

estilo ou mesmo na esteticização epistêmica. Nesse contexto, a própria verdade passa a se constituir como uma categoria estética, portanto, como perspectiva.

Nos últimos duzentos anos, verdade, saber e realidade foram assumindo contornos estéticos. Enquanto antes acreditava-se que a estética só teria a ver com realidades secundárias, ulteriores, hoje nós reconhecemos que o estético já pertence à camada fundamental do conhecimento e da realidade (WELSCH, 1995, p. 16).

Contudo, Habermas, em *O discurso filosófico da modernidade*, diagnostica que, a partir da entrada de Nietzsche no discurso moderno, a estética passa a constituir o referencial paradigmático, uma vez que inverteu a lógica do discurso, da razão para o sensível, para a estética.

Especialmente amparada na ideia de jogo, foi configurando-se a ideia de que o homem apenas é plenamente homem quando joga com Schiller (1995), de que homem somente se educa quando entra em jogo, enquanto joga e é jogado. Entre essas propostas, destaca-se o pensamento filosófico de Hans-Georg Gadamer, articulado desde a fundamentação ontológica da obra de arte, em que educar é um se educar.

3 A ARTE ALÉM DA RUPTURA DA METAFÍSICA

A arte além da ruptura da metafísica se constitui em base na ideia de jogo como modo de ser da arte. Essa postura inicialmente é desenvolvida por Schiller, que fica preso à ideia de subjetividade. Sofrerá transformações configurando-se em jogo intersubjetivo com Gadamer, que, a partir de Hegel, toma a intersubjetividade no horizonte da hermenêutica filosófica, sem a ideia de síntese que perpassa a dialética hegeliana, no veio heideggeriano do ser como temporalidade.

3.1 A ARTE TEATRAL NA HERMENÊUTICA FILOSÓFICA

As proposições de Gadamer constituem-se no horizonte da intersubjetividade, cujo jogo intersubjetivo é forma de ultrapassar a subjetividade, ao mesmo tempo que articula esta com a tradição, além da ideia de gênio. Nesse sentido, buscou liberar o jogo da dimensão subjetiva apresentada por Kant e também definida por Schiller, para conceber além da modernidade e das posturas pós-modernas. Isso lhe permite perguntar pelo sentido da arte, da experiência estética como experiência histórica e não simplesmente como vivência, ou pura representação, ou ainda, pura criação. Também lhe permite ultrapassar o dualismo entre Apolo e Dioniso, para compreendê-los como dois elementos em conjugação, pois o aborda a partir da intersubjetividade em jogo para além da dimensão subjetiva. Tomando o jogo como modo de ser da arte, Gadamer afirma que:

[...] nossa pergunta pela natureza do próprio jogo não poderá encontrar nenhuma resposta, se é que a estamos esperando da reflexão subjetiva de quem joga. Em vez disso, perguntamos pelo modo de ser do jogo como tal. Já tínhamos visto que o objeto de nossa reflexão não é a consciência estética, mas a experiência da arte e, com ela, a questão pelo modo de ser da obra de arte. Mas a experiência da arte que precisamos fixar contra a nivelação da consciência estética consiste justamente em que a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta. O “sujeito” da experi-

ência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte. É justamente esse o ponto em que o modo de ser do jogo se torna significativo, pois o jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam. O jogo encontra-se também lá, sim, propriamente lá, onde nenhum ser-para-si da subjetividade limita o horizonte temático e onde não existem sujeitos que se comportam ludicamente (GADAMER, 2008, p. 155).

Assim, à medida que se joga e é jogado, depara-se consigo e com o outro, faz-se a experiência da própria finitude e alcança-se a real condição de seres finitos. Isso porque cada um diz algo a cada um, e, na experiência estética, o jogo transforma quem experimenta, gerando uma transformação em configuração, pois leva a um encontro consigo mesmo.

3.1.1 O jogo teatral como elemento formador

[...] essa formação significa a própria humanização do homem, que sempre foi concebido como um ente que não nasce pronto, que tem necessidade de cuidar de si mesmo como que buscando um estágio de maior humanidade, uma condição de maior perfeição em seu modo de ser humano. Portanto, a formação é processo do devir humano como devir humanizador, mediante o qual do indivíduo natural devém [sic.] um ser cultural, uma condição de maior perfeição em seu modo de ser humano (SEVERINO, 2006, p. 1).

O conceito de formação vai além dos significados da palavra em si: constituir, compor, ordenar, fundar... Fala-se da formação, enquanto processo de devir do Ser, no espírito da *Bildung* revisitado por Gadamer: um devir humano, em que toda forma de interação é agente formador. Aqui o conceito de intersubjetividade parece ultrapassar a ideia de formação do homem como devir humanizador, pois a própria ideia de natureza e de perfeição está em jogo.

O que se pode trazer, como evidenciação, é que a formação se efetiva como jogo em sua dimensão ontológica, como projeto, como devir, exatamente porque, nesse processo, joga-se e se é jogado. O desafio está ao mesmo tempo como obra e como energia, como indivíduos e sociedade. Depara-se consigo, com o ser. E quem não joga não vive sua condição humana, não se constitui humano em seu vir a ser, não humana. Mesmo a consciência que tudo observa não entra no jogo intersubjetivo, não é digna de ser tomada como consciência, pois esta somente se efetiva no jogo como jogo, enquanto joga e é jogada, dito ainda, enquanto efetividade (GADAMER, 2005). E, como se viu, é da essência da arte levar o homem a confrontar consigo mesmo, como ser que joga e é jogado e que nesse jogar toma consciência de sua condição como condição de finitude.

Se a arte enquanto tal, especialmente no horizonte da hermenêutica filosófica, é algo que diz algo a algo, revelando a condição ontológica do humano, à medida que coloca em jogo a arte teatral, se tomada desde o horizonte do jogo, ganha essencialidade nos processos formativos, conforme revela a realidade, que leva cada jogador a se ter consigo mesmo, com os outros jogadores. Dessa forma, a arte teatral pode dizer da miséria e das grandezas humana, especialmente, que o mundo muda, que o humano humano à medida que joga o jogo da existência e que o educar é um se educar (GADAMER, 2000). É nesse sentido que se fala de arte e formação e não de arte e educação, pelo desgaste que a palavra educação vem sofrendo associada à ideia de que alguém simplesmente ensina e alguém deveria simplesmente aprender, como ocorre no discurso científico. Assim, a arte

teatral tem a pretensão de apresentar o homem em sua condição de temporalidade, formando-se no horizonte da linguagem, como linguagem.

É com esse espírito que se buscou estabelecer as entrevistas, dispor e analisar as informações colhidas, a fim de provocar a compreensão da relação entre arte teatral e formação.

4 DIALOGANDO SOBRE O TEATRO

O teatro da vida é composto de símbolos e é por meio deles que se atribui diferentes significados a um mesmo objeto. O conteúdo da peça teatral está carregado de imagem, linguagem e simbologia que se esfacelam na plateia, multiplicam-se, distorcem-se, passam a ser reconhecidas de múltiplas formas. Atores e espectadores são afetados mutuamente, mas de forma única, em cada indivíduo, e assim a criação se propaga no espetáculo.

A bela aparência do teatro toma vida, deixando de ser simplesmente imagem, ganhando, assim, sentimento próprio. Uma mesma peça teatral pode ser apresentada múltiplas vezes, mas ao passo que, ambiente e espectadores mudam, a peça e os atores juntamente se modificam em outra. É um impacto para ambos. Quando Nietzsche usa o termo encantamento, vê-se um apelo para deixar de olhar simplesmente para os elementos visuais ou simbólicos em geral presentes e passar a olhar além da bela aparência. Diante disso, é importante atentar para o rebuliço interno causado pelo ambiente “encantado” do teatro, e mais do que isso, perceber que este “rebuliço” gera uma mudança interna e que esta se reflete em nosso cotidiano, na forma de sentir/pensar/agir diante do mundo. A arte teatral é muito mais do que um espetáculo, é a magnífica tragédia grega na contemporaneidade, buscando um espaço em nossas vidas, em que o ser quer acontecer.

4.1 AMPLIANDO O DIÁLOGO: MESA REDONDA

Optou-se por transcrever as entrevistas de forma coloquial a fim de preservar ao máximo o sentido das falas, uma vez que se compreende, ao modo de Gadamer (2005, p. 612), que “o ser que pode ser compreendido é linguagem”, podendo assim efetivar o diálogo.

Para ampliar o diálogo, dividiram-se os questionamentos em quatro temas: Por que o teatro?; Teatro como recurso terapêutico; Teatro como elemento de formação social; Teatro e Cotidiano. Desta forma, identificaram-se as seguintes opiniões em comum:

4.1.1 Por que o teatro?

O teatro desperta o interesse das pessoas porque apresenta elementos que abrem possibilidades de visualizar universos diferentes, o que se verifica na fala 1 *“Imagina tu né, com sete, seis anos de idade, entrando num universo de palco, de figurino, de personagem, de luz né, em fim, isso chama atenção, faz com que a criança procure universos diferentes.”* (informação verbal)¹. A fala 2 já enfatiza que o teatro deve ser coisa séria, pois possibilita a troca de saberes entre as pessoas: *“Quando eu comecei a fazer teatro me apaixonei mesmo, por estar no palco, e por você conseguir*

¹ Fornecida por fala 1.

passar pra outros... a vida das pessoas, pra elas refletirem, verem isso." (informação verbal)². Mais ainda, a expressão do ator por meio dos personagens possibilita que ele identifique suas potencialidades mediante a interpretação de diversos papéis que o ser humano desempenha na sociedade (fala 3): *"Se tu for ver, eu sempre quis ser veterinário, piloto de avião, essas coisas, médico e sendo ator, eu consigo fazer de tudo isso sabe, e bem mais barato."* (informação verbal)³. Mais que isso, leva as pessoas a se depararem consigo mesmas, pois não apenas o artista como o espectador que passa a ser espectador de si mesmo.

A escola tem papel fundamental no incentivo à cultura, por isso, o incentivo ao teatro é de grande importância (fala 4): *"Eu acho que principalmente a escola, porque nas escolas que eu estudei, eles sempre levavam a gente pra vê né, porque eu acho que isso que é importante, eles levarem as crianças já pra escola, eles incentivarem desde pequeno a assistir."* (informação verbal)⁴.

Verifica-se que professores, atores e espectadores são atraídos para o teatro, de início, por intermédio do incentivo da família, da escola e amigos. A partir da experiência teatral, da visão de palco ou da plateia, identifica-se que, quando o espetáculo é bem preparado e consegue atingir o público, atores, espectadores e cenário entram em interação, o que os permite dar vazão ao imaginário. Essa entrega gera reflexão, reconhecimento da realidade ou abertura da possibilidade de novas realidades. Segundo a análise das entrevistas, a opção pelo teatro é vivenciar a experiência estética do ser como acontecer. O teatro tem que poder dizer algo a cada um, proporcionar transformação em configuração.

4.1.2 Teatro como recurso terapêutico

Para analisar as respostas referentes a este tema, utilizou-se das seguintes perguntas: Você acredita que o teatro seja um recurso terapêutico? Por quê? Identificamos as seguintes opiniões em comum:

Enquanto ator, a pessoa precisa manter uma relação muito mais aprofundada com seu corpo, em termos de aceitação, e superação de limites, o que promove a saúde física e mental do ator (fala 5): *"O ator é um objeto, e enquanto objeto ele precisa ser trabalhado, tanto a questão corporal quanto a questão de falas, a questão né, de dicção, a questão de exercícios físicos, de acrobacia, enfim, de linguagem, as diversas formas de linguagem."* (informação verbal)⁵.

Por meio do personagem, o ator consegue se visualizar de fora, identificar semelhanças entre seus atos e o agir do personagem, visto que o ator descarrega seus sentimentos (fala 6): *"Tu segue uma linha do personagem né, digamos, um personagem que é muito mau, mas que eu me sinto parecido com ele, eu tenho características deste personagem, eu vô me identificando com estxe personagem ao longo da história, mas no final da história dele ele se acidenta, ou ele perde tudo, ou ele perde seus bens, ele perde alguma coisa, faz com que a gente questione alguma coisa."* (informação verbal)⁶.

A leitura de fora do personagem, que é feita tanto pelo ator quanto pelo espectador, proporciona autoconhecimento (fala 7): *"Eu acredito que a maior terapia que a gente possa tê é o autoconhecimen-*

² Fornecida por fala 2.

³ Fornecida por fala 3.

⁴ Fornecida por fala 4.

⁵ Fornecida por fala 5.

⁶ Fornecida por fala 6.

to ainda, quanto mais você conhece de você e dos seus funcionamentos, quanto mais você entender os seus processos, melhor você... mais facilidade você tem de crescer né.” (informação verbal)⁷.

O teatro permite jogar com a seriedade, regras, limites, medos, preconceitos inseridos em nosso meio, dialogando com essa diversidade de questões sociais (fala 8): “[...] Porque é um jogo, o teatro te propicia tudo aquilo que você não pode fazer na vida real porque a sociedade te limita, te impede, o teatro não, o teatro te abre esse campo, para você fazer justamente tudo o que a sociedade proíbe.” (informação verbal)⁸.

4.1.3 Teatro como elemento de formação social

A arte teatral está desvalorizada em razão dos meios de comunicação de massa. A indústria do entretenimento tomou uma grande proporção, quase que escondendo por completo o teatro tradicional, no qual se busca uma relação direta, física, real e não virtual, por meio do diálogo entre ator e espectador.

“[...] Ao longo dos séculos, o teatro foi perdendo essa especificidade justamente pra indústria do entretenimento... mas eu creio e gosto muito dessa função social do teatro, que é o teatro de origem. Acho que o cunho social é imprescindível, não só dentro do teatro mas como qualquer forma dela. Acho que o grande problema do teatro é o avanço tecnológico, desenfreado, e a sociedade do consumo e a comunicação de massa e essa indústria cultural.” (informação verbal)⁹.

Além disso, o teatro resgata valores pessoais e de convívio social, promove a cooperação entre as pessoas por meio da interdependência existente no jogo teatral, desenvolvendo a afetividade entre os seres participantes, visto proporcionar ao homem ter-se consigo, assim abre possibilidades (fala 10): “Eles chegam muito presos... sempre xingando, não vêm em você, não chega em você. Aí eles vão ganhando confiança, vão se abrindo com todas as crianças que não fazem, daí elas acabam querendo vir fazê e são mais receptíveis, eles ficam mais receptíveis, falam, não têm vergonha de expor as opiniões, as ideias que eles têm, são muito mais abertos sabe.” (informação verbal)¹⁰.

4.1.4 Teatro e cotidiano

Para que se construa um bom espetáculo, faz-se necessária a pesquisa bibliográfica do contexto social do qual se trata a peça, oficinas de treinamento e familiarizar-se com o local onde ocorrerá o espetáculo, o que caracteriza a função educativa do teatro.

“[...] Porque hoje em dia o teatro não se faz só de mensagem, mas passa a proposta que tu quis passá. Talvez não uma mensagem explicitamente política, ideológica e tal, mas o que tá, mesmo que seja uma linguagem estética, que foi a proposta da tua direção, ou da tua dramaturgia, do teu estilo de escrevê né.” (informação verbal)¹¹.

Dessa forma, proporciona o emergir do ser esquecido, por isso o teatro depende da maneira como a interação será estabelecida entre ator e espectador. O ator precisa de sensibilidade para esta-

⁷ Fornecida por fala 7.

⁸ Fornecida por fala 8.

⁹ Fornecida por fala 9.

¹⁰ Fornecida por fala 10.

¹¹ Fornecida por fala 11.

belecer esse vínculo, o que desenvolve as habilidades sociais do ator. *“O ator só se realiza quando ele sente que surtiu efeito no espectador a mensagem que ele queria passar. Então é proporcionar essa interação espectador e transmissor. É transmitir a mensagem, seja ela positiva ou negativa, que faça o sujeito pensar sobre aquilo que ele está vendo, ou ouvindo, ou sentindo.”* (informação verbal)¹².

Enfim, o teatro precisa gerar questionamentos e também deve buscar a interação com o público, estabelecer o jogo teatral, pois é nessa interação que se estabelece o vínculo entre todo o conteúdo do espetáculo, entre ator e espectador, pois a obra pode dizer algo a cada um e gerar um educar-se. Aqui se retoma a citação de Andrade (2009, p. 44), quando diz que:

[...] a arte salva o homem da banalidade do cotidiano. Sua importância está em que, através dela uma vida pode abranger um contexto maior, alternando-lhe o ângulo de visão. A arte possui a virtude de aliviar a espécie humana e por extensão toda a vida deste planeta da violência, da insensibilidade, do absurdo, da loucura e da miséria em suas múltiplas e variadas formas.

Além de a arte salvar o homem da banalidade e aliviar o homem de sua condição de miséria, a arte gera, como bem afirmou Gadamer (2005, p. 166), transformação em configuração, ou seja, quem experiencia a arte, e nesta o que ela lhe diz, não passa impune. A verdade da arte é que em um a experiência “acorda” outro. É por isso que o espetáculo teatral tem que ter seriedade, exige pesquisa, exige compreensão. Por isso, toda a pesquisa envolvida no teatro, desde o estudo do personagem, do contexto social, figurino, cenário, faz dele um elemento educativo. O ator, além de estar educando-se, por meio de seu próprio desenvolvimento enquanto ser, de sua performance, irá atingir o espectador, dizer algo ao espectador. Este, quando movido pela apresentação, irá naturalmente compartilhar suas reflexões, críticas, sentimentos, gerados pelo impacto da peça, com seus amigos, colegas, parentes, etc., fazendo do teatro parte de seu cotidiano.

Enfim, a partir do referencial teórico e das entrevistas, a dimensão teatral corresponde a um modo de ser constituído historicamente, e o ser humano se descobre como devir, mais do que isso, como capaz de provocar o devir, como mundo que munda. O experienciar, em que o humano acontece como devir, como possibilidade de realização de sua condição mundana mais profunda, é o que parece gerar a experiência teatral, ficando evidente o teatro como uma forma de superação de si, porque é um encontrar-se, porque joga. Fica evidente a consciência de que o objetivo do teatro é dizer algo, é interagir com a plateia, é estabelecer um diálogo desde uma temática existencial. Assim, o seu ser é ser obra de arte que, enquanto tal, diz algo a cada um e seu modo de ser é dizer algo a cada um, portanto, jogo. Logo, a arte teatral tem que dizer algo, tem que conferir sentido à existência, colocando-a em jogo.

5 CONCLUSÃO

Sabe-se que a arte sempre esteve presente na história da humanidade, foi história e continua a fazer história. Mas, especialmente na cultura ocidental, ocupou, desde Platão até Nietzsche, lugar inferior, quando, a partir deste último, a experiência estética assume a condição de paradigma.

¹² Fornecida por fala 12.

Com Nietzsche, a arte aparece como vivência criativa em que o homem se faz obra. Por intermédio da arte dionisíaca o homem deixa a posição de artista para se colocar como obra de arte. Mas arte não é apenas vivência, energia e fluidez, ela é algo cujo modo de ser é o jogo que projeta como vir a ser. Nesse sentido, a arte teatral é representação e energia ao mesmo tempo, o que possibilita afirmar que a arte proporciona o educar como um educar-se (GADAMER, 2000), na intersubjetividade. Isso potencializa a constatação de Schiller (1991), de que o homem somente é totalmente homem enquanto joga. Assim, na representação, o homem joga com a realidade e é jogado. Os elementos que ele dispõe para executar sua performance estão em seu próprio cotidiano. O teatro pode mostrar a realidade ao ser humano, abrir novas possibilidades de realidade e idealizar irrealidades. O ator, ao estudar seus personagens, tem a possibilidade de observar de fora diversas maneiras de ser, agir, pensar, falar e se relacionar, para posteriormente vivenciar tais diversidades no palco, ou seja, deixar falar a obra. Nesse processo, ele naturalmente identifica semelhanças com sua própria vida, o que amplia sua visão de mundo, além de abrir novas possibilidades de agir diante das problemáticas do cotidiano. Por meio do espetáculo, é aberta ao público a possibilidade de refletir sobre sua realidade diária, sobre suas atitudes, sobre sua forma de ser e sobre seu relacionamento interpessoal, mediante a identificação com a peça interpretada.

Durante o espetáculo, ator, cenário, ambiente e plateia entram em jogo. A relação direta e real da representação viva, o risco do erro, a expectativa, o imprevisto diante do inesperado, o sentimento expressado pelo ator, o sentimento causado no espectador, a ação de cada pessoa presente no local da apresentação; tudo está em constante movimento no teatro e se afetando direta ou indiretamente, o que caracteriza o jogo teatral.

No dia a dia, depara-se com diversas questões morais, éticas e limitações que condicionam e constituem a nossa capacidade criativa de se expressar, que é necessária para lidar com imprevistos, para não assumir determinado comodismo, para visualizar possibilidades em situações fechadas. O teatro é um espaço que proporciona vazão à criatividade, arranca o sujeito das limitações e dá espaço para a expressão do imaginário, lança como possibilidade de possibilidade. Assim como a criança expressa inconscientemente seus sentimentos na brincadeira, o ator expressa seus sentimentos por meio do teatro, representa. Por estar representando um personagem que toma o lugar do ator, a pessoa se entrega mais fácil à arte, e, assim, misturam-se personagem e intérprete, que, quando fora do palco separados, muitas vezes o ator consegue identificar atitudes involuntárias do personagem que se assemelham com ele mesmo.

Como em qualquer profissão, é necessário saber manusear bem seu instrumento de trabalho, no teatro não é diferente, e como o instrumento de trabalho do ator é seu próprio corpo, o ator aprende a utilizá-lo explorando toda sua linguagem corporal visual, auditiva, tátil, habilidades motoras, além de desenvolver sua sensibilidade para lidar com as pessoas. O ator depende também das pessoas que trabalham com ele, e principalmente no palco, com outros atores, a comunicação precisa ser feita utilizando-se de toda linguagem corporal, mas em conexões espirituais, o que lhe obriga não somente a transmitir como também captar a linguagem corporal de seus colegas. Esta habilidade reflete diretamente em seu cotidiano, pois expande seus horizontes de relação interpessoal. Na vida do espectador também se pode dizer que a reflexão proporcionada pela peça teatral,

quando lhe causa impacto, está movimentando suas questões internas, colocando os espectadores em jogo, logo, a mudança interna irá refletir em suas atitudes cotidianas.

Ao finalizar este artigo, retoma-se sua questão norteadora: “Pode a arte constituir-se como elemento de formação social?” Aqui se responde-se afirmativamente, especialmente por a obra de arte dizer algo a cada um, proporcionando o ser como acontecer. No caso da arte teatral, isso não ocorreria de forma diferente, porque a arte teatral tem, como um dos grandes objetivos, interagir com o público espectador, ou melhor, estabelecer um diálogo profundo, o qual diz algo a cada um. Assim, ninguém sai impune do processo. Ela é o próprio jogo acontecendo, a própria formação social acontecendo, à medida que no jogo há um se arriscar um lançar-se no devir.

Enfim, a arte ao revelar sua sublimidade, fascina e ou assusta, exatamente por se constituir como protagonista da experiência de finitude, ao lançar o espectador no jogo e colocar em cheque relações, os modos de ser, identidades, conceitos e instituições, evidenciando que, como o mundo munda, o humano humana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Textos Escolhidos** “Conceito de Iluminismo”. Tradução Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AGUIAR, M. **Teatro espontâneo e psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1998.

ARCURI, I. **Arteterapia de corpo e alma**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

ARENDT, H. **Da revolução**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1990.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOZAL, Valeriano (Ed.). **História de las ideas estéticas y as teorías artísticas contemporâneas**. Madrid: Visor, 2000, v. 1.

BYSTRINA, I. **Tópicos da semiótica da cultura**. São Paulo: CISC, 1995.

CARVALHO, Maria Margarida. **A arte cura?** Campinas: Psy; 1995.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno**: modos & versões. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COLEMAN, J. C. **A Psicologia do anormal e a vida contemporânea**. São Paulo: Pioneira, 1973. v. 1.

COURTNEY, R. **Jogo, teatro e pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação**. [S.l.]: Perspectiva, 2003. In: ADORNO, Teodoro W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

- EURÍPEDES. **As bacantes**. Disponível em: <http://www.lendo.org/wp-content/uploads/2007/06/as-bacantes.pdf>. Acesso em: 5 out. 2011.
- FERRAZ, M. H. T. **Arte e loucura: limites do imprevisível**. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg. **Estética y hermenêutica**. 3. ed. Tradução Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos, 2006.
- _____. **La educación es educarse**. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2000.
- _____. **Verdade e método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. _____. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HADJNICOLAOU, Nicos. **História da arte e movimentos sociais**. Lisboa: Edições Setenta, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1995.
- HERMANN, Nadja. À procura de vestígios da formação. In: **Sobre a filosofia e educação: racionalidade, diversidade e formação**. Passo Fundo: UPF, 2009.
- _____. **Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre a educação ético-estética**. Ijuí: Unijuí, 2010.
- _____. Ética: a aprendizagem da arte de viver. **Educação e Sociedade**. Campinas, v. 29, n. 102, p. 15-32, jan./abr. 2008.
- _____. **Ética e estética: uma relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- _____. Ética, estética e alteridade. In.: TREVISAN, Amarildo Luiz; TOMAZETTI, Elizete M. (Org.). **Cultura e alteridade: confluências**. Ijuí: UNIJUÍ, 2006.
- _____. **Hermenêutica e educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- _____. **Pluralidade e ética em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Tradução Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- LONGHI, Armindo José. O artista fingidor: o conceito de mimese em Platão. **ÁGORA**, Caçador; Canoinhas; Concórdia; Curitiba; Mafra, SC, v. 12, n. 2, p. 393-409, jul./dez. 2005.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.
- MOTA, Marcus. **Teatro como metaestética: subjetividade e jogo segundo H-G. Gadamer**. Acesso em: http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n_0018/mota.htm. Acesso em: 6 out. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude**. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Para além do bem e do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. **Sujeito e perspectivismo**. Seleção de textos de Nietzsche – Notas introdutórias de Antonio Marques. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1989.

ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. Tradução Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

PLATÃO. *A república*. Trad. de Enrico Corvisieri, São Paulo: Nova Cultural, 2004.

RAFFAELI, R. Psicanálise e arte: a cruz da sublimação. **Revista de Estudo de Psicologia**, PUC/Campinas, v. 13, n. 1, p. 11-18, Jan./Abr. 2001.

REIS, Alberto. **Teorias da personalidade em Freud, Reich e Jung**. São Paulo: EPU, 1984.

SCHILLER, Fredrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SEVERINO, Antonio Joaquim. A busca do sentido da formação humana: tarefa da Filosofia da Educação. **Educação e Pesquisa**, v. 32, n. 3, 2006.

WELSCH, Wolfgan. Esteticização e esteticização profunda ou: ou a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje. Tradução Alvaro Reis. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 6, n. 9, p. 7-22, maio, 1995.

_____. Mudança estrutural nas ciências humana: diagnóstico e sugestões. **Educação**, Porto Alegre, RS, ano 30, v. 62, n. 2, p. 237-258, maio/ago. 2007.