



Teatro e Educação: os Dramas Escolares no Brasil do Limiar do Século XX

Theatre and Education: School Dramas in
Brazil of the Twentieth Century Threshold

Jaqueline Revorêdo

Escola Municipal Vereador José Sotero, Natal – Rio Grande do Norte
jaque21revoredo@gmail.com

RESUMO

No Brasil a pedagogia recebe a contribuição da arte a partir da iniciativa pioneira de algumas mulheres que encenavam dramas escolares. Os dramas escolares eram pequenos textos de teatro encenados pelas professoras nas escolas do ensino fundamental com o objetivo de auxiliar e dinamizar a aprendizagem. Partindo desse contexto o teatro e a pedagogia ocupam a esfera pública no Brasil e influenciam a formação da cultura nacional. A finalidade dessa investigação é estabelecer uma discussão sobre a participação feminina na construção da identidade cultural brasileira capaz de gerar subsídios para uma melhor apropriação desse momento histórico e consequente ampliação do debate a respeito da questão de gênero na comunidade acadêmica.

Palavras-chave: Teatro; Gênero; Educação; Cultura

ABSTRACT

In Brazil pedagogy receives the art of contribution from the pioneering initiative of some women who staged school dramas. School dramas were small theater texts staged by the teachers in primary schools in order to assist and stimulate learning. From this context the theater and pedagogy occupy the public sphere in Brazil and influence the formation of the national culture. The purpose of this research is to establish a discussion on women's participation in the construction of Brazilian cultural identity capable of generating subsidies to better ownership of this historic moment and the consequent broadening of the debate about gender issues in the academic community.

Keywords: Theater; Gender; Education; Culture

Teatro e Educação: os Dramas Escolares no Brasil do Limiar do Século XX

Los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, ni reales ni aparentes, ni originales ni derivados. No obstante, como portadores creíbles de esos atributos, los géneros también pueden volverse total y radicalmente increíbles.

Judith Butler. *El Género en Disputa*

A cena teatral moderna tem como uma de suas características a preocupação com a ciência e a educação, no Brasil a pedagogia recebe a contribuição da arte a partir da iniciativa pioneira de algumas mulheres que encenavam dramas escolares. Os dramas escolares eram pequenos textos de teatro encenados pelas professoras nas escolas com o objetivo de auxiliar e dinamizar a aprendizagem. Estes dramas, mesmo não possuindo grande qualidade estética, são um registro importante da aceitação do teatro como uma ferramenta importante para a pedagogia. Veículo de ascensão social, a educação era preocupação constante de grande parte das escritoras brasileiras no segundo oitocentismo. Muitas delas dedicavam-se à educação primária, umas das poucas carreiras disponibilizadas ao sexo feminino e procuravam meios de estender este direito a outras mulheres. Escreveram livros, fundaram colégios, ocuparam o espaço nos jornais com a finalidade de divulgar os benefícios da instrução para a sociedade, construindo uma rede discursiva atuante na segunda metade do século XIX e início do século XX. Compêndios escolares de literatura e coletâneas mascaram a produção feminina, a

RPEA [94]

utilização de pseudônimos tornou-se prática comum, numa época em que ser mulher e intelectual não parecia equação adequada aos padrões de decoro, algumas publicações só aconteciam anos após a feitura dos livros deixando as escritoras à margem da produção literária.

A educação foi um dos primeiros ramos profissionais franqueados ao sexo feminino no Brasil. A contribuição feminina para a dramaturgia desponta na transição para o século XX, poetisas e na sua maioria educadoras, escrevem numa época em que a arte dramática era território predominantemente masculino. Algumas educadoras utilizaram os dramas de sua autoria na cátedra das escolas, como por exemplo, Maria Carolina Wanderley. Nascida a 04 de janeiro de 1891, em Assu, interior do Rio Grande do Norte, Carolina Wanderley segue a carreira do magistério sendo transferida para Natal, capital do estado, em 1913 onde assume uma cadeira de professora no grupo escolar Frei Miguelinho. Neste colégio, localizado no bairro do Alecrim em Natal, reúne alguns alunos e apresenta a *Revista Escolar*. O drama *Revista Escolar* foi apresentado no colégio e também no teatro Carlos Gomes (atual teatro Alberto Maranhão), segundo Wanderley (1922), foi o primeiro texto de autoria feminina a subir o tablado no Rio Grande do Norte. A professora Carolina Wanderley se dedica as letras e funda a revista *Via-Lactea*, publicação que circulou de 1914 a 1915 e é considerada, um marco do jornalismo feminino no Estado, a revista tem a participação de outras autoras como a sua irmã Palmira Wanderley. O nome de Palmyra Wanderley aparece junto às escritoras do segundo Oitocentismo que contribuíram para o teatro. Nascida a 06 de agosto de 1894 em Natal, colabora para

os jornais *A Republica*, *A Imprensa*, *União* do Rio de Janeiro, *Revista Feminina* e *Revista Moderna* de São Paulo. De acordo com Othon (1998), a opereta infantil de sua autoria, *A Festa das Cores* foi encenada no então teatro Carlos Gomes a 11 e 12 de outubro de 1924 e reprisada em novembro do mesmo ano. Escreve também *O Sonho Da Menina Sem Sonho*, da qual não encontramos notícias de sua encenação.

Maria Carolina Wanderley Caldas, ou Sinhazinha Wanderley, como era conhecida, foi outra professora a usar os dramas escolares de sua autoria como recurso educativo na sala de aula. De acordo com Pinheiro (1997), Sinhazinha Wanderley nasceu na cidade de Assu, no interior do Rio Grande do Norte em 1876, seguindo carreira literária e pedagógica, entre as suas publicações estão os dramas escolares montados como recurso importante na formação de seus alunos. Outro exemplo expressivo da utilização do teatro na Educação é o livro *Teatrologia*, escrito por Juanita Machado e publicado em Recife no ano de 1937. A obra *Teatrologia* apresenta como tema a arte-educação, Machado (1937), analisa o teatro como um ramo do saber que deve ser restituído ao seu sentido científico e aplicado como metodologia de ensino nas escolas. A “Teatrologia”, ou ciência do teatro é exposta no livro de maneira aprofundada e didática como um tratado científico, são abordados aspectos da história do teatro, oratória e dicção e referendados como ferramentas eficientes de ensino. É impressionante a circulação dessa complexa rede em que estavam inseridas as mulheres escritoras no início do século XX, participavam de sociedades literárias, escreviam para jornais femininos e grande imprensa. Na sua maioria eram

professoras, dirigiam e fundavam colégios, participando da construção do ensino no Brasil.

O caso específico do texto teatral exigia grande empenho das dramaturgas. Ocupar o palco dos teatros reservado às grandes companhias estrangeiras e mesmo nacionais (que preferiam apresentar os clássicos europeus, ou ainda comédias francesas), revestia-se de tarefa complicada. Partindo do princípio de que a arte dramática só se exerce plenamente no palco, o caminho da feitura do texto até sua representação, se revestia de grande dificuldade. A complexa estrutura das casas de teatro, divulgação, local para ensaios, contratação de atores, entre outras etapas da produção teatral, levava muitos textos ao destino da gaveta ou esquecimento. No período estudado, as escolas serviram de palco às escritoras e seus dramas escolares em uma organização social rigidamente demarcada. Segundo Rancière, “A emancipação começa quando se compreende que o olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições.” (Rancière, 2010: 22). Investigar a cultura produzida pelas mulheres na esfera pública onde predomina o ponto de vista masculino exige da crítica estética a busca de pontos de referência para o estudo das diversas vozes que compõem o repertório feminino. O caminho até a produção teatral dessa época agrega bibliotecas, arquivos, periódicos, testemunhos orais, entre outros mapas de orientação. Trabalhos acadêmicos, seguidores da perspectiva arqueológica proposta por Foucault (2007), representam faróis indicativos da direção a seguir.

A dramaturgia nacional sofre com o predomínio do forte teatro europeu, as primeiras notícias sobre o teatro no Brasil datam do início da colo-

nização portuguesa, a partir das comemorações litúrgicas da igreja católica que movimentavam as cidades brasileiras com as festas em homenagem aos santos. A tradição medieval portuguesa aporta nas terras brasileiras trazendo as “mascaradas”, entremezes onde mascarados trocavam pilhérias, não existia enredo e os atos curtos buscavam o riso fácil. Uma manifestação comum no início do século XIX era o desfile de São Bartolomeu que ocorria no dia 24 de agosto, manifestação proveniente dos autos de moralidade do século XI em Portugal, revivendo nas províncias um teatro coletivo e popular. Segundo Courtney (1980) A igreja Católica utilizava o teatro como forma de atrair e educar as populações de acordo com os preceitos religiosos desde a Idade Média. A Procissão dos penitentes era outro espetáculo de cunho religioso repleto de teatralidade, consistia no desfile de homens encapuzados na Quaresma. Uma cruz era carregada pelas ruas das cidades, não sendo permitida a participação de mulheres e crianças. Atualmente realizam-se manifestações semelhantes, em algumas cidades do Brasil, principalmente em Minas Gerais, durante a semana santa. O aspecto macabro do desfile era acentuado pelos penitentes com lamentações e gritos, conferindo apelo dramático à encenação religiosa.

A movimentação teatral acontecia nas capitais brasileiras e também no interior com uma expressiva produção literária e artística, sendo o teatro atividade de grande movimentação no segundo Oitocentismo. Encontramos registro da existência de várias sociedades dramáticas locais e itinerantes. Grupos amadores de teatro funcionavam em galpões improvisados, apresentando dramas de autoria local iniciadores de uma tradição teatral

estendida até o século XX. Companhias nacionais e estrangeiras visitavam as cidades brasileiras apresentando operetas, bailados, dramas e comédias. Casas de teatro seguindo os princípios arquitetônicos europeus começam a ser erguidas nas principais cidades brasileiras da época, poetas e jornalistas reunidos escrevem e representam espetáculos entre dramas, revistas e comédias. Nesta fase realista a atividade teatral já fazia parte do repertório cultural feminino, muitas atrizes dirigiam empresas teatrais de grande êxito, a exemplo da atriz baiana Ismênia dos Santos, as mulheres acumulavam as atividades de atuação e direção dos espetáculos e eram também empresárias de grande importância no período. De acordo com Sousa Galante, a atriz baiana Ismênia dos Santos, também empresária, e outras atrizes importantes do período. “Apolônia Pinto, Clélia de Araújo, Cristina Massari, Rose Villiot, Delmary, Delsol, formaram um grupo heterogêneo de profissionais do palco, que muito contribuíram para o sucesso da empresa dramática no Brasil.” (Sousa, 1960: 204-205). Muitas das atrizes da cena moderna brasileira tinham ascendência ou nacionalidade portuguesa e alcançaram grande êxito no território brasileiro.

A participação das mulheres na dramaturgia brasileira ocorre com maior vigor durante a transição para o século XX, mas encontramos o registro de dramaturgas e, sobretudo, poetas, a escrever, publicar e encenar suas peças em momentos anteriores da história do Brasil quando o território dramático é predominantemente masculino. Em Minas Gerais a escritora D. Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860) escreve para o teatro apólogos em prosa e verso homenageando os regentes brasileiros do período. Natural de

Vila Rica possuía formação privilegiada, fluente nos idiomas francês e italiano encena e traduz óperas. De acordo com Bastos (1898), são de sua alçada as traduções de *Alexandre* na Índia, José no Egito, Sonho de Scipião, Angelica e Medoro, Semiramis Reconhecida e *Diana e Endemão*. Os temas versam sobre a história, mitologia e religião, o que demonstra um caráter erudito e a participação nas questões políticas e sociais do período, cria encenações para a coroação de D. Pedro I, o aniversário da imperatriz Leopoldina entre outras datas comemorativas do Império. Outro nome expressivo no cenário teatral oitocentista é a escritora baiana D. Violante Ataliba Ximenes de Bivar (1817-1875). Mulher de grande cultura literária domina os idiomas francês, italiano e inglês, que era pouco difundido entre os intelectuais da época, sua carreira jornalística se desenvolve no Rio de Janeiro, onde segundo Bastos (1898) escreve para o *Jornal das Senhoras* e publica o periódico semanal, *O Domingo*. Sócia honorária do Conservatório Dramático Brasileiro traduz as comédias italianas de Goldoni: *Pamella Solteira* e *Pamella Casada*, e do francês a comédia *Chaile de Cachemira* de Alexandre Dumas. A dramaturgia feminina só ocupa o palco dos grandes centros brasileiros no século XX, Sousa (1960) registra a apresentação do drama *A Herança*, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) durante a inauguração do *Teatro da exposição Nacional* no Rio de Janeiro. O espetáculo é encenado a 12 de agosto de 1908 por Artur Azevedo. A escritora era natural do Rio de Janeiro, foi poeta, dramaturga e jornalista colaborando para jornais e revistas literárias, participou do movimento abolicionista e foi uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras, da

qual não pode participar por ser mulher. Temos também o registro do drama de sua autoria: *Quem Não Perdoa*, levado à cena no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* em 1912. Uma mulher finalmente ocupa o palco do teatro brasileiro moderno com a sua voz pioneira na dramaturgia.

No século XIX são instituídas as ciências modernas que passam a construir padrões de comportamento para as mulheres e acentuar a desigualdade entre os gêneros, Priore (1989) analisa o discurso de pensadores como o historiador francês Jules Michelet (1798-1874). O autor, em seu livro *A Feiticeira* (1862), disserta sobre a natureza feminina oposta à masculina, traçando um panorama social alicerçado em características culturais que valorizam a maternidade e fidelidade femininas, transgredidas somente por mulheres a margem da sociedade como as feiticeiras. Os preceitos científicos difundem os valores relativos à manutenção da instituição familiar nos moldes patriarcais com o objetivo preservar a natalidade, garantindo assim a força de trabalho necessária à produção de bens e serviços e ao consumo em larga escala. Filósofos iluministas como Rousseau concebem em seus escritos o exemplo da mulher, mãe e esposa, restringindo o espaço feminino ao seio doméstico. O discurso da arte reflete esse padrão da célula familiar patriarcal, ao longo da segunda metade do século XIX e início do século XX. No entanto é nesse período que a educação passa a utilizar o teatro como recurso pedagógico de grande aceitação. De acordo com Koudela (1992), a partir dos princípios da Escola Nova e a importância dada a expressão criativa.

Em todos os tempos o teatro foi um meio poderoso de ação. Serve de veículo a idéias e men-

talidades, que o palco propaga, difunde e impõe, com uma eficácia e um alcance maior que os do livro. Jornais, material iconográfico e testemunhos orais, são alguns dos instrumentos das análises arqueológicas e desconstrucionistas (Foucault - Derrida) implementadas pela crítica feminista. A elaboração do ponto de vista feminino inserido na cultura dominante, o olhar do “outro”, requer orientação e prática políticas. A constituição da esfera pública nas sociedades que passaram pelo processo de colonização é determinante deste mecanismo centralizador tendo como base o modelo europeu. Localizar produções dramatúrgicas marginais neste contexto envolve a noção de representatividade artística, associada à política em termos modelares, disciplinadores. Partindo dessa premissa Rancière define a atuação do espectador: “O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares.” (Rancière, 2010: 22). A construção canônica acompanha o processo social. O real é representado, intermediado pelas relações de poder, resultando em uma série de valores a serem cultivados e difundidos, dentre estes o eterno feminino a circular nas malhas da comunicação.

A tradição artística e a tradição histórica pertencem a um mesmo conjunto de conhecimentos constituídos por textos, e entre textos vão escrevendo e se inscrevendo em um continuum, o gênero artístico não sendo mais que uma definição e redefinição permanente dessa seleção do real. Deriva dessa constatação a importância da constituição da linguagem, segundo Heidegger: “Todo caminho de pensamento passa de maneira RPEA [98]

mais ou menos perceptível e de modo extraordinário pela linguagem” (Heidegger, 2012: 7). As esferas do estético e do político na cultura não podem ser separadas ao mesmo tempo em que não se confundem sob o risco de perderem sua especificidade daí a importância de uma educação estética capaz de abranger a dimensão política na construção do conhecimento. Os diversos paradigmas das ciências modernas estão no centro das discussões acadêmicas atuais. Esta realidade, chamada por alguns teóricos de pós-modernismo, possui a peculiaridade do efêmero e da velocidade informacional. Situar o cânone em meio à desreferencialização e desterritorialização da contemporaneidade, exige empenho, significa escolher instrumentos “adequados” ao objeto de pesquisa, participar da especificidade de sua construção e posterior apropriação pelos discursos de saber.

O cânone artístico tem nas universidades, o ambiente adequado à sua difusão. A esfera pública na contemporaneidade é ocupada pela informação eletrônica e os meios de comunicação de massa. Internet, publicidade e jornalismo massivo preenchem o horizonte das cidades modernas, não restando tempo para a apreciação das grandes obras e monumentos. Segundo Arendt (1993), a faculdade de pensar legada ao sentimento criador não encontra espaço na modernidade, a contemplação perde terreno para o consumo, abandonadas as grandes certezas dos sistemas cartesianos, metafísico e filosófico, cabe a apropriação do momento. Ao longo do século XX surgem os movimentos periféricos, organizados em suas especificidades ao longo das metrópoles e áreas rurais, movimentos étnicos, feministas, queers, dentre outros, disputam o espaço midiático com as reivindicações

ecológicas ou grupos de “sem-teto” no Brasil de hoje. A diversidade necessita de soluções específicas para os seus problemas, nesse contexto, romper a instituição canônica pode significar desreferencialização. Perceber o elemento político na formação canônica é sobremaneira importante, sem essa perspectiva a representatividade dos segmentos periféricos (incluindo os dramas escolares escritos por mulheres) corre o risco de ser transformada em simples exemplo. Cumprir à crítica da arte não esquecer o espetáculo teatral em sua materialidade e investigar as redes de enunciados responsáveis pela sua circulação.

A abordagem temática da obra de arte revela mecanismos de exclusão, muitas escritoras do início século XX não conseguiram ter os seus textos encenados, pois o acesso aos meios materiais e posterior divulgação eram dificultados. No Brasil do período as mulheres brancas da classe média e alta recebiam uma educação básica e as oportunidades de trabalho eram escassas, essa desigualdade entre os gêneros se mostrava ainda mais acentuada em relação às mulheres das classes sociais desfavorecidas, na sua maioria negras e mestiças, que exerciam tarefas domésticas e outros trabalhos pesados, no intuito de garantir a sobrevivência, para essa parcela da população estudar representava vencer as barreiras impostas ao gênero feminino e às classes sociais mais pobres da época. A idéia de cânone artístico foi elaborada na Grécia helenística e difundida pelo imperialismo romano. Na contemporaneidade estratégias de leitura permitem visualizar as variadas margens no sistema de política cultural, em que são implantadas verdades ancestrais. A produção artística das mulheres pode ser resgatada em sua

dinâmica própria, temática e produção de sentido, dentro da estrutura dominante, a emancipação do inferior e do outro é um projeto em ascensão. De acordo com Sloterdijk: “O grande tema dos tempos modernos, a emancipação, abrange tudo o que nas lógicas e relações de dominação antigas se chamava o inferior e o outro, a matéria natural quase não sendo outra coisa que a multidão humana”. (Sloterdijk, 2002: 12). Desprezo e adulação no que diz respeito às massas carregam a ambivalência do efêmero, a adulação é o desprezo invertido e ainda é desprezo, contudo a esfera pública não mais se define na praça, igreja, ou na rua, mas na mídia. O problema reside em mobilizar esses corpos politicamente, em ambientes cada vez mais ausentes de contato humano.

Atendo-nos ao pensamento de Hanna Arendt (1993) percebemos a capacidade de pensar, a mais alta das faculdades humanas, distante desse universo de trabalho e labor presente desde a modernidade, em uma sociedade de trabalhadores sem perspectiva de ocupação, que age como uma grande família de iguais, sem pensar ou se preocupar com as diferenças enquanto potencialidades a serem exploradas. A passagem da Idade Moderna para a contemporaneidade modificou a ocupação da esfera pública por uma sociedade de massas que reproduz a organização familiar de base moral, valorizando o comportamento e a atividade laboriosa privados em detrimento do discurso e da ação política, próprios ao espaço público da Antiguidade (a ágora da polis grega) até o advento das sociedades capitalistas do século XX. Segundo Arendt: “A distinção entre as esferas pública e privada, encarada do ponto de vista da privacidade e não do corpo político,

equivale à diferença entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado.” (Arendt, 1993: 82). Na contemporaneidade o corpo é desvelado em sua materialidade e necessidades de sobrevivência sem que pareça vergonhoso exibir tal condição. Essa superexposição da intimidade e transmutação do coletivo em social permite a ascensão do indivíduo, que gere suas escolhas de acordo com os novos ou imediatos desejos de consumo em um cenário híbrido, atravessado por pertencimentos locais e engajamentos globais confundindo a fronteira entre público e privado.

A educação estética se revela uma preocupação sobremaneira política ao se investigar a ocupação da esfera pública no Brasil do início do século XX, visto que a atual sociedade de consumidores ainda não conseguiu resolver a questão fundamental do respeito à diferença capaz de permitir ao ser humano se comunicar e viver em uma realidade criada por ele mesmo e garantir a igualdade de condições e acesso não só a informação, mas ao conhecimento nos seus vários âmbitos político, artístico e científico. Os dramas escolares ajudaram a construir um público espectador e contribuíram para a valorização das artes performativas no Brasil, no entanto o teatro encenado pelas mulheres no limiar do século XX apresenta um texto ainda em construção a ser investigado em seus interstícios e representatividade.

Referências Bibliográficas

- Arendt, H. (1993). *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo; posfácio Celso Lafer. 6.ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Bastos, S. (1898). *Carteira do artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: J. Pontes.
- Courtney, R. (1980). *Jogo Teatro e pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação*. Tradução Karem Astrid Müller e Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva.
- Del Priore, M. (1989). *A mulher na história do Brasil*. 2.ª ed. São Paulo: Contexto.
- Foucault, M. (2007). *A arqueologia do saber*. Tradução Luis Felipe Baeta Neves. 7.ª ed. Rio de Janeiro: forense Universitária.
- Heidegger, M. (2012). *Ensaio e conferências*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco. (Coleção pensamento Humano).
- Koudela, I. (1992). *Jogos teatrais*. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- Machado, J. (1937). *Teatrologia: Para uso das escolas primárias*. Recife: Editores M. Campos & Cia Ltda.
- Othon, S. (1998). *Dramaturgia na cidade dos reis magos*. Natal: EDUFRN.
- Pinheiro, R. (1997). *Sinhazinha Wanderley: o cotidiano do Assu em prosa e verso. (1876-1954)*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Do Rio Grande do Norte, Natal: Editora da UFRN.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sloterdijk, P. (2002). *O desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade.
- Sousa, J. (1960). *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/INL.
- Wanderley, E. (1922) *Poetas do Rio Grande do Norte*. Natal/ Recife: Imprensa Industrial.



