

A LEITURA DRAMÁTICA NA FORMAÇÃO DO ARTISTA DOCENTE

The dramatic reading in the professional development of the teaching artist

Andréa Maria Favilla Lobo

Atriz e pesquisadora. Professora Adjunta do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre – UFAC.

Resumo: Trata-se de uma discussão em torno do processo de ensaio e apresentação da leitura dramática do texto *A florista e o visitante*, parte de uma atividade de extensão realizada com alunos e professores do curso de Licenciatura em Artes Cênicas: teatro, da Universidade Federal do Acre. Tal prática foi discutida considerando-se tanto os procedimentos de leitura do texto teatral, quanto à recepção dos espectadores como ações de formação.

Palavras-chave: leitura dramática; formação de professores; teatro

Abstract: This text focuses on the process of rehearsing and performing a dramatic reading of the play *A florista e o visitante*, which is part of an extension activity developed by students and teachers of the Drama Teaching course at the Federal University of Acre. This practice was discussed considering both the procedures of reading a play and its reception by the audience as part of their teaching studies.

Keywords: dramatic reading, teacher formation, theater

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar algumas reflexões sobre a *leitura dramática* como prática de formação do professor de teatro. Trata-se da análise de um processo de ensaio e apresentação da leitura dramática do texto teatral *A florista e o visitante*, de Vera Karam. Tal leitura configurou-se como atividade de extensão realizada em parceria entre o SESC - Rio Branco e alunos e professores do curso de Licenciatura em Artes Cênicas: teatro, da Universidade Federal do Acre - UFAC. A perspectiva adotada para a realização dessa análise levou em consideração duas dimensões, a saber: o espaço de leitura dos

“alunos atores” e do “professor diretor” e o espaço de leitura dos espectadores, ou seja, consideraram-se tanto os procedimentos de leitura do texto teatral como processo de elaboração artística, quanto à recepção dos espectadores na apresentação da leitura dramática, ambos compreendidos como ações de formação.

No primeiro momento, as relações entre texto teatral e encenação foram problematizadas tendo como aspecto central a dimensão formativa da experiência de leitura desse tipo de texto. No segundo momento, foram discutidos conceitos teóricos que possibilitaram compreender o teatro como discurso à luz de teorias que se debruçam

- **Andréa Maria Favilla Lobo**

sobre a concepção de linguagem e as relações com o processo de recepção dos espectadores.

Palavras escritas, palavras ditas: as lacunas do texto na dança da leitura teatral

A leitura de textos durante o curso de licenciatura em teatro é um procedimento que atravessa os diversos componentes curriculares que fazem parte do projeto do curso. Entre textos acadêmicos e textos teatrais os alunos, ingressantes no ensino superior, se debatem em dificuldades de toda à ordem; desde a compreensão de conceitos que se apresentam como os primeiros obstáculos ao entendimento de artigos científicos e livros adotados pelos professores, até as leituras e análises de textos teatrais que, se caracterizam como textos de outra ordem, mas também fazem parte das referências bibliográficas listadas nos planos de curso de algumas disciplinas. No que tange ao texto teatral, tema eleito para dar início a estas reflexões, os obstáculos enfrentados por parte dos alunos se distribuem em diferentes momentos de leitura desse texto e podem se configurar como experiência significativa de aprendizagem e criação.

O *status* do texto escrito para o teatro sofre diversas modificações no decorrer da história transformando, conseqüentemente, o fazer teatral em seus diversos espaços e tempos. O texto teatral, dependendo da época em que foi escrito, possibilita práticas sociais de leitura diferenciadas. No século XVII, por exemplo, Chartier (2002) aponta as duas

dimensões de leitura do texto dramático que podem ser consideradas da seguinte forma: num primeiro movimento, um texto para ser lido segundo as regras clássicas que o caracterizariam como um “bom texto de teatro”. Isso ocorreu com autores como Lope de Vega e Corneille, que sofreram críticas em função dessa perspectiva. Num segundo movimento, o texto se caracterizaria por marcas indicativas para que fosse lido/interpretado pelos atores, com a finalidade de agradar ao público que também seria leitor, não do texto escrito, porém do espetáculo, conforme comenta o autor:

A oposição entre regras e representação como critério fundamental para a avaliação de peças de teatro serviu de base para argumentos polêmicos evocados nas *querelles* literárias do século XVII, como as que surgiram em torno das peças de Lope de Vega ou de Corneille. De fato, elas opunham os eruditos, que julgavam as peças por meio de suas leituras e de acordo com as regras, àqueles que consideravam (a começar pelos próprios autores) os efeitos do espetáculo na plateia como de suma importância. (CHARTIER, 2002, p. 21).

Considera-se que entre o texto teatral e sua transposição para o palco há um grande caminho a percorrer, tanto para o ator quanto para o espectador. Para o espectador, são duas leituras diferentes, na medida em que, ao assistir a um espetáculo, vários discursos estão presentes em diálogo, a saber: o gesto; a música; o figurino e o cenário, que compõem toda uma visualidade inerente à arte teatral que faz parte da leitura do espetáculo, juntamente com as palavras.

No passado, as peculiaridades referentes ao texto escrito para o teatro desencadearam significativas rupturas, tanto no campo da criação dramatúrgica quanto nos processos de construção e recepção dos espetáculos. A partir do século XX, outros aspectos também trouxeram importantes mudanças na relação entre o texto e a cena. No teatro contemporâneo, as questões que envolvem o texto teatral se tornam cada vez mais complexas, pois até a definição das características que determinam um texto próprio para a montagem de um espetáculo não é tarefa simples.

No que se refere ao campo do teatro na educação, o texto teatral em determinados momentos históricos, na Inglaterra do século XIX, por exemplo, ocupou um espaço relacionado ao estudo da língua vernácula. Sobre esse aspecto Richard Courtney discute, em sua obra “Jogo, teatro e pensamento”, algumas práticas do teatro nas escolas da Inglaterra vitoriana. A ideia de teatro na escola não só era associada à montagem de um texto teatral, como também ao aprendizado da língua. Verifica-se na obra que a emergência do teatro nas escolas da Inglaterra vincula-se primeiramente à preocupação com o ensino da língua, no caso o inglês, assim como com aspectos da oratória e da literatura, conforme cita Courtney:

Historicamente, a ressurreição do teatro na educação ocorreu quando as crianças da Rainha Vitória e do Príncipe Albert representaram Athalie e outras peças em suas línguas originais. A partir daí, tornou-se mais comum, em escolas secundárias, ajudar os estudos

de língua através da representação de peças [...] (COURTNEY, 1980, p. 41)

Percebe-se ainda a utilização do teatro como meio, constituindo uma prática comum, principalmente no que tange ao aprendizado da língua materna.

Numa pesquisa recente, sobre o texto teatral e a formação do leitor, Fabiano Tadeu Grazioli faz alusão ao sistema escolar inglês e compara com o que ocorreu no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Na época, ocorriam algumas práticas de montagens de peças teatrais escritas especificamente para a utilização em sala de aula, a serem apresentadas em datas comemorativas. Tais atividades eram desenvolvidas no Rio de Janeiro no Colégio Jacobina, pois:

[...] No sistema escolar brasileiro essa prática também é percebida, principalmente atrelada às comemorações cívicas e escolares, abertura ou encerramento do ano letivo. Do mesmo modo que na Inglaterra, o teatro escolar no Brasil tem um longo caminho e parece evoluir, mesmo à custa de muitos tropeços. Nas décadas de 1950 e 1960 a montagem de peças teatrais na escola brasileira apareceu como uma atividade que movimentava alunos, professores e a comunidade escolar. A dimensão desta atividade pode ser percebida pela obra *Dramatizações escolares*, de Zulmira de Queiroz Breiner, editada nessa época pela extinta Editora Aurora. Trata-se de uma coletânea de textos teatrais que, segundo nos informa a autora, eram encenados mensalmente no **Clube de Leitura** do Colégio Jacobina, no Rio de Janeiro. [...] (GRAZIOLI, 2007, p. 46, grifos meus).

A referência ao local onde eram encenadas as peças é bastante sugestiva;

nota-se que a autora citada por Grazioli não menciona um teatro ou mesmo um auditório, espaço relativamente comum em escolas e geralmente adaptado para apresentações teatrais. As peças eram encenadas no *Clube de Leitura*, ou seja, provavelmente uma atividade inserida em propostas de incentivo à leitura.

Destaca-se da citação acima um aspecto que remete à atividade teatral associada a uma prática escolar considerada importante, e, portanto, pedagogicamente justificada, ou seja, o incentivo à leitura, daí a presença implícita de um texto escrito a ser lido de outra maneira, o texto dito pelo teatro. Dessa forma, o texto seria utilizado como veículo de incentivo à leitura com a finalidade de ampliar o repertório cultural das alunas por meio de um conhecimento enciclopédico, ou seja, a leitura do maior número possível de obras literárias de gêneros e estilos diversos, dentre elas o texto teatral. Nesse sentido, leitura do texto escrito para o teatro apresenta aspectos que se relacionam já em outros tempos e lugares com práticas de formação, seja de “bons leitores” ou no aprendizado da língua materna.

A leitura dramática se configura como uma leitura peculiar, ou seja, é uma prática que remete a um espaço a ser compartilhado por um coletivo, seja entre atores e diretor, seja entre atores e público. As marcas presentes no texto indicam procedimentos que vão desde as técnicas de oralidade até a distribuição dos personagens no espaço cênico, pois é um: “Gênero intermediário entre a leitura de um texto por um ou vários atores e a espacialização ou encenação deste texto, a

leitura dramática usa alternadamente os dois métodos.” (PAVIS, 1999, p. 228).

O texto teatral torna-se o elemento fundamental dessa prática de leitura, não só em termos do conteúdo a ser analisado e lido em voz alta, mas também como objeto cênico, ou seja, o texto se torna um objeto cênico indispensável, sua presença é visível, e a ação de se ler em cena é uma prática que não deve, em hipótese alguma, ser dissimulada por parte dos atores. Em outras palavras, decorar o texto não é algo imprescindível, mas sim realizar uma *boa leitura* em cena. A caracterização de uma *boa leitura* não diz respeito unicamente à capacidade técnica de articulação das palavras que devem ser compreendidas pelo espectador, mas num primeiro momento trata-se principalmente da compreensão do texto e do significado desse texto para os atores, trata-se da *apropriação* do texto pelo grupo a partir da trajetória de cada um.

Chartier (1990) considera que a forma com que os leitores leem os textos, por exemplo, remete a uma relação dinâmica em que o texto e os dispositivos que permitem sua leitura estão condicionados a aspectos históricos e sociais variáveis. Assim como o leitor não é um sujeito passivo frente ao texto, o texto não traz já pronta em si uma verdade imutável, independente de quem o lê. Esse processo, compreendido como *apropriação*, considera que o consumidor da cultura não se inscreve passivamente num contexto de aculturação em que incorpora de forma imediata, determinado tipo de cultura considerada legítima.

Na verdade, essa relação é mediada pela produção de significados gerados pela diversidade de interpretações sobre o objeto artístico, interpretações estas desenvolvidas a partir de um determinado contexto do consumidor, que se apropria então dos objetos culturais à sua maneira, num mecanismo produtivo e não passivo. A problemática é transposta para a dicotomia entre criação e consumo, ou seja, um grupo de *especiais* cria para que outros possam consumir, sem considerar que no ato de consumo existe também uma relação produtiva dinâmica de apropriação do consumidor, numa interdependência entre o objeto da cultura, seu processo criativo e seu consumo. Assim, o próprio consumo cultural é uma produção, não de nenhum objeto em si, mas de representações e significados diferentes dos que o criador, artista, investiu em seu objeto artístico, pois: “[...] Esta separação radical entre produção e consumo leva assim a postular que as ideias ou as formas têm um sentido intrínseco, totalmente independente da sua apropriação por um sujeito ou por um grupo de sujeitos” (CHARTIER, 1990, p. 58).

O autor ainda discute que os discursos produzidos no campo social são fruto das formas como se percebe esse campo. Não há neutralidade no sentido em que todo o discurso está emaranhado no tecido que o constitui. Dessa maneira, o que se constitui são representações dos objetos, que são percebidos e operacionalizados nas práticas sociais. Na realização de uma leitura dramática os sujeitos envolvidos nesse processo também

leem o texto a partir de um determinado contexto social e produzem representações sociais sobre os elementos presentes nesse texto teatral.

A apropriação do texto dramático por parte de alunos e professores na atividade de extensão analisada neste artigo se organizou em dois momentos: no primeiro momento a leitura inicial do texto se configurou como espaço de diálogo entre as concepções do professor diretor e as representações sociais dos alunos. No segundo momento foi realizada uma análise do texto dividindo-o em unidades. Na divisão em unidades também foram considerada as representações dos alunos sobre a dinâmica do texto dramático e as representações do professor diretor.

O texto selecionado para a realização da leitura dramática foi *A florista e o visitante*, da autora gaúcha Vera Karam. A história se passa numa loja de flores de uma cidade qualquer, são dois personagens: a balconista da loja de flores e um homem de meia idade que entra na loja aleatoriamente iniciando um diálogo com a mulher, intercalado por momentos de intensos desencontros. A história apresenta a solidão compartilhada por tantas pessoas que vivem nas cidades e é marcada por um frustrante final em que a autora demonstra a dificuldade de convivência entre homens e mulheres, apontado no fragmento abaixo:

Não. Eu me conheço: melhor pararmos enquanto é tempo. Assim nenhum de nós sofre, eu não suportaria. E também não toleraria fazê-la sofrer. Ainda bem que percebemos a tempo, não? Enquanto ainda não

sei o seu nome. Melhor assim; evitamos dissabores. [...] (KARAM, s/d, p. 82)

Ele, nome do personagem masculino, reconhece a impossibilidade de uma relação que sequer existe ainda, mas que não teria a menor chance de dar certo, as distâncias são marcadas pela dificuldade de comunicação em mundos com limites espessos, cada personagem anseia pelo outro, pelo afeto, pela companhia de alguém, talvez por um grande amor, mas nenhum deles é capaz de dar o primeiro passo, os pés são mantidos colados ao chão e as palavras são convenções inerentes a um encontro “civilizado”. No início do texto, por meio das primeiras perguntas e respostas, revelam-se as incompatibilidades de duas pessoas que acabam de se conhecer. Nos discursos de *Ele* e *Ela* a dissonância é revelada nas diferentes visões de mundo que atravessam cada um, ou seja, a relação automatizada no ambiente de trabalho; o cotidiano alimentado pela rotina de uma realidade empobrecida e que se impõe como uma camisa de força. São ruídos descontraídos entre um homem e uma mulher que apesar de falarem o mesmo idioma não se entendem:

ELA

Posso ajudar?

ELE

Acho difícil...

ELA

Mas, o senhor procura

alguma coisa?

ELE

E quem não procura alguma coisa hoje em dia?

Aliás, é da natureza humana...

ELA

Mas o senhor entrou aqui por quê?

ELE

Bem, a porta estava aberta e eu pensei que não haveria mal algum... [...].

(KARAM, s/d, p. 67)

A temática é tratada pela autora com uma boa dose de humor que foi o elemento que, a princípio, causou maior interesse por parte dos alunos durante a leitura do texto, tal fato favoreceu a *leitura vertical*¹ da obra na medida em que os dispositivos cômicos facilitaram o distanciamento e uma posição mais crítica por parte do grupo. Tal procedimento desencadeou a construção de outros discursos paralelos ao texto escrito que foram incorporados à leitura dramática, como por exemplo; a introdução de uma musicista durante a apresentação da leitura para o público, a violonista, aluna do curso de música, também participou dos ensaios e seu repertório foi construído a partir de experiências com a viola durante os ensaios, a idéia era provocar ruídos dissonantes em diálogo com os alunos/atores.

1 [...] A leitura vertical (ou paradigmática) favorece as rupturas do fluxo dos acontecimentos para ligar-se aos signos cênicos e aos equivalentes paradigmáticos dos temas que eles evocam por associação. (PAVIS, 1999, p.228)

A presença de um terceiro personagem que não pertencia ao texto, mas que surge no momento da apresentação vai ao encontro da forma como os alunos e o professor diretor se apropriaram do texto e, mesmo se tratando de uma leitura dramática, e não de uma encenação de um espetáculo, tal prática se localiza neste *espaço intermediário*, ou seja, nem exclusivamente leitura nem exclusivamente espetáculo.

Numa *leitura horizontal*² a distância entre o contexto dos personagens desse texto teatral e a realidade vivida por parte dos alunos, jovens da região amazônica, foi um dos principais obstáculos ao processo de identificação e na construção de um significado pessoal que pudesse auxiliá-los durante a leitura. Dessa forma, a leitura dramática se insere no campo da linguagem estabelecendo diálogos com elementos verbais e não-verbais. Sendo assim, com a finalidade de ampliar esta reflexão, torna-se necessário discutir sobre a concepção de teatro como linguagem e o diálogo entre o espectador e a apresentação da leitura dramática.

O Teatro como linguagem, o espectador como interlocutor

A linguagem pode ser compreendida numa perspectiva em que a cultura escrita e a língua falada são articuladas no contexto social dos indivíduos. Nessa concepção, as condições

históricas e sociais dos sujeitos da linguagem interferem na produção dos sentidos produzidos por eles em suas interações sociais. Tal perspectiva é encontrada na abordagem da *análise do discurso*.

A análise do discurso compreende a linguagem como fruto das relações entre sujeitos e suas estratégias de interlocução. Embora não desconsidere a dimensão formal da língua, o aspecto mais rígido, seu conjunto de regras, esse aspecto é visto num contexto em que se dão as situações de utilização dessa língua, ou seja, em seu aspecto relacional.

Para se definir melhor a palavra *discurso* se torna necessário compreender a noção de enunciado e enunciação, sendo enunciado o produto linguístico e a enunciação o processo de produção desse produto, resultante de um evento linguístico (POSSENTI, 1990). O ato de falar também é considerado importante, e não só o conteúdo do que se fala ou a forma como o sujeito fala. Num determinado evento, o discurso do sujeito falante é compreendido a partir dos efeitos produzidos pelo significado de sua fala, ou seja, o conteúdo, a forma e o contexto em que o discurso é produzido causam efeitos diferenciados, de acordo com o sentido do que foi dito. É na dimensão da enunciação que se insere a distinção entre as falas dos sujeitos. Elas não são livres na sociedade; são distribuídas de acordo com a posição social do sujeito em determinados contextos, ou seja, o médico que receita, o juiz que condena, o padre que batiza, o ator que lê uma peça, etc.

2 [...] assim, a leitura horizontal será apropriada a facilitar a identificação, a abdicação do juízo crítico; em contrapartida, a leitura vertical mantém todos os “sentidos” em alerta, favorece a tomada de distância e de medida (*distanciamento*). (PAVIS, 1999, p.228)

Na apresentação de uma leitura dramática para um público, o discurso produzido em tal prática será compreendido pelo espectador não só por seu conteúdo, mas também pelas condições em que esse discurso é dito, ou seja, somente a palavra falada não determina a compreensão do texto “escutado” pelo espectador. Por exemplo, no caso da apresentação da leitura dramática do texto *A florista e o visitante* consideram-se relevantes as representações sociais dos espectadores sobre as relações de gênero no contexto social amazônico. Além disso, a disposição espacial dos atores durante a leitura do texto e até mesmo a presença dos sons da viola durante a apresentação, são elementos que interferem no modo como o espectador vai se apropriar do texto lido “por outros” que, no contexto teatral, se apresentam numa determinada posição social diferente da sua. Em outras palavras, o discurso não é somente o texto em si (falado ou escrito), já que o enunciado poderá produzir efeitos para além de seu conteúdo gramatical.

A leitura de um texto pelo ator pressupõe um diálogo em que não só estão presentes as várias vozes do autor, mas também as vozes do ator. Ao falar o texto teatral o ator /intérprete não é simplesmente o porta-voz do autor ou a marionete do diretor, mas por meio de sua ação compõe o que é dito pelo que não é dito por meio das palavras. Participam desse diálogo autor, ator, diretor, personagens e público montando uma espécie de sinfonia de múltiplas vozes dialogando com elementos que montam a cena, não só

pelas palavras ditas, pelo texto escrito, mas também por componentes de visualidade que constituem o discurso teatral.

Para Bakhtin, o diálogo é a forma mais natural de linguagem. Esse diálogo, porém, não deve ser entendido apenas como a troca de palavras entre duas pessoas, mesmo que um enunciado seja proveniente de um só interlocutor, como, por exemplo, um monólogo, no caso do teatro. O discurso possui somente uma exterioridade monológica, pois está dirigido ao discurso do outro, está em diálogo constante com o outro. É preciso compreender a perspectiva de Bakhtin no universo teórico em que se insere. Para ele a linguagem não se aprisiona na estrutura fechada da língua, ou seja, no sistema abstrato da língua, mas sim nas manifestações de linguagem em situações sociais concretas, nas múltiplas diferenças que se inserem nesse contexto e nas possibilidades de comunicação entre os vários *eus* e outros (STAM, 1992). Nessa perspectiva, a linguagem é uma criação coletiva, que inclui sempre mais de uma pessoa; mesmo que se tenha apenas um orador, seu discurso é direcionado a um outro e está impregnado de vários discursos. É como se fossem faladas múltiplas linguagens com diversos grupos com os quais se convive cotidianamente.

A partir da perspectiva de Bakhtin, infere-se que a arte também é uma interlocução, ou seja, a produção artística é destinada a um outro e essa produção só se realiza, se concretiza, a partir do diálogo entre

o produto artístico e seu público, entre o teatro e seu espectador.

No teatro a presença de vários enunciados constitui seu discurso. Em se tratando do texto teatral, ele tanto pode ser considerado como palavra escrita, como palavra falada. No caso do texto escrito, a dramaturgia, mesmo sendo fruto de um só autor possui várias vozes. Ao escrever uma peça, o autor do texto teatral escreve algo para ser montado por um diretor, por atores e para ser visto por meio da encenação do espetáculo, algo para ser lido num primeiro momento, mas principalmente mostrado para uma platéia. O discurso teatral ocorre unicamente na presença do outro/espectador. Dessa forma, o texto teatral traz lacunas a serem preenchidas pelo trabalho do diretor, do ator e até do espectador.

A partir das diferentes concepções de teatro, o olhar sobre o espectador também sofre modificações significativas, pois as intenções do artista no processo de criação, dependendo das configurações que se delineiam a partir dessa dinâmica, constroem também uma expectativa de produzir um determinado “lugar” para quem assiste ao espetáculo. Em outras palavras, seja o espectador passivo, receptáculo de um conteúdo a ser transmitido, um espectador crítico e produtivo na apropriação do espetáculo, um espectador participante do jogo, um quase não espectador que se confunde com os próprios atores ou um espectador que comunga de um encontro com os atores, enfim, o discurso do artista deixa

escapar certo desejo de controle em que são esperadas determinadas reações e até mesmo ações, por parte daquele que “assiste”.

Sendo assim, o discurso teatral se constitui numa relação coletiva, em diversos diálogos travados em diferentes dimensões. Seja no interior do próprio texto entre autor e personagens, seja entre o texto e o ator/leitor intérprete, entre ator /diretor, ator/espectador, diretor/ espectador, diretor /autor, além dos diálogos entre os vários elementos como a luz, a música, a gestualidade, e os diálogos que a própria peça mantém com outras produções.

O autor vê o que o ator não pode ver, já que necessita da visualidade de seu texto por meio da montagem do espetáculo, o espectador vê aquilo que o ator não vê, sua expressão, seus movimentos, os efeitos de suas palavras, e o ator recebe da platéia o que não é dito, mas sentido como efeito intangível. A presença do outro constitui e modifica diariamente o espetáculo. Estes elementos constituem o discurso teatral. Dessa forma, o discurso teatral se configura em uma sinfonia de múltiplas vozes onde o dialogismo presente em sua constituição nos remete a processos incessantes de criação de uma realidade própria que desemboca em encontros efêmeros.

Considerações Finais

Ler um texto de teatro no espaço de formação acadêmica e apresentar o resultado desse trabalho para um público pode se

configurar como experiência significativa de aprendizagem não só para os artistas docentes em formação, mas também para o próprio espectador, pois no campo da recepção do espetáculo, encontram-se também processos de aprendizagem do teatro, assim como no fazer teatral; esses dois aspectos são fundamentais para o processo de formação não só de quem faz teatro, mas de futuros frequentadores das salas de espetáculos.

O processo de leitura dramática se localiza em espaços intermediários entre o texto lido e a encenação. Ler teatro não é a mesma coisa que ler um texto escrito. Ler teatro é ler a cena, mesmo em se tratando de uma leitura dramática. Nesse sentido, a recepção ou fruição no campo teatral trata de outra leitura, que escapa sem dúvida à dimensão exclusivamente literária e avança em direção a campos invadidos por elementos não-verbais.

Em outras palavras, a leitura de um texto teatral se configura de forma diversa da leitura de um texto linguístico, pois outros elementos da linguagem não-verbal interferem na leitura de tal texto. Sendo assim, compreende-se o texto dramático como linguagem para além de suas configurações lingüísticas. Mesmo em se tratando de uma leitura dramática, em que, a princípio, elementos cenográficos, gestuais e sonoros não se constituem como dispositivos fundamentais para sua realização, não significa que tais elementos serão totalmente dispensados pelo grupo.

Trata-se, sobretudo de ampliar as concepções de leitura desse tipo de texto

favorecendo experiências que possam proporcionar a construção de outros saberes sobre o texto dramático. Para tanto, considera-se o teatro como uma arte prática e a apresentação da leitura dramática, como parte do procedimento de leitura e apropriação do texto teatral, compreendendo tal proposição como ação formativa para futuros artistas-docentes e espectadores.

Artigo recebido em 30 de março de 2011.

Aprovado em 20 de abril de 2011.

Referências Bibliográficas

CHARTIER, R. Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI - XVIII). Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2002.

COURTNEY, R. [1968] Jogo, teatro e pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GRAZIOLI, F. T. Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor. Passo Fundo: UPE, 2007.

PAVIS, P. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CHARTIER, R. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

KARAM, V. Dona Otília e outras histórias. Novo Hamburgo: WS editor, s/d.

POSSENTI, S. Apresentação da análise do discurso. In: Glotta. S. José do Rio Preto, UNESP, nº12, 1990.p.45-59.

STAM, R. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo:Ática,1992.

LOBO, A.M.F. Experiência e formação: o fazer teatral nas trajetórias docentes. 2010. Tese (Doutorado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação e Inclusão Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

