

A leitura dramatizada como proposta de texto espetacular: PROJETO OGRULEDRA

Gicelma da Fonseca TORCHI-CHACAROSQUI (UFGD)

RESUMO: Este *paper* pretende explorar o que consiste o projeto extensão OGRULEDRA – O Grupo de Leitura Dramatizada da UFGD, iniciado no segundo semestre de 2009. A proposta incide na leitura e montagem dramatizada de textos de literatura, e se faz importante por considerar a leitura dramatizada como potencializadora das artes e, igualmente, ser uma forma de ajudar na construção de sujeitos críticos, capazes de refletirem sobre o mundo em que vivem e atuam. Para tanto, utiliza-se a metodologia participativa (orientação dos gestores do projeto com a efetiva participação dos componentes do mesmo), por acreditar que esta fortalece os laços de um grupo de trabalho, por meio das relações interpessoais e da valorização do indivíduo. Os encontros de leitura e reflexão dos textos ocorrem duas vezes semanais (durante duas horas) pelo período de dois anos. Os resultados das leituras serão apresentados, de forma extensiva para a comunidade, de seis em seis meses.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura; Literatura; Dramatização.

Introdução

' A Arte é educadora enquanto arte e não enquanto arte educadora '
(Walter Benjamin)

Não nos parece exagero afirmar que, neste mundo em constante ebulição, as diversas modalidades artísticas parecem-nos cada vez mais instrumentos capazes de realizar intervenções bem sucedidas nas sociedades, ao estabelecer critérios éticos por meio dos quais o indivíduo deixa de ser simplesmente o público-alvo, e passa a observar a complexidade do mundo social, e, fundamentalmente, sendo sujeito de proposição e construção de uma sociedade justa e igualitária.

A aproximação de discentes e docentes no ambiente universitário configura importante ferramenta na construção do conhecimento do graduando. O encurtamento desta distância pode ser realizado de diferentes formas, dentre as quais os projetos de extensão, as atividades de pesquisa, o estágio e demais atividades extracurriculares, constituem a normalidade das Instituições de Ensino Superior. A comunicação de conhecimento enfatizada pela diminuição de fatores externos interferentes aos constituintes das vias de comunicação oral e escrita características do ambiente universitário consorciadas com relatos formais ou informais de experiências são de suma importância para a formação de profissionais diferenciados.

É necessário que saíamos do discurso de proximidade com a comunidade, precisamos de fato, partir para o concreto, pesquisar, planejar, buscar estratégias e dar o retorno real para sociedade. Partindo desse pressuposto o Projeto OGRULEDRA busca incansavelmente discutir e executar propostas de política cultural dentro do Campus Universitário, onde podemos ressaltar como maior mérito à participação constante de alunos (as), funcionários (as), professores (as), artistas e comunidade.

O Ogruledra propõe a leitura dramatizada de um texto teatral, em que atores interpretam um texto, dramático ou não, com ele em mãos. A Leitura tem a direção da professora Gicelma Chacarosqui e do professor Marcos Góis que junto com o grupo definem a partitura da apresentação, ou seja, como ela será. As leituras desenvolvidas

pelo Ogruledra associam o poder de visualidade e ação da palavra com a cena, pois são criadas marcações, escolhidos figurinos, objetos cenográficos, trilha sonora, iluminação. Os atores e diretores que participam da leitura não fazem uma leitura branca, mas se apropriam do texto reinterpretando-o com todos os requisitos e a força necessária às performances teatrais. Assim leitura dramatizada não é só uma forma criativa de ler, mas uma forma de se fazer teatro. O ato de ler um texto com audiência difere a leitura solitária estabelecendo a relação público/plateia presente na arte teatral ao longo do tempo.

O teatro tal qual o conhecemos no Ocidente é originário da antiguidade clássica grega, no século V A.C., e remonta às grandes celebrações a Dionísio (deus do vinho, das festas, do lazer, do prazer, na mitologia grega). Essa arte sempre representou um papel fundamental na história da humanidade ocidental. Não estamos nos referindo somente ao fazer artístico-teatral enquanto forma de entretenimento, mas, principalmente, sobre sua linguagem e forma de questionamento das ideias; ao teatro pautado nas inquietações sociais, questionador e transformador.

O século XX assistiu a uma transformação de conceitos e valores, no qual as sociedades globalizadas dão lugar à competitividade, ao individualismo, ao poder pelo poder. Em outra via, temos o teatro que é uma arte que por excelência sempre se renova, conservando características clássicas. Artistas comprometidos com uma transformação social se empenham em dar visibilidade à função social da música, das artes cênicas, da poesia, ou seja, as artes enquanto função de libertação.

Por libertação, estamos compreendendo conforme Augusto Boal (1991), para quem a poética do oprimido é essencialmente uma poética de libertação. Em suas palavras: “para que se compreenda bem a Poética do Oprimido, deve-se ter sempre seu principal objetivo: transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática”. É dentro da perspectiva transformadora que o teatro - no caso de nosso projeto: a Leitura Dramatizada - cumpre seu papel social. Neste sentido acreditamos nas potencialidades da juventude que se propõe protagonizar suas próprias criações, vencendo medos, barreiras, e aprendendo novas linguagens e novas expressões corporais.

Acreditamos que, com a leitura dramatizada, não se lêem os gêneros literários passivamente. Ela é outra forma de percepção das tipologias textuais, é um convite à arte de fazer artes, através do desempenho oral e da compreensão textual. As atividades da leitura dramatizada propõem, sem “pedagogizar”, a reflexão e a discussão a respeito de ser humano e da realidade que o cerca, evidenciando a contribuição que os estudos de textos literários têm a oferecer na compreensão do ser humano, ajudando-o a ter uma visão mais conscienciosa e terna do universo social que o cerca, e a ser transformador, contribuindo enquanto ator social para a construção de outro mundo possível. Com esta proposta de trabalho, acreditamos que a produção do conhecimento, quando a Instituição se fundamenta de fato no tripé ensino-pesquisa-extensão, ganha um forte aliado na Extensão, porque ela deixa de ser meramente uma forma de repassar conhecimento, e passa a também valorizar os códigos sociais, a sabedoria e cultura, e, com isso, ajuda a produzir conhecimentos.

Material de métodos

O projeto OGRULEDRA tem como escopo incentivar a leitura de textos literários, tendo como público-avo acadêmicos dos cursos de Letras e Artes Cênicas, Comunidade da UFGD e externa, a partir da leitura dramatizada. Objetiva, ainda, apresentar publicamente e de forma dramatizada leituras de determinados textos de

nossa literatura. Em síntese: interpretar determinados textos com eles em mãos. Para tanto, utilizarmos a metodologia participativa (orientação dos gestores do projeto com a efetiva participação dos componentes do mesmo), por fortalecer os laços de um grupo de trabalho, por meio das relações interpessoais e da valorização do indivíduo. Em outros termos, a participação faz com que o indivíduo seja protagonista da construção do grupo, desenvolvendo oficinas de leitura dramatizada abertas à comunidade. Dessa forma, estamos divulgando, dinamizando e sensibilizando a comunidade universitária e a sociedade civil sobre a importância da arte, em especial das artes literária e dramática, enquanto instrumento de afirmação cultural e de liberdade de expressão.

Desenhando um referencial teórico

Em curso o desmatamento na Amazônia, os conflitos no campo aumentam assim como nas cidades e intensificam-se, tanto lá quanto cá, os conflitos constituem pauta cotidiana. E o que o teatro teria a ver com isso? Nada, como muitos pensam, ou tudo. Se a vida em sociedade pressupõe que assumamos papéis diversos, tantos que chegam até a passar despercebidos por nós, não é errado afirmar que somos, todos, atores sociais. O teatro deve cumprir uma função política essencial para a sociedade. O Curso de Artes Cênicas da “UFGD” reforça esse princípio através da proposta de formação de atores sociais, estimulando a valorização da autoestima, o conhecimento de direitos, a qualidade de atuação, o convívio em grupos sociais e o respeito às diferenças”. Também acredita que as artes cênicas possuem fortes poderes de transformação, cuja eficácia está fundamentada no que, para o encenador alemão Bertolt Brecht, era a mais nobre das funções que o teatro poderia ter: o prazer, que é elemento de transformação.

Em nossos dias, o pensamento acerca do valor educacional da arte está centrado tanto no âmbito da concepção de propostas, que possam valer-se desse potencial próprio à atividade artística, quanto no do desafio de tentar elucidar em que medida a fruição da arte pode, por si só, ser compreendida enquanto atividade pedagógica. Tornou-se bastante comum o teatro ser apontado enquanto valioso aliado da educação, a frequência a espetáculos ser indicada, recomendada como relevante experiência pedagógica.

Este valor educacional intrínseco ao ato de assistir a uma encenação teatral, contudo, tem sido definida, por vezes, de maneira um tanto vaga, apoiada em chavões do tipo: teatro é cultura. Outras vezes, percebido de maneira um pouco reducionista, enfatizando somente suas possibilidades didáticas de transmissão de informações e conteúdos disciplinares, ou de afirmação de uma determinada conduta moral. Seria possível a arte teatral desempenhar essas tarefas, sem apagar ou esmaecer a sua chama artística? O teatro pode ser de fato, educador enquanto arte? Em que medida? Que outras respostas vêm sendo concebidas na tentativa de compreender a experiência proposta ao espectador enquanto atividade educacional?

No teatro, uma narrativa é apresentada valendo-se conjuntamente de vários elementos de significação: a palavra, os gestos, as sonoridades, os figurinos, os objetos cênicos, etc. A experiência teatral desafia o espectador a deparar com a linguagem própria a esta arte, decodificar e interpretar os diversos signos presentes em uma encenação. Cada um destes elementos de linguagem colabora para a apresentação da história, e cabe ao espectador articular e interpretar este conjunto complexo de signos, que se renova a cada instante.

Esta experiência com o jogo da linguagem, que provoca os espectadores a elaborar uma compreensão destes variados elementos linguísticos propostos em uma montagem teatral, estimula-no a exercitar e a apropriar-se desta linguagem. Linguagem

que é intrínseca à própria história, já que o discurso histórico é sempre uma narrativa. A história está viva no discurso vivo. Fazer história é contar história, pois, 'na medida em que o homem só pode receber a história numa transmissão, a história condiciona e mediatiza o acesso à linguagem' (Kramer, 1993, p. 65). Assim, apropriar-se da linguagem é apropriar-se da história conquistando autonomia para interpretá-la, compreendê-la e modificá-la ao seu modo.

A linguagem se revela, assim, instrumento precioso, não se limita apenas a ser veículo da história, mas ela faz história. Para fazer e refazer a história, portanto, é preciso sentir-se estimulado a construir e reconstruir a linguagem. A concepção e transformação da história - pessoal e coletiva - é um embate que se efetiva nos campos da linguagem.

O surgimento do teatro moderno, em fins do século XIX e início do XX, é proveniente de dois fatores fundamentais: o desenvolvimento científico e as mudanças na estrutura social, política e econômica. As novidades científicas e o desenvolvimento tecnológico deste período acrescentaram ingredientes de grande importância para as transformações teatrais, proporcionando uma decisiva revolução cênica. A tecnologia - e a invenção da lâmpada elétrica é um marco fundamental - permitiu redimensionar o palco, iluminando a cena, inventando sonoridades, luminosidades, tonalidades, profundidades, multiplicando sensações.

Os movimentos artísticos, dentre eles o teatro, entraram em consonância com este momento histórico. O conhecimento dos mecanismos sociais requeria a formulação de novas concepções teatrais; a cena passou a investigar suas configurações internas, buscando linguagens que possibilitassem um diálogo efetivo com a realidade em transformação.

Movidos pelos questionamentos político-sociais de seu tempo, os encenadores modernos inauguram, então, a preocupação acerca de uma questão fundamental para o teatro, e que movimenta os artistas teatrais até os dias de hoje: qual a relação do espectador com o espetáculo? E é em função dessa questão que surgem as diversas inovações cênicas, pois os encenadores parecem dispostos a movimentar esta relação, a 'sacudir' os espectadores nas poltronas.

Dá-se, neste período, uma grande reviravolta em toda a arte dramática; transformações que se operam no espaço cênico e marcam a revisão da própria função do teatro na sociedade, passando justamente pelo questionamento e a investigação acerca das possibilidades de comunicação entre palco e platéia. As respostas formuladas pelos artistas teatrais, desde então, são as mais variadas, na tentativa de propor uma relação ativa, efetiva com a platéia. Percebe-se que provocar a capacidade crítica dos espectadores constitui-se em desafio central para os encenadores modernos, propondo que a platéia não se perca em um envolvimento emocional apassivador, abandonando-se à corrente da narrativa, mas despertando-lhe a vontade reflexiva.

O teatro, para isso, deve ser apresentado enquanto fato teatral e não enquanto fato real, ou evento que pretenda convencer o espectador que está diante da própria vida. Ao contrário, para permitir uma reflexão produtiva acerca da vida, torna-se necessário que o teatro assuma a sua teatralidade, assumindo-se como acontecimento artístico diante do espectador. Não se trata, pois, de apresentar uma cena como se fosse real, mas de mostrá-la assumindo seu caráter artístico.

Este pensamento foi especialmente defendido pelo encenador e dramaturgo alemão Bertolt Brecht - e influencia diversos encenadores desde então -, que apontava que, ao invés de consumir a atividade do espectador pelo forte envolvimento emocional, a arte teatral deveria despertar a sua atividade, proporcionando-lhe conhecimentos advindos do pensamento sobre aquilo que está sendo apresentado em cena. O

espectador estaria, assim, sendo contraposto à ação e não transportado para dentro dela. Para isso, torna-se fundamental que o palco se mostre como cena teatral e não como uma fatia da vida.

Brecht contrapõe-se, desta maneira, ao teatro realista, em voga na virada do século XIX para o XX, e defende que, para assumir-se enquanto arte, o palco precisaria deixar à mostra o seu maquinário, o seu funcionamento. Brecht apresenta um teatro desnudado, que revela os mecanismos utilizados - refletores de luz, maquinário cenográfico, etc. -, retirando as tapadeiras, rotundas e tudo o que possa esconder a construção e o funcionamento dos objetos que constituem a cena, evitando o ilusionismo e assumindo a teatralidade da encenação.

O palco rasga as cortinas, porque quer revelar as engrenagens teatrais e sociais. Os recursos cênicos utilizados neste teatro épico moderno, idealizado por Brecht na primeira metade do século anterior, têm por finalidade afastar o espectador da ação dramática, interrompendo a corrente hipnótica e possibilitando a sua atitude crítica. 'O espectador não deve viver o que vivem os personagens, e sim questioná-los' (Brecht, 1989, p. 131). Alguns encenadores, por sua vez, em busca de uma efetiva participação dos espectadores, sem abandonar a reflexividade proposta ao público, vão construir espetáculos que estimulem imaginativamente o espectador, concebendo cenas que provoquem a platéia a exercitar isto que o encenador contemporâneo Peter Brook chama de 'músculo da imaginação'.

É dentro da perspectiva transformadora que o teatro cumpre seu papel social. Neste sentido acreditamos nas potencialidades da juventude que se propõe em ser protagonista das suas próprias criações, aprendendo novas linguagens e novas expressões corporais. (KOUDELA, 2002) Vale lembrar Morin (2002), sobre o poder que as artes, inclusive o teatro, possuem: A literatura, o teatro, o cinema fazem com que os indivíduos sejam vistos em sua singularidade e subjetividade, sua inserção social e histórica, suas paixões, amores, ódios, ambições e ciúmes.

Essas expressões artísticas incitam-nos à consciência das realidades humanas, especialmente nas relações afetivas de pessoa a pessoa, a inserção numa família, classe, sociedade, nação, história, em suma incita-nos à consciência do caráter complexo da consciência humana. Morin nos fala também que as artes podem ajudar o indivíduo na sua inserção na sociedade, na família, enfim, o indivíduo pode melhor compreender suas relações afetivas com os outros indivíduos e com o mundo.

Na educação, o teatro deve ser acompanhado de uma elaboração de objetivos no processo didático. É preciso, antes de tudo, fazer uma distinção entre técnicas teatrais utilizadas como métodos pedagógicos. As técnicas teatrais são bastante úteis quando desenvolvidas através de exercícios, aprimoram a expressão, a relação de grupo, a liderança, cooperação, criação de ritmo e percepção espacial (SOLLER, 2009).

Desta forma fica claro que, o teatro na educação, não visa somente o espetáculo, o objetivo é desenvolver, preparar o educando para a vida. Exercícios teatrais desenvolvem a capacidade de lidar com o meio, além de aperfeiçoar a coordenação motora, a prontidão, exercitar os estímulos de sentidos por ensinar que a regra é que deve ser utilizada em benefício de todos Ou como afirma Chaves:

O teatro brasileiro só apresentará um nível profissional elevado na medida em que houver um público culturalmente maduro para assisti-lo e sustentá-lo. E este só poderá formar-se numa experiência educacional integradora que inclua a aprendizagem da relação arte/vida. De nada adianta a instalação de cursos superiores de arte dramática se essa dimensão não se fizer presente em todos os níveis do processo educativo. (CHAVES *In*: REVERBEL, 1979, p. ix.)

Muito se sabe a respeito da importância do Teatro na Educação em todos os campos de atuação. Os princípios pedagógicos do Teatro traçam relações claras entre Teatro educação, considerando essa arte como uma forma humana de expressão semiótica e cultural. Araújo (1974) observa que o teatro é de todas as artes, a mais humana, porque sua finalidade e instrumento é o próprio homem. É isto que o faz eterno e que lhe tornou possível se manter em todas as crises da evolução do homem. A busca do homem pelo próprio homem, que começou junto com a história da humanidade, permanece até hoje. Para nós do Curso de Artes Cênicas da UFGD, o teatro, pedagogicamente, pode ser uma das formas a ser utilizada pela educação para cumprir seus objetivos investigativos, interventivos e éticopolíticos, além de ser formador de atores sociais.

Ao fazermos teatro lendo valorizamos a dramaticidade e a leitura. Afinal mesmo vivendo na era dos multimeios.

O livro pode ser entendido como um documento escrito e assinado pela mão da humanidade, que registra a vitória do saber sobre a calamidade da ignorância. Ele é o documento do passado, do presente e uma visão profética do futuro, que ajuda a pessoa a entender o mundo, a vida e a si mesmo. (MENEGOLLA, 1991, p. 100).

Assim a leitura dramatizada funciona como um incentivadora da leitura, valorizadora do livro, e aponta caminhos para uma leitura criativa nestes tempos de modernidade tardia. Cumprimos também com um dos papéis da universidade afinal ler é fundamental, necessário, em todos os níveis de ensino ou como afirma Ferreira

A necessidade de ler, de se informar, de estar atento aos grandes e pequenos temas, de abandonar a passividade e opinar sobre tudo que nos cerca. A leitura nos dá a segurança na construção da linguagem clara dizendo o que queremos dizer. A informação nos garante um nível satisfatório de argumentos. (FERREIRO, 2004, p.27)

A leitura é uma atividade essencial a qualquer área do conhecimento. Está intimamente ligada ao sucesso do ser que aprende. Permite ao homem situar-se com os outros. Possibilita a aquisição de diferentes pontos de vista e alargamento de experiências. É também um recurso para combater a massificação executada principalmente pela televisão. Para o educando, o livro é ainda um importante veículo para a criação, transmissão e transformação da cultura. Sobre a importância da leitura Silva nos afirma que

o ato de ler é, fundamentalmente, um ato de conhecimento. E conhecer significa perceber mais contundentemente as forças e as relações existentes no mundo da natureza e no mundo dos homens (1995, p.12).

E assim conquistando público e incentivando leitores a leitura dramatiza ocupa um espaço que até então era inócuo na região da Grande Dourados. O conhecimento que se espera é que a imersão do aluno no contexto e na situação proposta o leve a perceber a complexidade da arte e das relações humanas.

Resultado e discussão

OGRULEDRA, coordenado por mim Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi e pelo professor Marcos Lúcio de Sousa Góis, configura-se ao mesmo tempo como projeto de extensão universitária e de pesquisa, e vem percorrendo uma trajetória de leituras de textos nacionais desde o dia 30 de julho de 2009. As experiências até o momento vivenciadas compreenderam improvisação de leituras dirigidas e variações desse processo para o preparo de cada trabalho final a ser apresentado. Durante os encontros, Torchi enfatizou a importância de o grupo ser um processo coletivo, destacando as diferentes abordagens em relação à leitura textual com a finalidade de concluir um trabalho gratificante.

O resultado do trabalho inicial de estudo e de leitura do grupo ganhou visibilidade em três apresentações: no dia 27 de agosto, na cidade de Ivinhema; no dia 7 de outubro, no Teatro Municipal de Dourados; e no dia 2 de novembro na cidade de Bonito. Na noite de 27 de agosto, na Usina de Luz em Ivinhema, OGRULEDRA fez uma prévia da apresentação do texto literário *Noite na Taverna*¹, de Álvares de Azevedo, atendendo a um convite dos organizadores do segundo encontro de Literatura da cidade, promovido pelas escolas Reynaldo Massi e Filinto Muller. A apresentação contou com um público aproximado de 250 estudantes do Ensino Médio das referidas escolas. A atividade funcionou como forma de discussão e reflexão da obra e chamou atenção dos estudantes por mostrar outro modo de se estudar literatura e de encená-la dramaticamente. Na segunda apresentação, por sua vez, dentro da programação do Encena Dourados, promovido pela Fundação de Cultura e Esportes de Dourados (FUNCED), o público estimado foi de 350 pessoas. Já a terceira apresentação foi feita a pedido da Associação Pestalozzi de Bonito, para arrecadar fundos para a mesma.

Noite na Taverna é constituído por uma série de histórias fantásticas e trágicas, impregnadas de vícios e crimes. A obra foi escrita em 1878. São contos fantásticos, macabros. Numa taverna, em noite escura de tormenta, entre mundanas bêbadas e adormecidas, jovens boêmios (Solfieri, Johann, Gennaro, Bertran, Hermann e Arnold) resolvem, por desafio, contar casos verdadeiros e escabrosos que tivessem vivido. O livro compõe-se dessas narrativas, e é o que de melhor a literatura brasileira possui no gênero fantástico, que tinha em Hoffmann seu modelo e em Edgar Allan Poe um verdadeiro gênio do terror.

Torchi, buscando manter a atmosfera trágica do livro, optou por uma leitura encenada na qual os personagens se mantêm quase o tempo todo embriagados em uma sombria taverna, narrando e discutindo seus passados casos amorosos. O oposto da vida vazia e falsa dos personagens foi preenchido com um cenário colorido por colchas, lampiões e mesas espalhadas pelo palco, a representar os signos encontrados e sugeridos pelo trabalho coletivo conduzido pela coordenadora.

As Taverneiras, pensadas pela diretora, ocuparam a função de servir o vinho e declamar as epígrafes que abrem cada quadro do livro. A leitura só se diferencia de uma encenação clássica porque os atores, todos, encenam com o livro em mãos. No entanto o público percebe o cuidado com a questão plástica: cenários, figurinos, iluminação e trilha sonora são minuciosamente cuidados. Visivelmente artificiais, as narrativas que constituem o cerne desta obra recebem certa dose de magia e coerência por envolver o leitor, prender-lhe a atenção, dirigi-lo ao final.

O Ogruledra dá vida a todo este ambiente através da leitura dramatizada e se as histórias relatadas não são verossímeis, pelo menos disfarçam suas incoerências pela atração com que os autores-leitores conduzem sua imaginação do público, de modo que

¹ Elenco que participou da leitura dramatizada de *Noite na Taverna*: Ana Flávia Euzébio, Anderson da Silva Andrade, Fernando Freitas, Joyce Regina Matoso, Jenifer Lopes, Lantieri de Souza Jovino e Rodrigo Cesco.

quase parecem reais, colocando-as envolvidas por uma onda infindável de orgias deboches, sátiras, paixões transfiguradas, relatadas pela pequena galeria de personagens boêmios que vão tomando a palavra. Das páginas de *Noite na Taverna* vão surgindo relatos impregnados de um clima inumano e anormal com um sotaque interiorano do português do século XX. O figurino tenta reproduzir a moda do século XIX e o cenário todo moldado com móveis rústicos e muitas velas e lampiões procura transportar o público para uma taverna atemporal. Ao conservar o texto original, apesar do corte de alguns dos quadros, o Ogruledra faz o público dialogar com poetas e filósofos tais como Bayron, Shakespeare, Petrarca, Goethe, entre outros.

O segundo autor escolhido pelos coordenadores do programa foi o poeta regional Manoel de Barros. Conhecido pela importância literária que exerce tanto regional como nacionalmente, a largada desse processo foi conduzida por Marcos Lúcio de Sousa Góis, que destacou a importância de Manoel de Barros para o universo das artes nacionais, retificando o valor de sua obra literária. A obra a ser lida dramaticamente é *Poemas Rupestres* o que certamente marcará uma prática de opção por texto que não foram escritos no gênero dramático.

Com *Poemas Rupestres* o Ogruledra trabalhou o universo poético de Barros mostrando ao público como o poeta pantaneiro resignifica as palavras e aproximando o público o despojamento dos versos de Barros, tirados de chão, árvore, bicho, água e pedra. Os procedimentos optados para esses encontros foram parecidos com a abordagem anterior, vários métodos de treinamento do ator, pelo quais buscamos enfatizar a relevância do texto como ponto e foco principal da leitura, sem cair no equívoco de ir logo “interpretando” um texto sem antes verificar as possíveis possibilidades de leitura do mesmo.

Góis ressaltou que a leitura encenada é um espaço de aprendizado e de exposição de talentos; para os mais experientes é um lugar de estudar literatura e discutir teatro. Para os coordenadores, a presença de uma apresentação faz suas exigências, e os atores não fazem uma leitura branca. Ao contrário, precisam se apropriar do texto e interpretá-lo buscando a intensidade requisitada – sempre pelo texto – numa performance. A facilidade com que se “monta” uma leitura dramatizada, por sua vez, favorece a constância do exercício e o encontro com textos que, em situações do cotidiano profissional, talvez não viessem à tona. Vale lembrar que o não compromisso com a memorização do texto propicia um ambiente enorme de liberdade e aprendizado. Portanto a leitura dramatizada torna-se assim um instrumento de estudo de dramaturgia tanto pelo viés teórico quanto histórico.

Os encontros de leitura e reflexão dos textos, do Ogruledra, acontecem duas vezes semanais (durante duas horas) e se prolongarão pelo período de dois anos. Os resultados das leituras serão apresentados de forma extensiva para a comunidade de seis em seis meses. Assim, estão prevista no mínimo duas leituras/apresentações em cada ano de execução do programa, totalizando quatro leituras dramatizadas, que poderão ser repetidas conforme necessidade e/ou a convite da comunidade externa.

Considerações finais

Nas últimas décadas, um número cada vez maior de pessoas tem se interessado pela arte de representar. Mais do que um espaço para a descoberta e revelação de talentos, o teatro é buscado também como complemento à própria formação do indivíduo, por meio do autoconhecimento, da expressão e do exercício de comunicação que propicia. Além disso, o grande alcance da televisão e do cinema tem estimulado muita gente a procurar cursos de interpretação. Grande parte dessas pessoas, porém,

desconhece a realidade do processo formativo do ator, que envolve sensibilidade, disciplina e domínio de técnicas específicas.

O projeto OGRULEDRA enfatiza que o teatro é uma arte que por excelência e que sempre se renova, conservando características clássicas. E ele possibilita às pessoas comprometidas com uma transformação social o espaço necessário para que possam se empenhar em dar visibilidade à função das artes cênicas, da literatura, ou seja, das artes enquanto função de libertação.

Compreendemos libertação à semelhança de Augusto Boal (1988), para quem a poética do oprimido é essencialmente uma poética de libertação.

Para que se compreenda bem a Poética do Oprimido, deve-se ter sempre seu principal objetivo: transformar o povo, 'espectador', ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. (BOAL, 1988, p.138).

Vale lembrar que a metodologia de Augusto Boal se apropria explicitamente da proposta de Paulo Freire quando vai buscar, através do Teatro, a superação do conflito opressor/oprimido. Mas o que se pretende nesse artigo é mostrar que esses princípios devem estar subjacentes em qualquer metodologia de prática Teatro. Aliás, uma utopia é que esteja não apenas no Teatro, mas em todas as linguagens e em todas as áreas do conhecimento, pois como preza Freire (1999) é impossível existir sem sonhos! Nossa prática pedagógica do ensino de leitura dramatizada busca possibilitar aos alunos vivenciar a arte não como produto da cultura de massa - como vem se oferecendo hegemonicamente - mas sim como experiência estética, sensível e cognitiva, como é o Teatro na Educação que se quer, afinal:

Se, na atualidade, a dissolução total das singularidades em modelos predeterminados e idealizados de ação encontram-se ao alcance das mãos - e do bolso- do "consumidor", o *ensino modernista tardio de teatro*, na perspectiva de uma educação emancipadora, necessita então contribuir para que o sujeito se conscientize desse processo de *reificação* ou *coisificação* no qual somos todos enredados com o advento da *indústria cultural*. (JAPISSU, 2001, p. 15)

É dentro da perspectiva transformadora e conscientizadora, assim, que a Leitura Dramatizada cumpre seu papel social. A encenação proporciona sensibilização estética dos participantes envolvidos, proporcionando-lhes o desenvolvimento da sua consciência crítica, pois, ao se deparar com a realidade abordada pelo texto, o leitor/espectador aciona dentro de si sua emotividade o que lhe auxilia na construção de sentidos do objeto de leitura, no caso o texto encenado. O espectador, por sua vez, opera entradas e saídas do universo dramático apresentado num gesto que o faz sentir-se próximo e mesmo cúmplice dos atores/leitores. Neste sentido, acreditamos nas potencialidades da juventude que se propõe protagonizar suas próprias criações vencendo medos, barreiras, e aprendendo novas linguagens e novas expressões corporais.

Referências

ARAUJO, H. C. de. *Educação através do teatro*. Rio de Janeiro: Editex,

1974.

ARRABAL, J. O CPC da UNE. In: ARRABAL, J. LIMA, M. A. de. *Teatro. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BASTOS, C. S. *Curso de teoria do Estado e Ciência Política*. São Paulo: Saraiva, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

BOAL, A. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Teatro do Oprimido e outras políticas poéticas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1988. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978. _____. *Ecrits sur le théâtre 1*. Alençon, L'Arche, 1989.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.

FERREIRO, Emília. *Relações de (in)dependência entre oralidade e escrita*. Porto Alegre: Artmed, 2004. KRAMER, Sonia. *Por entre as pedras: arma e sonho na escola*. São Paulo, Ática, 1993.

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do Ensino de Teatro*. Campinas: Papirus, 2001

MEIRIEU, Philippe. *Le théâtre et la construction de la personnalité de l'enfant: de l'événement à l'histoire*. In: CRÉAC'H, M. *Les enjeux actuels du théâtre et ses rapports avec le public*. Lyon, CRDP, 1993.

MENEGOLLA, Maximiliano. "Sua Majestade: o livro". In: *Mundo Jovem*. São Paulo: Abril, nº226, jul. 1991, p. 27. MORRIN, Edgar. *Os sete saberes necessário à Educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2002.

REVERBEL, Olga. *O Teatro na Sala de Aula*. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Leitura na escola e na biblioteca*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995. SANTOS, Rosimeire Gonçalves *Teatralização do espaço escolar: práticas teatrais*

com jogos no ensino médio, Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2002.

SANTOS, Vilma Campos *A Criação Literária e o jogo teatral*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2003.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni *A Estética do faz-de-conta. Práticas teatrais na educação infantil* Mestrado, URGs, 2000.

SOUZA, Luiz Roberto. *Heiner Muller no Brasil: a recepção de A Missão*. Mestrado, ECA/USP, 2002.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. SP: Perspectiva, 1979.

_____. *Jogos Teatrais no livro do diretor* SP: Perspectiva, 1999.

_____. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin* SP: Perspectiva, 2001.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht* Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2001.