

CORPOS DIFERENCIADOS: O TEATRO NO PROCESSO EDUCATIVO
DIFFERENTIAD BODIES: THE THEATRE IN THE EDUCACIONAL PROCESS

Nara Salles – NACE/Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares/UFAL – narasalles@hotmail.com¹
Felipe Henrique Monteiro Oliveira - NACE/UFAL- fhmoal@hotmail.com²

Resumo:

O artigo apresenta uma pesquisa-ação em andamento, de ensino de Teatro para cegos/as; fundamentada nos conceitos das principais técnicas corporais para o teatro, especificamente as criadas a partir do início do século XX, que tratam o corpo como unidade somática, psicofísica; objetivando a prática teatral na educação através da investigação corpóreo/vocal em pessoas com deficiência visual congênita e adquirida; possibilitando que a própria pesquisa se converta em ação e em intervenção social, delineando assim uma atuação efetiva sobre a realidade estudada, onde reflexão e prática; ação, pensamento e teoria estão articulados e direcionados para a produção de um saber científico sobre o tema abordado.

Palavras Chaves: Corpos Diferenciados, Teatro, Inclusão Social.

Abstract:

The paper presents an ongoing action research, teaching Theatre for the blind; concepts in the main body techniques for the theater, specifically created from the early twentieth century, which treat the body as somatic unity, psychophysical; aimed at theatrical practice in education through research body/voice in people with congenital blindness and acquired; allowing the search itself becomes a social action and intervention, thus delineating an effective action on the reality studied, where reflection and practice; action, thought and theory are articulated and directed towards the production of scientific knowledge about the

¹ Doutora em Artes Cênicas/UFBA, Mestre em Antropologia/UFPE, Especialista em Atividade de Pesquisa em Antropologia CNPq/UFPE. Professora do Mestrado em Artes Cênicas UFRN. Coordenadora do Programa Extensão em Artes UFAL e do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares. Coordenadora de Estágios do Curso de Teatro Licenciatura da UFAL. Professora de Práticas Corpóreo/Vocais Para a Cena. Atriz, Diretora Teatral e Antropóloga.

² Graduando do Curso de Teatro Licenciatura da UFAL. Bolsista do Programa Extensão em Artes do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares (www.nacerojo.blogspot.com) Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Pesquisa - Ação (PIBIP-AÇÃO) 2010. Ator e Diretor Teatral.

subject.

Keywords: Differentiated Body, Theater, Social Inclusion

O artigo aborda uma pesquisa-ação em andamento proposta pelo Programa Extensão em Artes, do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares, e desenvolvida na Escola Estadual de Cegos Cyro Accioly, localizada à rua Pedro Monteiro, centro da cidade de Maceió, Alagoas. Caracteriza-se como um Projeto de Extensão Pesquisa Ação, que venceu o edital número 09/2010 do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Pesquisa - Ação (PIBIP-AÇÃO) 2010, PROEX/PROPEP/UFAL. Fazem parte da equipe da pesquisa, além dos autores deste texto, as alunas do Curso de Teatro Licenciatura da UFAL: Cristiane Maria da Silva, Maria Lucyelma da Silva e Jeane Porfírio Santos da Silva.

A pesquisa surgiu da necessidade imposta pela contemporaneidade da compreensão de que, como educadores da área de teatro, é nossa obrigação nos posicionarmos como cidadãos conscientes, sujeitos de nossa história, e lutar contra a injustiça social e a falta de acesso ao fazer teatral no sistema educacional, sobretudo na educação destinada às pessoas com deficiências, no caso a visual. O diálogo entre os saberes popular e acadêmico, tão familiar a nossa prática de envolvimento sistemático com os movimentos sociais, e mais especificamente com educação, cultura e teatro, nos levou ao delineamento inicial deste projeto de pesquisa. Encontrar um referencial teórico e metodológico para a realização deste estudo foi um processo dialético que ajudou na própria definição do objeto e sua delimitação. Programada para ser desenvolvida ao longo de doze meses, foi iniciada no dia três (03) de maio de 2010 e tem sua finalização prevista para o dia dois (02) de maio de 2011; com carga horária total de 960 horas aulas de Teatro, ministradas para os alunos/as da Escola de Cegos Cyro Accioly. O projeto prevê o estudo das teorias teatrais aplicadas ao corpo diferenciado, com a finalidade de desenvolver uma pesquisa ação, efetuada pelos discentes do curso de Teatro acima apontados, oportunizando aos cegos/as participarem de aulas de teatro e proporcionar uma melhoria na qualidade corpóreo/vocal nestas pessoas com deficiência visual congênita e/ou adquirida. A relevância social desta pesquisa está na importância da temática atual e contemporânea, tanto para a comunidade teatral, quanto para os sujeitos fazedores da educação e, sobretudo no impacto que pode causar no público atendido. Considerando a complexidade da temática, os resultados alcançados pela pesquisa podem contribuir, em nível local, regional e nacional, com as discussões em curso no processo de pesquisa do corpo para a cena em corpos diferenciados e nos estudos de teatro para a educação aplicados as pessoas

com deficiência visual congênita e/ou adquirida. Os discentes do curso de Teatro Licenciatura da UFAL vêm na execução desta pesquisa-ação, uma possibilidade ímpar de adquirir novos conhecimentos e fortalecer a sua formação acadêmica na área do teatro, pois o enfoque do teatro para corpos diferenciados, com fundamentação teórico-metodológica científica lhes está dando subsídios para futuras ações enquanto professores/as atuantes da rede de ensino, pois estão sendo formados imbuídos em teorias que desvendam a percepção e o desenvolvimento da corporeidade teatral das pessoas com deficiência visual. A importância da pesquisa reside também no fato de que pode se tornar marco teórico acerca da produção acadêmica sobre o processo de pesquisa da corporeidade teatral neste grupo específico de pessoas, considerando para tanto a problemática com seu dinamismo social e suas implicações sócio-afetivas, culturais e educacionais, de forma transdisciplinar. O mérito do projeto, portanto, consiste em promover a vivência dos/as alunos/as com deficiência visual congênita e adquirida com o ensino teórico/prático/metodológico do teatro. Desta forma, a partir do ensino do teatro, o projeto tem por caráter pragmático o (re)conhecimento corpóreo/vocal dos/as educandos/as através das práticas das técnicas teatrais, o que poderá vir a promover uma mudança sócio-cultural da realidade dos/as educandos/as mediante a instauração de um processo educativo em teatro.

Para que possamos ensinar teatro para este grupo se faz necessário entender como esses atores sociais captam e interpretam os conceitos relativos ao corpo, e de que forma pensam e agem em sua realidade próxima visando a uma integração e inclusão social que pode vir a ser oportunizada pelo ensino/aprendizagem do teatro. Neste sentido René Barbier (2002) atribui à pesquisa-ação o sentido de uma revolução epistemológica ainda não suficientemente explorada nas ciências humanas e nos processos criativos em arte. Sua noção de pesquisa-ação é a de “uma arte de rigor clínico, desenvolvida coletivamente, com o objetivo de uma adaptação relativa de si ao mundo”, o que implica uma mudança do sujeito; tanto do indivíduo como do grupo; com relação à sua realidade, fato este possível de acontecer com o grupo de deficientes visuais ao vivenciarem o corpo em situação de percepção e sensibilização corpóreo/vocal através de técnicas teatrais. Para tanto se faz necessário aplicarmos a pesquisa ação; que considera a intervenção social na prática como seu princípio e seu fim último; a partir do conhecimento do ensino/aprendizagem do Teatro apreendido pelos alunos e alunas nas diversas disciplinas ao longo do curso de Teatro Licenciatura ofertado pela UFAL; no intuito de decodificarmos as imagens e retomar valores

éticos e conhecimentos que foram silenciados ao longo do processo histórico, no ensino/aprendizagem do teatro acessível a qualquer corpo, inclusive aos diferenciados, pois é um direito de qualquer pessoa, independente da forma como se apresenta seu corpo, o acesso a todas as formas de saber e ao ensino aprendizagem do Teatro.

Desta forma pesquisa tem como área temática principal a educação e como secundária a cultura, inserindo-se na área de conhecimento Linguística, Letras e Artes, pertencendo a Linha de Extensão Pessoas com Deficiências, Incapacidades e Necessidades Especiais e é resultado de um convênio do NACE-Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares com a Escola Estadual de Cegos Cyro Accioly, portanto de abrangência interinstitucional, com área de atuação eminentemente urbana. As aulas estão em andamento e metodologicamente abordarão no decorrer do tempo os seguintes conceitos teórico-práticos do teatro, divididos em três (03) etapas com suas subdivisões conceituais: fase I Perceber=P, fase II Entender=E e fase III Fazer=F, as quais serão retomadas mais adiante:

Fase I – O Estudo do Corpo Como Forma de Expressão Artística:

- 1- O Corpo: consciência corpóreo/vocal
2. O Corpo biológico e o corpo social culturalmente construído
3. Pesquisa de movimentos
4. Criação de pequenas partituras corporais
5. Laboratórios Psicofísicos: Baiocchi e Artaud

Fase II – O Corpo, As Técnicas Corporais e a Cena:

1. Marcel Mauss
2. Improvisação
3. Processos Criativos Para a Cena
4. Composição de Personagens ou *personas*

Fase III - Propostas de Linguagens Cênicas e Poéticas Teatrais

- 1 - Técnicas de Atuação Para o Cego
- 2 – A Prática Teatral e a Noção de Ação Física
- 3 - Técnicas de Encenação
- 4 – Processos Colaborativos

Durante a fase I, uma noção que utilizamos junto aos conceitos de Artaud é o Teatro Coreográfico de Tensões (TAANTEATRO) termo cunhado por Maura Baiocchi³. De acordo com esta autora

O prefixo *tan*, vem do sânscrito, e, etimologicamente, significa *dança*, mas também pode significar *tensão*. Na língua alemã, dança é *tanz*. Escolhi essa palavra não só pelo que significa, mas pela sonoridade que remete ao tan tan dos tambores e adicionei mais um 'a' para que a palavra ganhasse, além do ritmo, melodia.. Literalmente, traduz-se taanteatro por **teatro de tensões** ou **teatro de energias**. A expressão taanteatro é, ao mesmo tempo, o nome da companhia teatral e também é um conjunto de noções e habilidades com a função de auxiliar e preparar o ator.
(BAIOCCHI:1997)

Em tupi-guarani *tan* significa *caminho* e também *força*.

O sentido dessa *tensão/tan* é de *alongamento, estiramento*.

Na Índia esse prefixo também designa um intervalo musical específico da *Raga* (música tradicional Hindu), é a passagem/prolongamento melódico de um tom para outro.

Essas recentes descobertas enriquecem mais ainda o nosso conceito de corpo no teatro e na dança⁴.

Baiocchi tem formação em dança – do clássico ao contemporâneo - e no ano de 1987 foi estudar *Butoh*⁵ no Japão com Kazuo Ohno⁶, onde conheceu Min Tanaka⁷. Ao retornar para o Brasil iniciou uma série de cursos de *Butoh* no Teatro Vento Forte, em São

³ A pesquisa TAANTEATRO, premiada com a Bolsa Vitae de Arte e Cultura, teve reconhecimento acadêmico através do mestrado de Maura Baiocchi: "Corpo e comunicação em processo: o princípio tensão na experiência taanteatro". PUC/São Paulo. 2006. Sua difusão se concretiza por meio de cursos (Taanteatro Oficina Residência), núcleos de criação (NUTAAN) e publicações (Taanteatro: teatro coreográfico de tensões, Azougue Editorial, RJ, 2007). Maura Baiocchi realizou cursos de extensão em universidades e faculdades brasileiras como USP, FAAP, PUC, UFAL, UFMG, UNB, e na Universidade Nacional de Córdoba/Argentina.

⁴ Afirmação de Maura Baiocchi, em 2004, complementando sua teoria ao ler este trabalho.

⁵ Dança contemporânea japonesa que privilegia todos os tipos e qualidades de movimento. Segundo Kazuo Ohno o *Butoh* é baseado na vida da mente, da memória e das biografias pessoais, elementos que compõem a história universal. É dança criação com noção de liberdade, onde o corpo do dançarino se transforma não em instrumento didático de uma técnica pré-imposta, mas em movimento natural do corpo, expressão pura da alma humana que nele habita.

O *Butoh* nasceu da confluência de concepções e pensamentos artísticos orientais e ocidentais, a partir do final da Segunda Guerra Mundial. É mais uma tentativa de articular a linguagem corporal do que de transmitir alguma idéia e visa proporcionar a cada espectador uma viagem particular ao seu mundo interior.

⁶ Bailarino japonês butoísta. Nasceu em 27 de outubro de 1906.

⁷ Bailarino que mantém uma fazenda no Japão, onde mora com bailarinos/bailarinas para pesquisarem a dança *Butoh*.

Paulo. Sendo responsável pela difusão do *Butoh* no Brasil, inicialmente teve seu nome ligado a essa dança. Escreveu um livro intitulado *Butoh Dança Veredas D'Alma*, editado pela Palas Athena em 1995. É em um texto deste livro, no capítulo sobre Tatsumi Hijikata⁸, que denota a conexão do *Butoh* com Antonin Artaud:

Beleza e verdade espiritual apareciam sob formas assustadoras, horripilantes e precárias aos olhos do público. Era necessário chocar, incomodar, causar estranheza e gargalhar nas entranhas da platéia, para que ela também experienciasse o romper de suas amarras e couraças psicofísicas. O corpo era a arma a munição para a revolta. Conexão com Antonin Artaud que desafiou o teatro dependente da linguagem falada com um teatro de corpo. (BAIOCCHI:1995)

Baiocchi lembra a inspiração de Artaud no trabalho de Hijikata:

Em 1984 coreografou para Min Tanaka uma forma de dança que chamou de *Ren-ai Butoh-há Teiso: Foundation of Dance of Love*, encenada ao som de um discurso de Antonin Artaud – Para Acabar de Vez Com o Julgamento de Deus – gravado pela Radiodifusão Francesa um mês antes da morte de Artaud, em 1948. (BAIOCCHI:1995)

Os dançarinos japoneses do *Butoh* trilham caminhos que lembram a poética proposta por Artaud. Como afirma Tatsumi Hijikata, as origens do *Butoh* estão em uma terra selvagem habitada por espíritos elementares que a mente racional não pode alcançar. Criada por Hijikata, o termo que a designava era *Ankoku Butoh*, mais tarde abreviada para *Butoh*. *Ankoku* significa trevas, obscuridade, por este motivo era chamada de dança das trevas. *Bu* denota a idéia de evocação das danças xamânicas, o vapor do transe que exala o movimento vibratório, a entrada no sobrenatural; *Toh* traduz o ato de pisotear e golpear a terra, abalar e sacudir o mundo, atraindo para si as forças da terra. A evocação dos saberes obscuros à razão e a aliança com as forças da terra, são elos que reforçam os laços entre o teatro artaudiano e a dança japonesa.

Assim,

A experimentação e o exercício alquímico de uma expressão ativa, ardente e xamânica em Artaud, passa pelo "corpo-morto" do *Butoh*. Vida e Morte alimentam-se mutuamente, modelando a argila que dá forma ao gesto. (ARAÚJO JR:1980)

⁸ Nasceu em 09.03.1928 e morreu em 21.01.1986. Bailarino japonês que criou a dança *Butoh* e dedicou sua vida a ela. Em 1954 conheceu Kazuo Ohno com quem trabalhou durante 21 anos.

As aulas de teatro para cegos se viabilizam através de vivências com outras experiências específicas, caracterizando-se como uma postura da transdisciplinaridade, discriminadas abaixo, em uma sistemática que designa uma abordagem teórico-prático-criativa desdobrando três campos de investigação:

1. Análise do corpo e do acontecimento cênico;
2. Treinamento e formação de alunos/atores/dançarinos;
3. Criação teatro-coreográfico

No nosso início do processo de pesquisa, optamos por dividir os conteúdos em relação às técnicas corporais do teatro em três fases, as quais denominamos e a relacionamos com a proposta de Baiocchi da seguinte forma: P- E - F, onde P é perceber (fase 1: Análise do corpo e do acontecimento cênico); E é entender (fase 2: Treinamento e formação de atores/dançarinos); F é fazer (fase 3: Criação de teatro-coreográfico).

Estes campos de investigação visam o desenvolvimento das capacidades comunicativas de quem apreende a fazer teatro, com seu corpo diferenciado, através de metodologia específica que possibilita a geração de procedimentos e parâmetros para a criação, encenação e análise do espetáculo. Parte do pressuposto que a qualidade e a eficácia do potencial comunicativo do corpo em cena estão ligadas à capacidade de perceber, entender e fazer, estabelecendo e conduzindo as tensões: intra (paisagem interna do corpo), inter (entre corpos de qualquer natureza) e infra-corporais (campo sócio-político-cultural). Ou seja, a partir das práticas e técnicas corpóreo/vocais pode-se ter consciência dos tipos de tensões energéticas que o corpo encontra em determinadas situações estabelecendo um equilíbrio e organicidade corporal. Nesta proposta de aulas trabalham-se práticas corporais como: a mandala de energia corporal; o esforço embasado nas atividades de capoeira, artes marciais orientais e esporte; sensibilização do esqueleto-massagem com bastão e mantras indígenas; alongamento usando o *shiatsu*. Para os procedimentos de processos criativos busca-se uma (des)construção do corpo por meio da mitologia (trans)pessoal, como a mandala gráfico, criação de roteiro grade e roteiro de tensões, direção coletiva; caminhadas; rito de passagem. A pesquisa de Baiocchi partiu dos exercícios por ela criados, denominados seis práticas básicas: mandala de energia (também denominada mandaladance), olho interior, caminhada, sons do corpo (ou mantras com bastão), rito de passagem e esforço, a partir das quais desenvolve o seu pensamento (1997) sobre tensão e pentamusculaturas. Embora sejam

longos, estes conceitos desenvolvidos por Baiocchi se faz imprescindível citá-los em sua íntegra, pois permeiam as seis práticas corporais (mandalas, olho interior, caminhadas, sons do corpo, rito de passagem, esforço) que serão trabalhados durante as aulas ministradas:

1 – Tensão: Para que haja desenvolvimento da consciência e da percepção corporal global é necessário identificar e compreender a idéia de tensão entre os opostos, entre dois ou mais fenômenos. A quantidade e a qualidade da tensão é que determina a qualidade de todos os gestos e ações, todas as emoções, todos os fatos e experiências.

Outros aspectos dessa abordagem são: a reunião dos contrários ou desabamento das fronteiras entre os opostos. A noção de que os opostos são recíprocos e inseparáveis como faces de uma mesma moeda. As multiplicidades e diferenças compõem os aspectos de uma misteriosa e desconhecida unidade. A fronteira que desune pode ser também a linha que une.

Entendemos o corpo como um acumulador, transformador e condutor de voltagem ou energia psicofísica. Tudo aquilo que o corpo de um artista ou de qualquer ser humano produz são formas de energias ou energias com formas (concretas ou abstratas). Forças magnéticas que se atraem-contraem ou se repelem-expandem. Assim, a qualidade da estrutura de um indivíduo (aglomerado atômico) se sustenta a partir da qualidade da interrelação ou tensão que ele é capaz de desenvolver em si e com o fora de si ou com o mundo circunstancial no qual se insere;

2 – Pentamusculatura: Refere-se a um esquema simples que elaborei para nos ajudar a compreender melhor a nossa estrutura psicofísica. Essas ‘musculaturas’ se intercomunicam e interagem o tempo todo. São visíveis ou invisíveis ou visíveis e invisíveis ao mesmo tempo:

musculatura aparente ou a aparência é tudo o que se encontra na superfície do corpo: pele, cabelos, pelos, unhas, considerando cores, marcas, tatuagens, cicatrizes, espessuras, expressões, postura, formas e deformações físicas.

musculatura interna ou as estruturas situadas imediatamente sob a pele são os músculos propriamente ditos, ligamentos e tendões, todos os macros e micros órgãos que compõem os sistemas respiratório, circulatório, nervoso, reprodutor, digestivo, excretor e glandular;

musculatura transparente ou a psique e suas funções e capacidades comportamentais são pensamento, imaginação, memória, intuição, razão, sonhos, abrangendo conceitos como alma, espírito, ego, inteligência. Nossa psique/musculatura transparente acontece em todo o corpo e não só no cérebro como se costuma acreditar.

musculatura absoluta é energia sem forma e sem modo, geradora e destruidora de tudo o que existe. Impossível de ser explicada pelo pensamento lógico e que, tradicionalmente, é conhecida por diversos apelidos e máscaras como: ‘Absoluto’ ‘Nada’, ‘Vazio’, ‘Essência Última’, ‘Consciência Superior’, ‘Eu Supremo’, ‘Centro’, ‘Princípio Supremo’, ‘O Inominável’, ‘A Tansconsciência’, ‘O Incondicionado’, ‘Brahman’ dos hindus, ‘Darmakaya’ dos budistas, ‘Deus’ ou ‘Amor’ para a tradição cristã etc. “O Único nada faz e é somente a pobreza de nossa linguagem e pensamento que nos leva a dizer que o Único cria: esta criação é inteiramente diferente de qualquer coisa que somos capaz de compreender” (Kolakowski). Nossa musculatura absoluta se relaciona com a dimensão

Espaço-Tempo e com o Vazio-Matéria Escura das mais recentes descobertas científicas.

musculatura estrangeira ou o *environment* é o que começa com as partículas do ar, logo em seguida à epiderme. É tudo o que nos rodeia: a natureza, as outras pessoas, os objetos animados e inanimados. O meio ambiente, as circunstâncias da vida. Exemplos de musculatura estrangeira bem próximos do universo do performer são o diretor, o cenário, a luz, o figurino. Sendo que este último é também musculatura aparente quando vestido pois passa a ter função de segunda pele. (negritos da autora);

3 - Mitologia pessoal e arquétipos: No taanteatro, mitologia pessoal envolve a paisagem ou drama interior relacionado aos aspectos biográficos e culturais, biotopia ou experiências definitivas e particulares, bem como a processos mais sutis como as imagens psíquicas do inconsciente coletivo que são o conjunto de fatos psíquicos latentes no indivíduo, mas influenciam sua conduta e podem facilmente aflorar à consciência.

A partir do levantamento e estudo de sua mitologia, o performer elege os elementos necessários para formatar a máscara que incorporará cenicamente. Para o taanteatro, mitos e arquétipos existentes no performer são estruturas cognitivas dinâmicas e sujeitas a mutações. Interessa-nos, sobretudo, explorar a atemporalidade e a potencialidade de maturação das imagens e dramas intrapsíquicos. Esse procedimento envolve uma prática de construção e, sobretudo, de desconstrução da mitologia pessoal.

4 - Experiência transpessoal: Segundo a Psicologia Transpessoal, filtrada pelo nosso pensamento, a experiência transpessoal relaciona-se a uma dimensão que ultrapassa o limite da compreensão do indivíduo enquanto fragmento de um meio sócio-cultural. Indica uma noção de que não se está mais condicionado pelos ritmos, leis e tensões da vida. Levanta-se a possibilidade de um momento extratemporal em que nem o universo nem os mitos haviam sido criados ainda. Uma consciência muito além do sonho e da vigília. Essa dimensão de pensamento abole qualquer tipo de idéia de tensão e nos coloca dentro da esfera do retorno simbólico à ‘situação inicial’ quando a ‘unidade primordial’ não se havia dispersado pela ação da criação.

No estado transpessoal não há máscara(s). Acreditamos que a experiência transpessoal realiza ou configura uma sensação, um enlevo “epifânico”, uma supraconsciência. Relaciona-se a formas de êxtase psíquico, *insights* ou formas alteradas de consciência que podem ser provocadas, não apenas quando realizamos exercícios específicos, mas também, por exemplo, quando se escuta uma música arrebatadora, se assiste ao esplendor do raiar do dia, se admira a imensidão do oceano, se lê um poema revelador.

Elevar-alargar os limites da consciência ao infinito facilita de modo extraordinário o incorporar dos sentidos e energias essenciais que habitam um determinado caractere, persona ou personagem. Baiocchi (1997).

Os conceitos criados por Baiocchi têm seu lastro no pensamento de Antonin Artaud e realmente se aproximam das idéias artaudianas, por este motivo serão amplamente utilizados nas aulas práticas.

Baiocchi postula:

Trouxe para o teatro uma forma menos ortodoxa de criação, menos tradicional, menos descritiva, muito mais de escrita automática. A minha busca artística é filosófica. Eu faço uma analogia da minha busca com a pesquisa de um cientista⁹.

E conecta seu trabalho a Artaud da seguinte maneira:

Nossa tentação é ir em busca – em nós mesmos – da energia essencial que pulsa, vibra e move Antonin Artaud. Jamais tentar imitá-lo ou copiá-lo. Isso seria apenas uma forma possessiva de fazer amor. É isso, trabalhar textos como de um Artaud é fazer amor em todos os sentidos e com todos os sentidos senão não tem sentido!

É preciso, antes de tudo, soltar as feras aprisionadas em nós mesmos, abolir o juízo de uma vez por todas e mandar brasa. Por outro lado não tivemos a mínima pretensão de realizarmos um “Teatro da Crueldade”. Acredito que não exista uma forma de “Teatro da Crueldade”, mas uma variedade de gente cruel fazendo teatro. Cruel aqui é o que não faz concessões, o que não julga, o que é desejo e potência¹⁰.

Toda a metodologia utilizada em nossas aulas busca a compreensão do corpo e sua totalidade (P=Perceber –E=Entender – F=Fazer) que ao longo do tempo de aulas se converte em um círculo infinito como uma mandala, pois na medida em que se percebe, se entende e se faz intermitentemente; respeitando as necessidades corpóreo/vocais na medida em que se pode ultrapassá-las com os exercícios psicofísicos, por isso quando o corpo estiver na cena se mostrará comunicando e expressando seus sentimentos. Pois,

As matrizes que geram o movimento são anteriores ao movimento. O feto já porta estruturação padrão. A construção do seu conhecimento se dará na relação com o espaço, isto é, na relação com o outro. (KATZ:2005)

Por isso o corpo é a porta de entrada e saída do movimento e emoção, do gesto, da sensação enfim, podemos realizar minuciosas pesquisas do corpo em movimento em relação ao lugar onde se exerce a vida, aprendendo a aceitar e lidar com os conflitos existentes entre o que somos e o que o mundo enxerga em nós, sobretudo nos corpos diferenciados.

⁹ Em entrevista para Schneider Carpegiani em 2004.

Desde antiguidade, a cultura ocidental especificamente a grega, associa os verbos *ver* e *pensar* como sinônimos relativos a idéia de conhecimento. Na contemporaneidade existem ainda pessoas que identificam o não-ver com a incapacidade de conhecer e compreender as coisas do mundo. Felizmente observamos o surgimento de vários estudos e pesquisas a respeito do desenvolvimento cognitivo das pessoas com deficiência visual congênita e adquirida valendo-se de outras formas de adquirir conhecimento que não a visão.

A medida médica utilizada para constatar a cegueira é a acuidade visual, a qual é conceituada como a aptidão que o olho tem de discriminar os detalhes espaciais. No contexto médico e educacional, os cegos constituem uma pequena parcela das pessoas que têm alguma deficiência visual, estas são classificadas como sujeitos com visão residual. São considerados cegos, os indivíduos que apresentam acuidade visual de 0 a 20/200; enxergam a 20 pés de distância aquilo que o sujeito de visão normal enxerga a 200 pés, no melhor olho, após correção máxima, ou que tenham um ângulo visual restrito a 20° de amplitude (AMIRALIAN:1997). Já os indivíduos com visão residual, são os que apresentam acuidade visual de 20/200 pés a 20/70 pés no melhor olho, após correção máxima. (Idem)).

Contudo, foi notado que os sujeitos cegos, com equivalente acuidade visual, apresentavam eficiência visual diferenciada. Este fato se tornou preponderante na concepção educacional diante da cegueira, na qual se caracteriza não mais pela acuidade, mas pela ênfase na eficiência visual, pois

passaram a ser considerados cegos aqueles para quem o tato, o olfato e a cinestesia são os sentidos primordiais na apreensão do mundo externo. E sujeitos com visão residual, aqueles que, embora prejudicados na visão, a utilizam satisfatoriamente em seu processo de aprendizagem (Ibidem).

Então, nesta perspectiva foi imperativo a classificação de dois grupos distintos, a partir da época de incidência da cegueira: indivíduos com deficiência visual congênita (de nascimento ou adquirida no primeiro ano de vida) e adquirida.

Nesta pesquisa nosso interesse fundamental é o corpo das pessoas com deficiência visual congênita e adquirida; entendendo que a partir do começo do século XX, em termos de pesquisa teórica, aponta-se uma diferença gritante no que diz respeito aos modos e ao entendimento de descrição do corpo. Vejamos, o substantivo *corpo* deriva do latim *corpus* e *corporis*, resultando na dicotomização que perpassou séculos e culturas separando o material

¹⁰ Em entrevista para a autora.

e o mental, os chamados corpo morto e o corpo vivo. Neste viés, que conceitua o corpo como produto pronto ou instrumental, estão Platão (428-348 a.C) e René Descartes (1596-1650). O primeiro

introduz o conceito de alma e afirma que aquilo que move por si mesmo é imortal, e que a essência da alma seria justamente a geração do movimento. Todo corpo que tem uma fonte externa de movimento não tem alma, mas o corpo que deriva o seu movimento de uma fonte interna é animado, ou seja, vivo. (Greiner:2008)

Já o racionalista francês, imbuído do ideário cartesiano, preconizava a idéia de que corpo-máquina era submissão do corpo biológico perante a mente. Todavia, muitos pesquisadores de diversas áreas conhecimento se opuseram a esta idéia e se basearam numa epistemologia chamada educação somática, que partilha o princípio de que o corpo é um organismo vivo indivisível e indissociável da consciência. De acordo com Christine Greiner (2008)

o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo. Além disso, torna-se cada vez mais evidente que o próprio corpo no exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensório-motor e não apenas com cérebro...

O corpo diferenciado nos interessa no sentido da educação inclusiva, como corpo que sendo diferente pode e deve experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo. E neste sentido, se faz necessário contextualizar a educação para cegos em Alagoas; a Escola Estadual de Cegos Cyro Accioly é caracterizada como uma instituição de Atendimento Educacional Especializado - AEE, que tem por principais objetivos identificar, elaborar e formar recursos pedagógicos e de acessibilidade que suprimem as barreiras para a plena participação dos alunos/as, considerando as suas necessidades específicas, para que os forme no intuito da conquista de sua autonomia e independência no âmbito intra e extra escolar. Entre as atividades especializadas oferecidas na instituição, estão: apoio pedagógico; alfabetização em *braille* e letras ampliadas para jovens e adultos; atividade da vida autônoma social; assinatura cursiva; acesso ao teatro, música e dança; atendimento psicopedagógico; datilografia *braille*; estimulação essencial; educação física adaptada; informática DOSVOX¹¹,

¹¹ O DOSVOX é um sistema para microcomputadores da linha PC que se comunica com o usuário através de síntese de voz, viabilizando, deste modo, o uso de computadores por deficientes visuais, que adquirem assim, um alto grau de independência no estudo e no trabalho. Grande parte das

Virtual Vision¹² e Jaws¹³ para alunos/as atendidos/as e para a comunidade em geral; leitura e escrita para jovens e adultos cegos; orientação e mobilidade; orientação familiar; reedução visual; sala de recurso com apoio pedagógico, pesquisa, digitação em *braille* e letras ampliadas; serviço social; e acesso a sorobã¹⁴.

É nesta contextualização de espaço que acontecem as nossas aulas. Como já salientado anteriormente, a primeira etapa nas aulas de teatro é o perceber o corpo, Para tal, utilizamos os exercícios teórico-metodológicos de consciência corpóreo/vocal. Segundo Moshe Feldenkrais (1977) o ato de conscientização do corpo do indivíduo só é totalmente adquirido quando percebe sua auto-imagem, que é formada por sentimentos, sentidos, pensamento e movimento. Porém, a percepção corpóreo/vocal das pessoas com deficiência visual congênita e adquirida é incitada pelos conceitos e valores da sociedade, influenciando desta maneira para estas pessoas o que se pensa e idealiza sobre seu corpo. Para Paulo Freire (1969 *apud* Zitkoski, 2006) a sociedade atual, enraizado da ideologia capitalista, transforma os imaginários sociais das classes oprimidas através da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. Portanto, diante da nova forma de dominação política e social, a soberania da força da imagem determina o padrão de corpo perfeito, esquecendo das variadas funções que o corpo pode realizar seja perfeito ou não. As aulas de Teatro tem oportunizado a estes seres humanos tomarem uma consciência corpóreo/vocal ao tempo em que dialogam/dialetizam conosco sobre o que pensam a respeito de suas vidas incluídas na sociedade altamente opressora em que coexistem, com o objetivo de sair do processo de alienação existencial, pois concordamos que

Freire entende que o ser humano constitui-se dialeticamente e, por isso mesmo, dialogicamente, com o mundo. A vida humana é uma abertura ativa

mensagens sonoras emitidas pelo DOSVOX é feita em voz humana gravada. Isso significa que ele é um sistema com baixo índice de estresse para o usuário, mesmo com uso prolongado.

¹² Outro programa leitor de tela brasileiro, o *Virtual Vision* foi desenvolvido pela *MicroPower*. O *Virtual Vision* é totalmente adaptado para o uso do sistema operacional Windows e seus aplicativos e não requer sintetizador de voz externo. O programa utiliza o *Delta Talk*, a tecnologia de síntese de voz que garante, segundo o seu fabricante, a qualidade de áudio como o melhor sintetizador de voz em português.

¹³ Considerado atualmente o leitor de tela mais popular do mundo, o *Jaws for Windows* da norte-americana Freedom Scientific possui um software de sintetizador de voz que utiliza a própria placa de som do computador. O Jaws roda em diversos idiomas, inclusive em português. O programa tem a capacidade de ler certos recursos de páginas de internet que outros programas do gênero não têm.

¹⁴ Instrumento de cálculo de origem japonesa, originalmente chamado de soroban. A terminologia sorobã é usada para designar o instrumento adaptado aos deficientes visuais.

ao mundo porque a essência da consciência do homem são atividade, intencionalidade e a relação com os outros e com as diferentes realidades existentes. Portanto, somente na comunicação tem sentido a vida humana, porque é por meio da relação dialógica de quem se comunica que é possível o verdadeiro conviver, ser com os outros e humanizar-se em comunhão. Ou seja, o diálogo que alimenta a comunicação é a alavanca do verdadeiro processo educativo do ser humano. (Zitkoski:2006)

No primeiro encontro para a aula de teatro, através do diálogo percebeu-se que ao contrário do que a escola havia alegado anteriormente, os alunos/as nunca tinham ido ao teatro, o referencial deles era a novela. Os estagiários explicaram aos alunos/as o que era teatro usando a novela como exemplo da seguinte forma: “Pensem que é uma novela, só que ao vivo. A novela é gravada, pode passar em qualquer dia. O teatro não. É ao vivo, aqui e agora”.

As aulas de teatro acontecem na sala de AVD - Atividades da Vida Diária no horário de 08:00 às 09:00, com duração de uma hora. A turma tem um total de sete alunos, sendo que três deles são baixa visão, O processo é lento, na maioria das vezes é individual porque o/a estagiário/a precisa se aproximar de cada aluno/a para demonstrar o exercício, posicioná-lo no espaço. Também se torna cansativo pelos exercícios em si que necessitam de muito esforço e concentração. Por exemplo, a solicitação para que fiquem de pés descalços em uma roda ou meio círculo demanda tempo, pois estão ainda aprendendo a se posicionar em grupo no espaço e inicialmente necessitam da ajuda externa dos estagiários/as.

No intuito da percepção corpóreo/vocal se tem trabalhado exercícios respiratórios baseados em exercícios propostos por Jerzy Grotowski¹⁵ da seguinte forma: sentados com as pernas esticadas e paralelas, inspirar e expirar colocando a mão sobre o abdômen e sentir a musculatura, colocar as mãos nas costelas, colocar os braços para cima sempre inspirando e expirando, logo a seguir se propõe o trabalho com massagem; todos ficam em pé, em um círculo formado com o auxílio do/a estagiária/o, o exercício consiste em massagear a pessoa que se encontra à frente, massageando ombros e coluna, Tateando toda a extensão da coluna com os dedos. Depois separados em duplas, massagem o colega com as mãos em concha, dando batidinhas desde os ombros, braços e descendo pelas costas até as pernas.

A partir de agora para melhor compreensão do leitor das aulas realizadas

¹⁵Jerzy Grotowski (1933 -1999) diretor teatral polonês, um dos principais renovadores do teatro do século XX. Dava máxima importância ao trabalho dos atores (corpo e voz) em detrimento dos elementos adicionais de uma encenação (luz, música, figurino, cenário). “Dado que o cinema e a

descreveremos alguns dos exercícios efetuados para melhorar a percepção corpóreo/vocal na Fase I: P= Perceber:

1 - Exercício para encaixar o quadril:

Em pé com os pés paralelos: a estagiária posicionou os pés dos alunos orientando também verbalmente sobre a forma correta de deixar os pés na posição paralela, uma mão abaixo do umbigo e outra na bacia, atrás, o exercício consistia em flexionar os joelhos encaixando o quadril com a ajuda das mãos. A mão da frente posiciona a pélvis para frente e para cima e a mão de trás empurra a bacia para frente. Sem força e sem pressionar demais. A dificuldade dos/as alunos/as estava em distribuir o peso nos pés paralelos e flexionar os joelhos, notava-se tensão nos braços e nas mãos, a maioria dos/as alunos/as também apresentava má postura nas pernas e um posicionamento inadequado dos pés para este exercício. Este exercício foi repetido por pelo menos dez vezes com atenção para não prolongar demais, pois poderia se tornar cansativo para eles. Este exercício deu uma boa orientação na percepção do próprio corpo e deste no espaço.

2 - Estudo dos Níveis no Espaço:

Explicou-se para os/as aluno/ass os diferentes níveis no espaço – alto, médio e baixo e pediu-se que estes demonstrassem com o corpo para exemplificar. Foi uma introdução sobre os níveis no espaço e seu estudo será mais aprofundado futuramente.

3 - Estudo da *Kinesfera* baseado em Rudolf Laban¹⁶:

Kinesfera é a chamada “esfera de movimento”, se trata de uma esfera imaginária que tem a medida das extremidades do corpo afastadas na sua totalidade, dentro dessa esfera o corpo pode mover-se em todas as direções e sentidos. Quando cada aluno/a estabelece a sua esfera de movimento, há mais liberdade para movimentar-se. É uma forma de situar-se no espaço (espaço individual). Após a explicação verbal os alunos exploraram as suas *kinesferas* principalmente com os braços, alguns nem precisaram do toque para orientar. Interessante notar que alguns deles captaram o conceito de *kinesfera* sem precisar de maiores explicações e demonstrações.

4 - Aula de voz. Neste dia somente quatro (4) alunos compareceram. Uma aluna não pode

televisão adquiriram o espaço que ninguém ignora, o teatro deve diferenciar-se de ambos, aumentar o contato físico com o público, tornar-se uma arte cênica despojada, um teatro pobre”. (ASLAN:2005)

¹⁶ Bailarino, coreógrafo e educador húngaro (1879-1958), pesquisou o movimento e sua constituição, o que leva o homem a se movimentar e considerava a dança como um meio de educação. Criou um sistema de notação coreográfica chamado Labanotation. Acreditava que a dança deveria ser mais acessível, renovando seu ensino.

mais ir por causa do horário na escola.

No círculo inicial a estagiária conversou com os alunos/as sobre a importância do alongamento e do espreguiçamento do corpo. Ressaltou que ele deve ser feito com certa frequência e não somente como preparação para a aula de teatro e que eles usassem o que já tinham aprendido nas aulas até agora.

5 - Alongamento com música: Os/As alunos/as foram posicionados/as pelo espaço e fizeram primeiramente um alongamento individual, todos só se concentraram nos braços a estagiária orientou o alongamento não só para os braços, mas também para o pescoço, os ombros, a coluna e as pernas. Foi realizado um alongamento em que eles teriam que “buscar alguma coisa lá em cima”, inspirando ar na subida e ficando até nas pontas dos pés e soltando o ar e relaxando o corpo na descida. O mesmo exercício foi repetido acrescentando um passo para trás na subida e um para frente na descida.

6 - Aquecimento vocal:

O exercício solicitado foi fazer “como se” estivesse comendo uma maçã. Deveriam mostrar o tamanho dessa maçã, depois de algumas tentativas a estagiária enrolou um pano e colocou nas mãos dos/as alunos/as para simular a maçã, moldar a mão que segurava a maçã, levar à boca, mordê-la e mastigá-la. Solicitou-se que imaginasse que havia sobrado pedacinhos da maçã nas bochechas (parte interna) a estagiária tocou o rosto dos alunos para localizar, a tarefa era tirar esses pedacinhos com a língua em movimentos circulares. Finalizado o exercício, a estagiária explicou a importância da boa articulação da musculatura facial, da língua e dos lábios para a boa execução da voz. Esse foi o objetivo do exercício. Trabalhou-se a musculatura dos lábios e bochechas com o exercício de simular sorriso aberto e depois biquinho, como se fosse beijar, o máximo possível.

7 - Exercícios de Respiração:

A estagiária explicou o bom uso do diafragma, o controle da entrada e saída do ar, para isso fez com os alunos o exercício do “Ssssssss... e Brrrrrrrrr...” que consiste em inspirar e soltar o ar com a língua entre os dentes (Ssssssss) e vibrando os lábios (Brrrrrrr). O importante era controlar a saída desse ar. Somente a explicação verbal e os exemplos dados pela estagiária foram suficientes para a compreensão do exercício. A projeção da voz também foi trabalhada. Os alunos escolheram uma palavra, cada um de uma vez disse a palavra primeiramente baixinho e depois disseram a mesma palavra para alguém que estava distante, fora da sala. O objetivo era projetar a voz e não gritar.

8 - Expressão Corpóreo/Vocal:

A estagiária entregou para cada aluno/a um tecido, cada uma deveria fazer o pano dançar conforme a música. Gradativamente cada um deveria interagir com o objeto, a estagiária foi falando e sugerindo no sentido de aumentar a temperatura do pano. Passaram para a formação em círculo onde continuaram a interagir com o objeto “quente”, somente um pano para todo o grupo onde este deveria ser passado adiante, como o jogo da batata quente. Cada vez que o tecido caía no chão, a estagiária entregava outro.

9 - Círculo final:

Os alunos/as a cada encontro sempre discutem ao final como foi cada aula. O grupo discute e compreende no corpo a primeira fase (P=Perceber) que consiste sobretudo em adquirir uma consciência corpóreo/vocal e realizar uma análise do corpo e do acontecimento cênico; se preparando desta forma para as fases seguintes: segunda fase: E=Entender, fase 2: Treinamento e formação de alunos/atores/dançarinos;); e finalmente adentrar na terceira fase F=fazer ou seja vivenciar um processo de criação de um teatro-coreográfico.

Referências:

- AMIRALIAN, M. L. T. M. *Compreendendo o cego: uma visão psicanalítica da cegueira por meio de desenhos-estórias*. São Paulo: Editora Casa do Psicólogo, 1997.
- ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo Movimento*. Editora Summus, 1977.
- BAIOCCHI, Maura. Taanteatro. *Caderno Um*. São Paulo: Transcultura, 1997.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança veredas da alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BARBIER, René. *A pesquisa-ação*. Brasília: Plano, 2002.
- GREINER, Christine. *O Corpo, pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Editora Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.
- GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Cartografias do Desejo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1969.
- KATZ Helena. *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. 1ª Ed. Belo Horizonte: 2005.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Editora Summus, 1978.
- SALLES, Nara. *Sentidos: Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud*. Tese de Doutorado PPGAC/UFBA. 2004
- ZITKOSKI, Jaime José. *Paulo Freire & Educação*. Autêntica Editora, 2006.

