UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE BIOLOGIA

CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM DIVERSIDADE E INCLUSÃO

Marlíria Flávia Coelho da Cunha

Em busca da expressividade: O papel do teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual

Dissertação submetida à Universidade Federal Fluminense visando à obtenção do grau de Mestre em Diversidade e Inclusão

Orientador: Dr. Luiz Antônio Botelho Andrade

NITERÓI

2017

MARLÍRIA FLÁVIA COELHO DA CUNHA

Em busca da expressividade: O papel do teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual

Dissertação submetida à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial, visando à obtenção do grau de Mestre em Diversidade e Inclusão.

Orientador: Dr. Luiz Antônio Botelho Andrade

C972 Cunha, Marlíria Flávia Coelho da

Em busca da expressividade: o papel do teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual. / Marlíria Flávia Coelho da Cunha – Niterói: [s. n.], 2017.

Dissertação – (Mestrado em Diversidade e Inclusão) – Universidade Federal Fluminense, 2017.

1. Teatro. 2. Cegueira. 3. Terapia através do teatro. 4. Inclusão social. 5. Identidade. I. Título.

CDD. : 792.028

MARLÍRIA FLÁVIA COELHO DA CUNHA

Em busca da expressividade: O papel do teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual

Dissertação submetida à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial visando à obtenção do grau de Mestre em Diversidade e Inclusão.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Luiz Antônio Botelho Andrade – (Presidente da Banca - Orientador)

_____

Prof.ª Dr.ª Claudia Marcia Borges Barreto – UFF

_____

Prof.ª Dr.ª Edicleia Mascarenhas Fernandes – UFF

_____

Prof. Dr. João Ricardo de Mello Figueiredo - IBC

_____

Prof. Dr. Helio Ferreira Orrico – INSS - Suplente

_____

Prof.ª Dr.ª Claudia Marcia Borges Barreto – UFF - Revisora

Dedico este trabalho ao meu pai, Edmundo Coelho da Cunha (In memoriam), um homem simples, vindo de família humilde, e que, graças ao seu empenho pessoal, se tornou Mestre em Linguística e professor da Universidade Católica de Petrópolis. Ele foi o meu primeiro mestre, me ensinando, com paciência, a Língua Portuguesa e a linguagem da vida. De onde ele estiver, tenho certeza que estará feliz em ter uma filha seguindo os seus passos.

AGRADECIMENTOS

Á minha mãe, parceira em todos os momentos cruciais de minha vida;

Aos atores do Grupo Corpo Tátil, pelo carinho, dedicação e profissionalismo com que encararam todas as fases desta pesquisa;

Ao meu orientador, Luiz Antonio Botelho Andrade, pela paciência, disponibilidade e leveza com que me orientou;

Ao Instituto Benjamin Constant, pelo apoio constante em toda a minha vida profissional e, em especial, no desenvolvimento deste trabalho;

Ao Curso de Mestrado Profissional em Diversidade e Inclusão – UFF, por oportunizar a extensão da minha vida acadêmica.

SUMÁRIO

	LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	IX
	LISTA DE ABREVIATURAS.....	X
	RESUMO.....	XI
	ABSTRACT.....	XII
1	**INTRODUÇÃO**.....	1
1.1	**Apresentação**.....	1
1.2	**A trajetória da deficiência visual no teatro e no cotidiano: da Grécia antiga aos nossos dias**.....	3
1.3	**A imposição da cultura vidente aos cegos: uma forma de opressão**.....	12
1.4	**A percepção do mundo com e a partir do "olhar" da pessoa com deficiência visual – desafios e potencialidades**.....	15
1.5	**O problema**.....	23
2	**OBJETIVOS**.....	27
2.1	**Objetivo geral**.....	27
2.2	**Objetivos específicos**.....	27
3	**MATERIAL E MÉTODOS**.....	28
3.1	**Caracterização da pesquisa**.....	28
3.2	**Apresentação dos sujeitos da pesquisa: grupo Corpo Tátil**.....	29
3.3	**Referenciais teóricos**.....	32
3.4	**Avaliação do efeito das atividades teatrais propostas**.....	35
3.5	**Produção do documento "Quem foi que disse: Corpo Tátil**.....	36
4	**RESULTADOS E DISCUSSÃO**.....	38
4.1	**Em busca dos métodos e das técnicas teatrais para se trabalhar com os deficientes visuais**.....	38
4.1.1	O início	38
4.1.2	Jogos de integração interpessoal.....	39

4.1.3 Exploração espacial..... 42
4.1.4 Expressão corporal..... 43
4.1.5 Improvisação..... 48
4.1.6 Dramatização de um texto teatral..... 49
4.2 **Análise das entrevistas**..... 54
4.3 **Discussão dos encontros**..... 61
4.4 **Confecção do vídeo "Quem foi que disse: Corpo Tátil"**..... 66
5 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**..... 68
5.1 **Conclusões**..... 68
5.2 **Perspectivas**..... 69
6 **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**..... 70
7 **APÊNDICES**..... 74

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Página
Quadro 1: Caracterização dos sujeitos da Pesquisa	31
Quadro 2: Resumo das respostas dos sujeitos da Pesquisa	55
Figura 1: Encaixe nos espaços vazios	44
Figura 2: Complementar a escultura	44
Figura 3: Após o casamento – cena 4	50
Figura 4: Velhice, o tempo não volta – cena 7	52
Figura 5: Grupo Corpo Tátil – foto para o cartaz de estreia da peça	65

LISTA DE ABREVIATURAS

CMPDI	Curso de Mestrado em Diversidade e Inclusão
DAL	Divisão de Cultura e Lazer
IBC	Instituto Benjamin Constant
UNI-RIO	Universidade do Rio de Janeiro
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TO	Teatro do Oprimido

RESUMO

Investigou-se a forma singular como as pessoas com deficiência visual constroem a sua autoimagem, identidade e expressividade e o papel do teatro como facilitador neste processo. A pesquisa foi realizada com a participação do Grupo Teatral Corpo Tátil, formado por cegos. Metodologicamente, foi realizado um recorte histórico do período compreendido entre setembro de 2016 à maio de 2017, intercalando algumas reminiscências da trajetória profissional da pesquisadora e de seu envolvimento (pesquisação) com o referido Grupo Teatral. Utilizou-se como referenciais teóricos as contribuições da Teoria Sócio-histórica de Vygotsky, a Teoria da Enação, de Francisco Varela, a Teoria e Arte Teatral, de Stanislaviski, e o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Os resultados, obtidos através das entrevistas semiestruturadas, das filmagens dos encontros e do diário de campo, demonstram que, mesmo com os avanços tecnológicos, as conquistas de direitos e as discussões cada vez mais crescentes sobre inclusão, as pessoas com deficiência visual ainda se ressentem de uma maior acessibilidade, no espaço social. Os atores do Grupo Teatral, sujeitos desta pesquisa, reforçaram a importância do teatro e a adequação da metodologia utilizada para o desenvolvimento pessoal, diminuição da timidez, aumento da autoestima e afirmação da identidade e da expressividade. O teatro mostrou-se ainda como um importante aliado no momento da perda da visão, auxiliando o individuo no enfrentamento e na adaptação para a nova e desafiadora fase da vida. Como produto deste estudo, foi confeccionado um documentário intitulado “Quem foi que disse: Corpo Tátil”.

Palavras-chaves: Deficiência visual, Teatro, Conhecimento, Expressividade, identidade.

ABSTRACT

We investigated the unique way in which people with visual impairment build their self-image, identity and expressiveness and the role of theater as facilitator in this process. The research was carried out with the participation of Grupo Teatral Corpo Tátil, formed by blind people. Methodologically, a historical cut from the period from September 2016 to May 2017 was made, interleaving some reminiscences of the researcher's professional trajectory and her involvement with the aforementioned Theater Group. The contributions of Vygotsky's Socio-historical Theory, Francisco Varela's Theory of Enaction, Stanislaviski's Theory and Theatrical Art, and Augusto Boal's Theater of the Oppressed were used as theoretical references. The results obtained through the semi-structured interviews, filming of the meetings and the field diary show that, even with technological advances, the achievements of rights and the ever increasing discussions on inclusion, people with visual impairment still resent of greater accessibility, in the social space. The actors of the Theatrical Group, subjects of this research, reinforced the importance of theater and the appropriateness of the methodology used for personal development, reduction of shyness, increase of self-esteem and affirmation of identity and expressiveness. The theater also proved to be an important ally at the moment of loss of vision, helping the individual in confrontation and adaptation to the new and challenging phase of life. As a product of this study, a documentary entitled "Who Told It: Tactile Body" was made.

Keywords: Visual deficiency, Theater, Knowledge, Expressiveness, identity.

1. **INTRODUÇÃO**

1.1. **Apresentação**

Em 1990, já formada em Letras e lecionando numa escola particular, decidi me dedicar ao que antes era apenas um hobby: o teatro. Afinal eu já possuía, como se costuma dizer, “um emprego” e poderia me dedicar à direção teatral que sempre me fascinou. Para realizar este sonho a contento, eu decidi cursar Artes Cênicas na Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Dois anos depois fui fazer um estágio de teatro no Instituto Benjamin Constant e o trabalho com as pessoas com deficiência visual[1] me abriu uma janela de possibilidades e uma gama de indagações que, confesso, algumas delas ainda busco as respostas.

No ano de 1992 fiz uma pós-graduação em “Alfabetização de Deficientes Visuais” e, no ano seguinte, prestei concurso para professora do Instituto Benjamin Constant (IBC), tendo sido aprovada. Em 1994, iniciei a minha trajetória profissional, trabalhando em sala de aula com alunos das Classes de Alfabetização (atualmente Primeiro Ano do Ensino Fundamental), na sala de recursos[2] e com teatro para alunos do Primeiro ao Nono Ano. Atualmente exerço a função de Coordenadora de Eventos na Divisão de Cultura e Lazer (DAL) do IBC.

Tenho ainda ministrado cursos, palestras e oficinas para professores da rede pública sobre Arte-Educação de pessoas com deficiência visual. São momentos de troca de experiências e discussão sobre os caminhos da Arte-Educação no Brasil e, em especial, da arte destinada e/ou realizada com pessoas não videntes.

Desde 2003, dirijo um grupo experimental de teatro – cujo nome atual é Grupo Corpo Tátil - com atores que possuem deficiência visual. Neste trabalho, busco novas abordagens e novas metodologias que possam favorecer a expressividade do ator com deficiência visual.

[1] A deficiência visual é definida como a perda total ou parcial, congênita ou adquirida, da visão. O termo inclui pessoas cegas, aquelas que possuem perda total da visão ou um resíduo mínimo, que a fazem necessitarem do Sistema Braille como meio de leitura e escrita, e pessoas com baixa visão ou visão residual, aquelas que conseguem ler textos impressos ampliados.

[2] Salas de apoio á sala de aula, com mobiliário, materiais adaptados e equipamentos específicos para o atendimento dos alunos.

Ao longo deste tempo, três situações me impressionaram muito e, de certa forma, nortearam toda a minha vida profissional, incluindo a realização desta pesquisa. A primeira foi a leitura de um artigo que fazia parte da bibliografia obrigatória para o concurso do IBC, mas que, infelizmente, não consegui resgatar a referência. Este artigo dizia que a expressividade das pessoas com deficiência visual era "extremamente pobre" quando comparada com aquela dos videntes. Embora eu tivesse, em 1992, muito pouca experiência no assunto, lembro que esta afirmação me intrigou bastante. Afinal eu conhecia algumas pessoas cegas bastante expressivas. E, já naquele momento, me indagava: mas de qual expressividade este autor está falando? Da expressividade do deficiente visual, enquanto deficiente visual, ou da expressividade dele segundo o referencial vidente?

A segunda situação surgiu um pouco depois, ao iniciar as aulas de teatro. Os professores e pais me perguntavam se eu iria ensinar aos alunos os movimentos e gestos que faziam parte da comunicação dos videntes: dar tchau, mandar beijo, fazer careta, dançar com os gestos relacionados às músicas infantis, etc. Esta preocupação constante com a "normalização"[3] e, de certa forma, com o "adestramento" do indivíduo cego me intrigavam e me contrariavam.

Paralelo a isso, ainda no primeiro ano de trabalho no IBC, encontrei na rua uma antiga professora de expressão corporal da UNI-RIO. Ao ser informada que eu trabalhava teatro com crianças com deficiência visual, ela comentou que estes deviam ser muito mais "soltos" corporalmente do que os videntes. Diante da minha surpresa, já que a bibliografia que eu havia lido até então e o contato com professores e pais me indicavam o contrário, ela me respondeu sorrindo: "eles não possuem modelos para imitar e servir de amarras".

Este contato fortuito serviu para que eu repensasse e norteasse todo o meu trabalho com meus alunos com deficiência visual. Estas indagações também estão presentes nesta pesquisa e, assim, pretendo discuti-las ao longo da trajetória da mesma e, se possível, repensá-las. Afinal o teatro é isto: uma busca constante pela verdade cênica, uma busca interminável pela arte de se expressar a cada novo trabalho, uma busca pela expressividade.

[3] Preocupação em seguir as normas, o padrão vigente.

1.2. A trajetória da deficiência visual no teatro e no cotidiano: da Grécia antiga aos nossos dias.

A bibliografia sobre personagens ou artistas cegos nos diferentes períodos históricos é bastante escassa e, portanto, o trabalho de busca, seleção, coleta e análise das peças e das críticas de teatro foi, de um lado, relativamente árduo mas, por outro, muito inspirador e profícuo para a realização deste trabalho, posto que pudemos traçar um panorama da deficiência visual, através do teatro e de outras formas de expressão artística, em cada momento histórico. Há de se ressaltar, no entanto, que não foi nosso objetivo fazer uma revisão exaustiva sobre a relação do cego com o teatro mas, sobretudo, conhecer, selecionar e analisar as peças que julgamos mais representativas de cada época, que apresentavam personagens cegos, como um referencial importante de nosso estudo.

Como resultado desta incursão histórica, encontramos dois mitos comuns e contrastantes sobre a deficiência visual, quais sejam: a cegueira como castigo divino - uma punição por pecados cometidos nesta ou em vidas passadas; a cegueira como dom da vidência, a exacerbação dos outros sentidos e habilidade que, supostamente, faz com que as pessoas cegas percebam mais e melhor do que as pessoas sem deficiência, por decorrência de uma lei compensatória. Estes dois mitos, identificados desde a "Tragédia Grega", ainda permanecem nos dias de hoje, mesmo diante de todo avanço do conhecimento e da reinvindicação de direitos, proporcionado pelo processo de inclusão social, quando o tema da deficiência passou a ser mais discutido e a pessoa com deficiência, mesmo com avanços e retrocessos, um pouco mais aceita no espaço social.

Assim, iniciando com "Édipo Rei", tragédia grega escrita por Sófocles (por volta de 427 a.C.), encontramos a presença de ambos os mitos: o da culpa e o da compensação. Destarte, Édipo, ao descobrir que matou seu pai natural e casou-se com a sua própria mãe, Jocasta, vaza os próprios olhos como "castigo por seus pecados". O Corifeu[4] demonstra todo o horror à cegueira voluntária do protagonista ao dizer: *"Não sei como justificar tua atitude. Talvez fosse melhor morrer que viver cego."* (SOFOCLES, p.88). Não por acaso, a revelação crucial do "seu pecado" é feita a Édipo por um cego "vidente", de nome Tirésias:

[4] Regente do coro nas tragédias gregas.

> *ÉDIPO - Tu, que apreendes a realidade toda, Tirésias, tanto os fatos logo divulgados quanto os ocultos, e os sinais vindos do céu e os deste mundo (embora não consigas vê-los), sem dúvida conheces os terríveis males que afligem nossa terra; para defendê-la, para salvá-la, só nos resta a tua ajuda.* (SOFOCLES, p. 30)

Tirésias é um adivinho bastante respeitado por suas visões a respeito do passado e do futuro. A ideia da "vidência", da exacerbação dos sentidos remanescentes, está marcada neste personagem e em outros adivinhos cegos que fazem parte da tragédia grega. Entretanto, Tirésias entra para falar com Édipo conduzido por um menino que o guia. A imagem do cego sendo conduzido por alguém, em geral um menino, é bastante comum na Arte, em textos e pinturas, e também no imaginário popular. Parece refletir a noção de incapacidade e dependência que a figura do cego inspira.

O ciclope, peça escrita por Eurípides narra o encontro de Ulisses com o devorador de homens Polifemo, um ciclope de apenas um olho no meio da testa, filho de Poseidon e da ninfa Toosa. Polifemo é cegado por Ulisses com um tronco incandescente, após tentar prendê-lo na caverna e ter devorado dois de seus amigos.

> *"CICLOPE – Ai, desgraça"! Carbonizaram meu olho, cegaram-me!*
> *ULISSES – "Vai para o inferno! Aliás, já foste!" (p.18).*

Ulisses é taxativo ao comparar a cegueira do ciclope ao inferno. E, ao cegá-lo, Ulisses pune Polifemo pelo "pecado" de prender e comer seres humanos. O herói não tem arrependimentos: a cegueira do ciclope era o "castigo merecido" por suas maldades.

Dialogando com o presente pode se ressaltar que os castigos para os vilões, guardados paras os últimos capítulos das novelas, era, até bem pouco tempo, algum tipo de deficiência: eles ficavam cegos ou paraplégicos, por exemplo.

A cegueira, assim, era vista como uma desgraça merecida, condenação justificada pelas vilanias das personagens. Já os protagonistas e heróis da trama, quando eram ou ficavam cegos ao longo dos capítulos, tinham a visão devolvida nos capítulos finais, como prêmio de "bom comportamento". A partir da década de noventa teve início uma transformação neste enfoque: os autores passaram a criar personagens cegos que não "voltaram, milagrosamente, a enxergar" (Maria Flor / Bruna Marquezine e Jatobá / Marcos Frota, na novela América, em 2005, por exemplo).

Ainda não há estudos que expliquem a mudança desta abordagem nas novelas brasileiras. Podemos indicar, porém, que os movimentos sociais em prol da inclusão tenha favorecido uma discussão e compreensão mais ampla sobre a questão da deficiência no Brasil e no mundo, desmistificando o tema e, assim, influenciando também a dramaturgia.

Retornemos ao passado, agora nos palácios da Roma antiga, onde era frequente a figura carismática do bobo da corte. O bobo da corte era o servo responsável por fazer rir. Lopes (2005, p. 03) define que, além de servir, "este personagem tinha a função de distrair os convidados e também ao seu amo com ações cômicas, imitações, palavras e chocarrices". O bobo da corte podia apresentar uma deficiência física: ele era coxo, vesgo e, mais comumente, anão. A deficiência do bobo da corte também era explorada pelo próprio artista como motivo para risadas. Ainda que esta função social seja grotesca e humilhante, Castro (2005) relativiza esta concepção ao afirmar que, na sociedade romana, onde a beleza do corpo era extremamente valorizada, ser o bobo da corte era uma forma de inclusão social para os artistas com deficiência, afinal eles passavam a gozar de um *status quo*, de uma função social que, de certa forma, era também valorizada. Alguns bobos da corte tornaram-se famosos e eram favoritos dos imperadores, chegando a gozar de certas regalias nos palácios. É claro que, se deixassem de ser engraçados, poderiam ter a cabeça cortada em qualquer momento, mas esse era um perigo pelo qual não somente eles vivenciavam, enquanto súditos, mas que, por muitas vezes, padeciam.

Na Idade Média torna-se forte a figura do bufão. Tradicionalmente o bufão apresentava deformações físicas: cegueira, corcunda, três olhos, gigantismo ou nanismo. Estas deficiências, quando não reais, eram reproduzidas corporalmente e também pelo uso de máscaras, como sinaliza Jardim (2002) ao dizer que *"As caracterizações usualmente trabalhadas com o Bufão são o anão, o barrigudo, o corcunda, o mendigo e outros estados físicos, sociais ou psíquicos relacionados à marginalidade, doença ou exclusão física e social." (JARDIM, 2002, p.6).*

Castro (2005) destaca que o bufão, encontrado também em povos antigos como os Astecas, causavam risos ao imitarem deficiências físicas. Assim,

> "Em inúmeras épocas e culturas encontramos a prática de rituais em que se imitam coxos, cegos e leprosos, provocando a hilariedade dos participantes. Crueldade? Falta de respeito? Não, apenas uma maneira das sociedades primitivas se protegerem do medo e do mal. Traço típico da bufonaria, a

> representação de aleijões físicos e morais era feita pelos Astecas em grandes cerimônias em que o grupo tinha ataques de riso com imitações de enfermos e também de comerciantes e ilustres cidadãos não muito honestos" (CASTRO, 2005, p. 22).

Numa época considerada por certos autores como Idade das Trevas, o bufão era, paradoxalmente, o "personagem maldito", mas também o porta-voz da verdade. Isto porque, através da comédia, ele podia fazer toda uma crítica social, dando voz às insatisfações do povo.

Sobre o bufão, Foucault complementaria que ele, tal qual o louco, tem uma fala sem censuras, ao mesmo tempo proibida e ouvida. Só ele é capaz de dizer uma verdade oculta, prever o futuro e enxergar aquilo que os outros não conseguem ver (JARDIM, 2002, p. 05).

A representação negativa do cego, desde a Idade Média, foi ressaltada por Kastrup (2010, p. 52), quando a autora nos mostra como *"as fábulas e o teatro profano trazem a figura do cego bufão, desajeitado e grosseiro, bem como do cego mendigo".* Nesta mesma linha lógica, era também comum a figura do falso cego que induzia a piedade do outro para explorar a caridade dos videntes (KASTRUP, 2010).

Lopes (2005) aponta duas possibilidades para o desaparecimento desta estranha figura após a Idade Média: a perseguição destes artistas pela Inquisição ou o advento do renascimento.

Há de se ressaltar que é no Renascimento que nos deparamos com uma das mais belas peças teatrais já escritas: "Rei Lear" de Shakespeare (escrita em torno de 1605). Este clássico é um dos últimos textos escritos por este autor. Assim, com maestria, Shakespeare nos apresenta o Conde Gloucester, que tem os olhos arrancados por Cornualha, marido de uma das filhas de Lear. O castigo é o resultado pelo fato do Conde ter se apiedado e dado abrigo ao Rei, em sua casa. Ao se deparar cego, Gloucester não vê mais razão para continuar vivo e pede ao filho para levá-lo ao topo de uma montanha para de lá ele se jogar. Edgar, com pena de seu pai, o faz acreditar que estão à beira de um precipício, embora estejam a uma altura bem próxima ao chão. Ao se jogar e perceber que não morreu, o Conde desiste de se matar. Shakespeare nos chama atenção para o fato, aparentemente paradoxal, de se ver e alcançar a verdade quando se fica cego. Assim, somente depois de adquirir a cegueira, o Conde Gloucester descobre a verdade: o filho que adorava o traiu, e aquele que julgava traidor, no caso Edgar, era o que realmente o amava e que permanece ao seu lado, mesmo após a perda da sua visão.

> *"GLOUCESTER: - Oh, caro filho Edgar, vítima do ódio de teu pai enganado. Se eu pudesse viver pra te ver com meu tato juraria ter recuperado meus olhos*." (p.62)*.*

Muitas vezes a cegueira é apresentada na Arte como sinônimo de "obscurecimento da razão". O próprio termo "cegueira" é encontrado no dicionário, não apenas como "estado de cego" mas, também, como "estado de quem tem a razão obscurecida, o discernimento ou o raciocínio perturbado" (FERREIRA, 1986, p. 303).

Não é este o caso do Conde Gloucester, já que é justamente ao ficar cego que tem sua "visão aberta" para a verdade. A cegueira é, neste caso, ao mesmo tempo, libertadora e sofrida. Libertadora porque produz o conhecimento dos fatos; sofrida porque este conhecimento acontece quando ele nada mais pode fazer para mudar estes fatos.

Mas analisemos uma peça brasileira – "O cego" escrita pelo autor de A moreninha, Joaquim Manuel de Macedo, em 1845. Ao iniciar a peça, sabemos que Paulo, o protagonista, ficou cego há poucos anos, por uma doença que não é revelada pelo autor. O personagem é apaixonado por Maria, jovem que conheceu antes de ficar cego. A jovem é prometida em casamento a Paulo, embora, às escondidas, nutra amor por Henrique, irmão dele que foi para a guerra e desapareceu. O retorno de Henrique às vésperas do casamento dos dois traz o conflito à tona e culmina com o suicídio de Paulo. A morte trágica do herói é um traço marcante do Romantismo. Paulo encara a cegueira como desgraça, vive das lembranças do tempo em que enxergava e encara o casamento com Maria como a única alegria a que ainda tem direito.

> "*Paulo — Depois?... Depois?... Amigo, eu terei sempre".*
> *Da dor o fel no néctar dos prazeres.*
> *Maria me fará menos aflito;*
> *Porém, feliz... Duvido.* (p. 03)
> *(...)*
> *Quero sorver o néctar das lembranças;*
> *"Porque, enfim, minha vida é meu passado."* (p. 04)

Na peça, os personagens fazem constantemente alusão à cegueira real de Paulo, a cegueira física, e também a outra forma de cegueira, bem menos visível, como quando Maria compara o destino da mulher ao cego que é guiado por outrem.

> "Maria - Sempre a seu lado um homem se levanta".
> Para pensar e desejar por ela;
> Criança, junto a quem sempre vigiam;

> Cego, que sempre pela mão se leva;
> Eis a mulher!... Eis o que eu sou, e todas!...”(p. 11)

Ou mesmo quando Emília, mãe de Paulo, ao tentar alertá-lo do erro em casar-se com Maria, fala das duas cegueiras do filho: a dos olhos e a do coração. Paulo está cego fisicamente e também “cego de paixão”.

> “Emília — Porque te amo, o faço:
> Vejo aberto a teus pés enorme abismo;
> E tu, ó duas vezes mais cego,
> Cego pela paixão, dos olhos cegos.” (p. 06).

Ressalta-se que os dois estereótipos da deficiência anteriormente referidos estão aqui presentes: 1) o da submissão, da dependência, do cego guiado por outrem, comparando esta representação ao papel da mulher na sociedade; 2) a cegueira como obscurecimento da razão, fazendo de Paulo incapaz de perceber a verdade (Maria não o ama).

Fazendo um salto para o século XX, destacamos três grandes dramaturgos: Bertolt Brecht, Michel de Ghelderode e Samuel Beckett; o primeiro alemão, o segundo belga e o terceiro irlandês.

Brecht (1978) escreveu a peça "O Mendigo e o Cachorro Morto", entre 1919 e 1920, após o final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Nesta peça, um Imperador e um mendigo cego travam um inquietante e filosófico diálogo. O imperador acaba de retornar vitorioso da guerra e o mendigo está sentado na entrada da cidade onde ocorrerá a festa da vitória. Necessário destacar que o cego não reconhece o Imperador e conversa com este como quem conversa com “qualquer um”. Isso faz com que o Imperador ache graça e permaneça escutando-o. Interessante que as posições dos dois em vários momentos é invertida: o mendigo investe-se de importância e aponta a subserviência nas atitudes do Imperador.

> *“IMPERADOR - Que mais pensa de mim?*
> *MENDIGO - Tem uma voz fraca, portanto é medroso; pergunta demais, portanto é lacaio; procura me preparar armadilhas, portanto não está seguro de si, nem nas coisas mais seguras; você não acredita em mim mas fica me escutando, portanto é um homem fraco; e por fim pensa que o mundo todo gira em torno de você, quando há pessoas muito mais importantes, eu por exemplo. Além disso, você é cego, surdo e ignorante. Os outros defeitos, não conheço ainda. (p. 09) (...)*
> *MENDIGO - Diante de mim todos se curvam. Mas isso não me impressiona. Só os insistentes me incomodam com suas conversas e perguntas.”* (p. 09)

Alguns estudiosos acreditam que esta peça foi escrita por Brecht como um alerta ao futuro próximo da Alemanha: o Nazismo, ao qual, por suas fontes políticas, o autor poderia prever (VIGNA, 2008). O que é possível constatar, entretanto, é que "O Mendigo e o Cachorro Morto", a primeira vista uma simples parábola sem grandes intenções, é recheada de metáforas e simbolismos, num jogo de palavras entre o imperador e o mendigo, que podem ter significados ocultos pelo autor, na forma de parábolas.

"Os cegos", de Michel Guelderode, em 1933, foi inspirada em "A parábola dos cegos", pintura de Pieter Bruegel, concluída em 1568, na qual se vê cegos guiando uns aos outros e caindo, como num efeito dominó, em um brejo.

Guelderode apresenta três cegos que peregrinam com o objetivo de chegar a Roma e pedir ao Papa o milagre da visão. Os três são cegos congênitos e sonham enxergar. Eles andam durante dias por uma estrada, segurando no casaco um do outro, acreditando estarem próximos a Roma, entretanto estão dando voltas pelos mesmos lugares. Lamprido, de cima de uma árvore, apresenta-se como rei do País de Fossos e oferece ajuda: abrigo, alimento e orientação. Mas eles pedem apenas esmolas dizendo *"Tende piedade dos pobres ceguinhos condenados a peregrinar pelos seus pecados".* Ou seja, os três usam a cegueira para conseguir a piedade e, por conseguinte dinheiro, esmola. Isso é reforçado nas palavras "pobres ceguinhos". Mas ao descobrirem que Lamprido é caolho, os três recusam sua ajuda. São alertados de que o local é perigoso, cheio de fossos e pântanos, mas demonstram descrença na palavra de um "aleijado". Um deles, De Strop, diz: *"Embora cegos, temos dignidade! Acha que vamos aceitar auxílio de um caolho?"* Com a imprudência e a desconfiança, os três cegos acabam caindo num fosso e morrendo afogados.

Podemos citar, neste caso, o antigo ditado: "O pior cego é aquele que não quer ver". Os três personagens desdenham de Lamprido por ele ter uma deficiência, é caolho, e por isso não enxergam a verdade: o local é perigoso e nunca chegarão sozinhos a Roma. Eles não aceitam a própria deficiência, sentem-se desgraçados e usam a cegueira para obter esmolas. Como aceitar que alguém "deficiente" como eles possa apresentar-se como rei e enxergar o que eles não enxergam? A peça expõe a miséria humana: os cegos tem fé no Papa, um ser inalcançável para eles, mas descreem do ser real que propõe auxílio. E o motivo da descrença em Lamprido

está unicamente no fato dele apresentar uma deficiência. Neste caso a fé é apresentada como algo vazio, longínquo, na crença em coisas distantes e imateriais.

O castigo para a falta, o pecado da soberba e descrença dos cegos é a punição pela morte no fosso.

Passamos a comentar a obra de Samuel Beckett, o irlandês que escreveu a famosa peça “Esperando Godot”. Ele nos brinda ainda com outra pérola – “Todos os que caem”, primeira peça radiofônica escrita em 1957. A peça é repleta de sons e efeitos para o rádio. Como que de propósito, o personagem Mr. Rooney é cego. A cegueira do personagem é apresentada aos ouvintes, no primeiro momento, pelo som ritmado da bengala na plataforma de trem. E pela primeira vez, nas peças analisadas, encontramos um personagem cego que trabalha: Mr. Rooney trabalha em outra cidade e utiliza-se do trem para ir e vir.

> “(...) *Mr. Rooney de repente aparece na plataforma, caminhando, apoiado no braço do pequeno Jerry. É cego e bate no chão com a bengala e ofega incessantemente*.).
> MR. ROONEY - Sabe que mais... acho que vou me aposentar.
> MRS. ROONEY - (*boquiaberta*) Se aposentar! E ficar em casa? Vivendo de pensão?”

Beckett também inova ao apresentar Mr. Rooney de uma forma realista e humana: ele tem momentos de mau-humor, de carinho, é rabugento, sovina e até age de forma suspeita no final da peça. Enfim, Mr. Rooney é um homem comum, talvez com mais defeitos do que qualidades. Ele foge ao estereotipo do cego humilde, frágil e sempre “bonzinho”.

Também não é “bonzinho” o personagem Nestor, da peça “O cego e o louco”, escrita por Claudia Barral em 1998. Neste texto, dois irmãos, um cego e outro vidente, refletem sobre suas vidas enquanto esperam a visita de uma vizinha.

Nestor, o personagem cego, também é apresentado de forma realista e humana: Ele é sarcástico, engraçado, prepotente, triste e por vezes até cruel em suas palavras. Mas tudo isso não impede dele demonstrar uma exacerbação dos sentidos remanescentes, como podemos ver nos dois exemplos a seguir:

> “Nestor - Lúcia está vindo! Finalmente!
> Lázaro - Como você sabe?
> Nestor - Eu a pressinto, eu a escuto, farejo.” (p. 09)
> (...)
> “Nestor - Você caiu de cara numa frigideira, Lázaro?
> Lázaro - Por quê?
> Nestor - Você está vermelho como um pimentão.

Lázaro – Como você sabe?
Nestor – Já pressinto suas reações.” (p. 10)

Entretanto, como a peça tem um clima fantasioso e surrealista, estes momentos tornam-se verossímeis dentro do contexto da história, parecendo, inclusive, colocados propositalmente pela autora.

Agora resta-nos perguntar: Como ocorre a representação da deficiência visual no teatro do século XXI?

Ainda que esta discussão não seja determinada inteiramente pelos meios de produção, não se pode desprezar que o surgimento de novas demandas sociais crie, no sistema capitalista, a necessidade de produtos para serem consumidos. Talvez essa seja uma das explicações para o aumento dos grupos que trabalham com foco na deficiência, principalmente a visual. Uma outra explicação advém de exigências intrínsecas dos movimentos sociais, da conscientização da sociedade para a importância da inclusão e, principalmente, da criação de novos direitos.

No intercruzamento destas diferentes determinantes e condicionantes históricos, encontramos duas linhas de grupos de teatro que trabalham com a deficiência visual: a) o primeiro grupo intercala artistas cegos com videntes e utiliza diferentes recursos para estimular os sentidos remanescentes (audição, olfato, paladar e tato), suprimindo a visão. Nestas apresentações, o público vidente utiliza vendas e é convidado a vivenciar o ato de assistir uma peça sem ver. O foco destes grupos de teatro é a deficiência visual e o texto da peça é um pretexto para a experimentação. b) O segundo grupo trabalha com artistas com deficiência visual, mas não objetiva discutir a cegueira. Para estes grupos de teatro a deficiência visual é uma circunstância, não o mote do trabalho. Eles discutem temas diversos (amor, ódio, perdão) e apresentam peças variadas (O Auto da Compadecida, O inspetor-geral, Os Saltimbancos, por exemplo). Os atores estimulam todos os sentidos do público, incluindo a visão, através dos figurinos coloridos, do cenário e da movimentação em cena.

Qual a melhor forma de atuação do teatro em tempos de diversidade e inclusão? O teatro que aborda a deficiência visual ou o teatro em que a deficiência visual está presente, mas não é explorada como foco principal? Esta questão instigante está ainda aberta e pode ser que ambas sejam importantes para sensibilizar e conscientizar a sociedade para a grande causa da diversidade e inclusão do deficiente visual na sociedade.

Mal comparando, seria similar a trajetória do racismo nas novelas brasileiras. Até o princípio da década de oitenta, os atores negros praticamente só representavam papéis de escravos ou empregadas domésticas; com a discussão e avanços dos movimentos sociais contra este preconceito racial, as empresas de televisão abriram espaços para personagens e famílias de negros cujo objetivo principal era abordar o racismo. No final do século XX e início do XXI, os atores negros passaram a atuar em diferentes papéis, independentemente da cor da pele. No entanto, estamos ainda muito longe de uma divisão equânime entre atores brancos e negros nos papeis principais das novelas, cinema e teatro. Com relação aos atores com deficiência visual, talvez estejamos vivendo o segundo momento citado acima, onde a discussão sobre as deficiências seja fundamental para a compreensão da mesma. Teremos que nos preparar para o passo seguinte, qual seja, o momento em que atores com deficiência possam representar qualquer papel, discutir qualquer assunto e sejam vistos pelo seu talento e não pela sua deficiência.

1.3. A imposição da cultura vidente aos cegos: uma forma de opressão.

Observando a trajetória histórica da deficiência, em especial a deficiência visual, percebemos que, durante muito tempo, estas pessoas foram tratadas como invisíveis, inexistentes. O mundo pertencia a aqueles que não tinham deficiência física. A cultura vidente era considerada a cultura legítima, adequada para a vida em sociedade: quem era privado da visão não deveria tomar parte desta sociedade ou deveria, na melhor das hipóteses, adaptar-se a mesma.

Desta forma a imposição da cultura visual - do “ver” como sentido único e principal de estar e perceber o mundo - sobre o cego, o não-vidente, tornou-se a única forma possível de educar e socializar estas pessoas. Esta imposição, historicamente aceita, passou a ser uma forma legitimada de opressão do sujeito com deficiência visual.

Para Boal (2001, apud SANTANNA, 2002), opressor é aquele que se utiliza das armas da sua condição social (branco, patrão, rico, chefe, etc.) para oprimir

o(s) outro(s); e oprimido é aquele que sofre este desequilíbrio por força das armas utilizadas pelo opressor. Boal definiu ainda o "oprimido" como o indivíduo "despossuído do direito de falar, do direito de ter a sua personalidade, do direito de ser" (BOAL, 2001:33, apud SANTANNA, 2002). Este conceito aparece principalmente na prática do "Arco-íris do desejo", criado por ele na década de 80, a partir de sua experiência em Portugal e na França. Sobre o Arco-íris do desejo falaremos mais detalhadamente nos próximos tópicos.

Vale destacar, relacionando as observações de Boal com o tema da deficiência visual, que o poder exercido pela cultura vidente sobre a não-vidente, embora, via de regra, invisível tanto para o opressor quanto para o oprimido, e ainda que bem intencionado pelo primeiro, produz resultados negativos: a superioridade de um grupo frente ao outro. Ressaltamos que não cabe aqui criticar as pessoas videntes pela tentativa de normatização do indivíduo cego. Mesmo porque, como já salientamos, esta concepção do cego como incapaz, dependente daqueles que possuíam a visão, foi construída e legitimada ao longo da História. O "ser diferente da maioria" produz, ainda hoje, estranheza e, não raro, preconceitos e até tragédias. Esta opressão, no caso da deficiência visual, não é perceptível, principalmente para o opressor. Talvez por desinformação das capacidades reais da pessoa cega, o vidente acredite que o melhor para a mesma seja nivelar-se, o mais que possível, a maioria vigente, ou melhor, vidente. Fornecer informações visuais passa a ser justificado pela necessidade aparente de "suprir o déficit cognitivo" dos cegos. Na maior parte das vezes, o vidente acredita que, com esta atitude, está ajudando no desenvolvimento psicossocial do sujeito cego.

A esse respeito, Rabello (2011) sinaliza que

> "Numa sociedade que não considere a diferença entre as pessoas, a aprendizagem do aluno com deficiência visual pode terminar tomando como parâmetro o padrão dominante, cujo referencial geralmente utilizado é o do vidente e cuja aprendizagem acontece em grande parte por meio do olhar." (p. 64).

Para tornar claro o que está sendo colocado, tomemos como exemplo um fato presenciado pela autora numa sala de aula de uma escola pública: a professora da classe ensinava aos alunos, utilizando como recurso uma música infantil, gestos simples como dar tchau, chamar o amigo acenando com a mão, entre outros movimentos. Ao ser perguntada por que fazia isto ela respondeu que

apenas desejava que as crianças cegas aprendessem a dançar a música “como qualquer criança normal”.

Neste caso, faz-se necessário a pergunta: reproduzir os gestos e movimentos videntes é importante para quem? Para a criança cega ou para atender a uma “normatização” do indivíduo cego? Para o desenvolvimento psicomotor dela ou para justificar o poder da cultura do vidente sobre a não-vidente?

Rodrigues (2013) questiona a valorização dos movimentos visuais, tidos como normais, corretos: “*Correto significa comum, como todos fazem? E como todos fazem significa como os videntes fazem?”* (p. 88).

Mas, ao discutir o ensino dos movimentos visuais para pessoas com deficiência visual, é importante salientar que não existe nenhum critério que os impeçam ou os tornem proibidos de serem ensinados. Cunha (2004), ao relatar a sua prática na oficina de teatro do IBC, esclarece que:

> “Não que a aprendizagem destes gestos tradicionais seja condenável. Acredito, no entanto, que a mesma deva partir da necessidade e do desejo do próprio deficiente visual. Não algo imposto e encarado como imprescindível em sua vida. É uma informação a mais, que pode ser utilizada ou não. E partindo da sua necessidade, do seu desejo, esse gesto estereotipado deixa de ser algo vazio e passa a ter um sentido, um contexto.” (CUNHA, 2004, P. 13)

Destarte, o que se afirma é que os movimentos, cores e imagens que fazem parte do mundo e da cultura dos videntes são, principalmente para os cegos congênitos, informações visuais. Ter acesso a estas informações é um direito do não-vidente; a áudio-descrição[5], por exemplo, é um dos recursos que surgiu para suprir esta lacuna. Entretanto é importante ter em mente que estas informações não sejam impostas ao cego como se fossem uma necessidade ou mesmo como fundamentais para seu desenvolvimento cognitivo. Ensinar a imitar movimentos visuais não é condenável, mas não pode ser a prioridade no trabalho com pessoas com deficiência visual.

Em contrapartida, é importante também, como sugerido por Cunha (2004),

[5] Descrição clara e objetiva de todas as informações visuais e que não estão expressas nos diálogos: expressões faciais e corporais, ambiente, figurino, efeitos especiais, mudanças de tempo e espaço, além da leitura de créditos, títulos e qualquer outra informação exibida na tela do cinema ou do teatro.

compreendermos que, muitas vezes, a pessoa com deficiência visual tem curiosidade, desejo ou mesmo necessidade de conhecer o mundo visual. Talvez isso reflita uma vontade de se sentir incluído num mundo predominantemente visuocêntrico. Neste caso, o ensino desta cultura vidente, embora não imprescindível a este sujeito, deixa de ser uma imposição e de ser algo vazio, sem significado, passando a ter um sentido e um contexto que o justifica.

Nesta perspectiva, faz-se mister observar que não é nossa intenção, ao destacarmos a primazia da cultura vidente sobre a não-vidente, apresentar a deficiência visual unicamente como fruto de uma sociedade excludente. A nossa postura neste trabalho não é vitimar o deficiente, mas sim destacar a potencialidade dessas pessoas, o que, pelas razões já colocadas, nem sempre é observado e valorizado.

A nossa intenção é, por conseguinte, propor um "novo olhar" para a deficiência, um olhar a partir do outro, mas também com o outro.

1.4 A percepção do mundo com e a partir do "olhar" da pessoa com deficiência visual – desafios e potencialidades.

> *"Eu não me considero uma pessoa deficiente, eu me considero uma pessoa eficiente"*.[6]

O fato de não ter um dos sentidos não torna uma pessoa incapaz. O cego congênito é capaz de estabelecer conexões com o mundo a partir da integração dos seus outros sentidos. Também a pessoa que adquire a cegueira na fase adulta pode, paulatinamente, descobrir novas formas de ser e estar no mundo.

A visão é o último sentido a ficar pronto no ser humano, entretanto, ao enxergar, passamos a utilizar a visão na maior parte do tempo. Alguns autores afirmam que entre todos os sentidos, 80% das percepções do dia a dia são advindas da visão (NUNES, 2008; GONZALEZ, 2007; AMARAL, 1994, apud Alvarenga, 2015). Não é de admirar que encontrar um cego andando na rua sozinho, orientando-se por sons e por pistas táteis e olfativas, ou mesmo reconhecendo alguém pela voz nos cause tanta surpresa. É como se

[6] Fala de um reabilitando numa palestra no IBC / Junho de 2016

acreditássemos que a visão fosse a única forma possível de conhecer e se conectar com o mundo.

A esse respeito, Lora diz que:

> "As pessoas percebem boa parte da realidade a sua volta por meio da visão, o que não significa que as com deficiência visual estejam impossibilitadas de conhecer e se relacionar com o mundo. Ela deve se utilizar de outras percepções sensoriais (...) e o aproveitamento máximo de qualquer grau de visão que possa ter." (LORA, 2013, apud RODRIGUES, 2014, p. 133)

Mas, neste caso, poderíamos pensar: se a pessoa com deficiência visual percebe o mundo de forma diferente da do vidente, o correto é deixá-la sozinha, sem nossa interferência, para não influenciá-la com a nossa visão das coisas. Seria, ao contrário da professora citada no tópico anterior, deixar que a criança pudesse dançar do jeito que quisesse ou simplesmente ficasse parada ouvindo a música infantil.

A experiência ensina que, ao reconhecer e respeitar a singularidade da deficiência visual, a intervenção e responsabilidade de quem a educa toma uma dimensão ainda maior. Aprender os estímulos apropriados ao nosso aluno, ou nosso ator cego, vai exigir de nós uma mudança de postura – abandonar a posição confortável do mundo visual que conhecemos para a descoberta do não visual que desconhecemos. E isso demanda se colocar no lugar do outro, daquele que não vê, estabelecendo uma relação de parceria constante. É o olhar com e a partir do referencial do outro.

De acordo com a abordagem da enação, proposta por Francisco Varela e colaboradores (2003), a cognição não é um processo meramente mental, ela se faz com e a partir da ação, da experiência. Ele afirma ainda que não existe um mundo pronto, pré-estabelecido, fora de nós. A realidade que apreendemos é uma construção que acontece na interação do eu com o mundo.

Assim, a criança com deficiência visual, como qualquer outra criança, precisa do agir, do brincar, do experimentar para conhecer a si mesma e a tudo que está ao seu redor.

"Conhecer de verdade" para a pessoa com deficiência visual exige o envolvimento e participação dos outros sentidos, tais como o tato, tato-cinestesia, audição, olfato e paladar. E esse conhecer, principalmente nos primeiros anos da

infância desta criança, necessita da mediação de um adulto – pais, professores.

Muitas vezes os pais superprotegem seu filho cego, com medo que ele caia ou se machuque batendo “nas coisas”. Mas andar, correr, subir nos móveis e cair faz parte da vida e da necessidade de todas as crianças. Impedir que a criança faça coisas de criança não é benéfico para o desenvolvimento dela. A criança cega não é diferente da criança vidente, apenas ela necessita de estímulos próprios para descobrir a sua forma de explorar e perceber o mundo ao seu redor; em outras palavras, ela também necessita do agir para criar conexões importantes ao seu desenvolvimento psíquico e motor.

Uma criança que nasce cega e não é estimulada a explorar o mundo através dos seus outros sentidos, mesmo sendo cognitivamente capaz, pode ter atrasos no seu desenvolvimento, tornando-se um adulto dependente e inseguro. Esses atrasos, na maior parte das vezes, não tem nenhuma relação com a cegueira: são resultados da falta de estímulo e da superproteção, ou ainda do abandono, vivenciado por este indivíduo, principalmente na infância – fase em que as conexões neuro-motoras estão se desenvolvendo.

Varela e colaboradores (2003) nos contam a experiência feita com gatinhos que, no escuro completo, transportavam outros gatinhos presos em carrinhos. Os primeiros exploravam por si mesmos o espaço, os segundos eram apenas carregados. Estes últimos, quando soltos e desafiados a locomoverem-se no ambiente, se mostraram menos hábeis, cognitivamente, que os primeiros (VARELA et al. 2003).

A criança com deficiência visual que não é estimulada a conhecer o mundo através da própria ação pode tornar-se também verborrágica e/ou adquirir o que se denomina de maneirismos, ou seja, comportamentos estereotipados e repetitivos (ato de balançar-se para frente e para trás ou para os lados, colocar as mãos nos olhos, agitar as mãos, etc.). Hoffman (2012) aponta causas neurológicas, psíquicas ou sociais para o surgimento deste tipo de conduta no indivíduo (HOFFMAN, 2012, apud RODRIGUES, 2013, p. 151).

Segundo Rodrigues (2013) a instalação de maneirismos é muito comum em crianças cegas ou com baixa visão “Muitas vezes percebemos que esses movimentos estereotipados agem como forma de preencher um espaço/tempo

ocioso. Seria bom evitá-los, estimulando a criança a interagir e a se conectar com os brinquedos ou os mais diversos materiais" (p. 150).

Bruno (1993) ressalta ainda que a criança cega que não é estimulada a interagir com o ambiente, pode isolar-se no seu mundo interior e passar a se auto estimular em busca de satisfação. Os movimentos repetidos causam uma sensação de prazer e terminam por se fixarem no comportamento habitual desta criança. O maneirismo, uma vez instalado, é difícil de ser abandonado, entretanto percebemos que quando a pessoa com deficiência visual consegue dar função ou um novo significado ao movimento, este tende a melhorar e, por vezes, até desaparecer.

A falta de experiências concretas e de interação com outras pessoas pode ainda ocasionar o verbalismo em crianças com deficiência visual. Muitas destas crianças passam grande parte do seu tempo em frente a TV, ouvindo rádio ou apenas sentadas ouvindo os sons e as vozes de pessoas ao seu redor, o que facilita a atitude de reprodução daquilo que ouve. Esta reprodução, em grande parte das vezes, é descontextualizada e desconectada com a experiência prática, concreta.

Vygotsky (2007) explica que, em crianças pequenas, a fala e a ação possuem uma relação dinâmica, são interligadas. Isto nos leva a refletir que, ao colocar a criança cega numa atitude de inércia, a conexão fala-ação não é estabelecida, provocando uma ruptura na compreensão do contexto desta fala.

A pesquisadora lembra que, ao iniciar o trabalho de teatro no IBC, conheceu uma criança de sete anos que imitava com perfeição o miado de um gato. Quando foi solicitado que a mesma encenasse o gato com o seu corpo, a criança mostrou-se confusa. Ela não tinha a menor ideia de como fazê-lo. Sequer sabia que o gato tinha pelos e andava com quatro patas no chão.

Rodrigues (2013) alerta ainda para o reforço desta atitude pelos pais, professores e adultos que convivem com a criança. Ela afirma que estas crianças, bastante inteligentes por sinal, percebem que este comportamento verborrágico agrada as pessoas, tornando-a alvo de elogios e admiração, o que reforça e fixa tal atitude.

Heimers (1970, apud RODRIGUES, 2013) sugere que a fantasia da criança

deve ser canalizada para a criatividade, por meio de brinquedos que ela demonstre interesse e através de vivências, experiências reais. Desta forma o ato de conhecer será efetivo, experienciado.

Outro fato bastante comum é a criança cega que toca em tudo que está próximo ao seu corpo, ou aquela que, pelo contrário, se recusa a tocar nas coisas. Ambos os comportamentos podem estar relacionados a um comprometimento neurológico ou motor, ou mesmo terem origem em alguma outra deficiência ou distúrbio associado como, por exemplo, a hiperatividade ou o autismo; porém podem se manifestar em crianças sem nenhum tipo de comprometimento, como uma conduta estereotipada que foi reforçada culturalmente. Neste sentido, Amiralian (2007) comenta que uma criança cega congênita atendida por ela "(...) *andava de um lado para o outro mexendo em tudo, mas sem se deter em nada"* (*p.* 5). É a famosa "mão boba": a criança toca em tudo o que está próximo do seu corpo, incluindo coisas e pessoas. Entretanto este tocar é semelhante a um maneirismo: a criança toca, mas não conhece aquilo que é tocado, uma vez que não se detém no objeto a ponto de produzir de fato, uma apreensão do mesmo. O toque é fugaz e superficial. Para conhecer é necessário um toque exploratório, um tato ativo, que se detenha no reconhecimento da forma, textura e dos detalhes do objeto, pois o tato é um sentido que apreende o todo a partir das partes, dos detalhes, diferentemente da visão que é totalizante, ou seja, percebe em primeiro lugar o global para depois perceber as partes.

Por outro lado, a criança com deficiência visual que não toca em nada, recusando-se mesmo a fazê-lo, também pode ter lacunas em seu desenvolvimento. Seu comportamento pode refletir uma educação restritiva, onde frases como "Não fique tocando nas coisas", "Não toque aí que é perigoso, você pode se machucar", entre outras, acabam sendo internalizadas pela criança, produzindo uma atitude de medo e rejeição ao ato de tocar ou ainda de ser tocada.

Tocar para experienciar é fundamental para que a criança com deficiência visual construa conceitos. Não tocar em nada ou tocar em tudo sem de fato conhecer o que se está tocando pode gerar atrasos e, muitas vezes, contribuir para um comportamento verborrágico ou com maneirismos, aonde a imaginação e a linguagem oral terminam por suprir a falta de conhecimento prático.

Assim, é importante que o educador/ diretor proponha atividades práticas

destinadas a estimular o toque da criança. E essas atividades, como sugere Batista (2005), não podem ser descontextualizadas:

> "Muitas vezes essas atividades são propostas na forma de exercícios específicos, com amostras variando ao longo de uma dimensão, como forma e textura, a serem discriminadas fora de contextos significativos. Revivem assim a estratégia pedagógica do exercício de habilidades isoladas, que tem sido bastante criticada pela pedagogia contemporânea." (BATISTA, 2005, p. 12).

É desejável que essas atividades, com materiais específicos, e/ou vivências a partir do trabalho corporal, façam parte de um contexto relacionado à vida da criança ou inserido num assunto, fato, momento, que o justifique. Desta forma, contextualizada e, preferivelmente através da ludicidade, a vivência torna-se um momento de aprendizagem significativa.

Entretanto é necessário respeitar o histórico e os limites psíquico e físicos de cada indivíduo, a fim de não criar constrangimentos ou mesmo traumas posteriores. Cada pessoa tem o seu tempo, seu ritmo pessoal e o seu processo de aprendizagem. Portanto, propor não é impor. Ao oferecer constantes e diversificadas atividades que envolvam o tocar (seja a si mesmo, ao outro ou em objetos), o educador/diretor tem que ter em mente que cada ser humano é único, não pode existir generalizações, nem mesmo na cegueira. Cada um tem a sua singularidade, e isto envolve ritmo pessoal, história de vida, confiança e limites. Faz-se mister respeitar, estimular, propor e permitir que, pouco a pouco, no seu tempo, a pessoa desenvolva o seu tato, tocando de forma a conhecer e formar novos conceitos. E, sentindo-se respeitada e não criticada, ela consegue agir de forma livre, transformando as atividades em algo lúdico, prazeroso e, portanto, significativo.

Tocar, desenvolver o tato ativo ou sistema háptico[7], é necessário para o ato de conhecer. Todavia, pode acontecer que a pessoa com deficiência visual, em geral adulto, não necessite ou não demonstre interesse em "tocar" em algo num determinado momento. Isto nem sempre pode ser relacionado a uma rejeição pelo toque, uma vez que é uma circunstância, e não algo ou conduta permanente.

Também a exploração do espaço faz parte do trabalho com pessoas com deficiência visual.

[7] Diferente do tato passivo, quando a informação não é recebida de forma intencional, o tato ativo ou sistema háptico é a consciência e a busca intencional da informação através do sentido do tato.

Normalmente a pessoa vidente entra numa sala e percebe imediatamente seu tamanho e obstáculos. A visão, como já afirmamos, é totalizante, percebe o global. O indivíduo com deficiência visual não possui essa percepção imediata do espaço. Ele necessita andar, explorar com as mãos, com os pés e com todo o corpo aquele determinado espaço. Necessita ainda utilizar-se de outros recursos como o da audição para perceber os sons que fazem parte deste ambiente e de onde eles vêm, como a brisa ou o som do vento que entra pela porta ou pela janela. Todos esses dados tornam-se pistas táteis/auditivas importantes para que ele se localize e ande com desenvoltura pelo espaço. Às vezes colocamos uma pessoa com deficiência visual numa sala e propomos, de súbito, que ande e faça exercícios físicos neste espaço. Ao perceber a insegurança com que ela se locomove pelo ambiente, temos a impressão de que esse sentimento é inerente à cegueira; acreditamos que a deficiência por si só é incapacitante e limitante fisicamente. Mas se nos vendassem os olhos e nos colocassem em um espaço desconhecido e nos propusessem que andássemos normalmente, como nós agiríamos? Conseguiríamos andar e nos movimentar com segurança e desenvoltura, tal qual enxergássemos? Provavelmente não. Teríamos medo de bater nas coisas, cair, etc.

Assim, para uma pessoa com deficiência visual, reconhecer o espaço envolve explorá-lo com todos os seus sentidos e utilizando-se do corpo todo. Desta forma, reunindo todas as pistas, ela concebe o mapa mental do ambiente em que está inserida. A respeito do mapa mental, Rodrigues (2013) explica que:

> "A memória muscular que o cego desenvolve com as práticas cotidianas de deslocamento no espaço físico permite-lhe que gradativamente construa o mapa mental dos ambientes, principalmente daqueles que lhe são mais familiares. Ele é tão bem assimilado e incorporado que pode dar ao jovem cego uma locomoção com total propriedade e certeza, proporcionando certa segurança e domínio da situação." (p. 165)

Ao realizar o mapa mental do ambiente, a pessoa com deficiência visual consegue locomover-se com autonomia e desenvoltura, sentindo-se segura também para criar movimentos com o corpo no espaço.

Também o tato com os pés, em geral pouco explorado por profissionais que trabalham a questão do espaço com pessoas cegas, pode ser de grande importância na construção deste mapa mental. Rodrigues (2013) sinaliza que os pés nos oferecem informações a respeito dos diferentes tipos de solos – areia,

grama, terra ou piso – fornecendo pistas para a orientação espacial e para a compreensão do espaço, além de servirem para a localização de obstáculos próximos ou no chão e para a recuperação de objetos caídos. Nas oficinas de teatro os atores costumam realizar todas as atividades descalços, o que permite uma maior liberdade no ato de se expressar. O solo pode ser, além de ambiente de contato, auxiliar na criação: usar o impulso dos pés contra o chão costuma fornecer a força e a energia necessária para realizar movimentos, principalmente aqueles que requerem explosão.

A relação com o outro, desenvolvidas principalmente nas atividades corporais, também é fundamental para a formação da identidade da pessoa com deficiência visual. É nesta interação que ela constrói o conhecimento de si, da sua individualidade e a sua imagem corporal.

A imagem corporal é a percepção que temos do nosso próprio corpo. Uma pessoa com deficiência visual, mesmo sendo cego congênito, ao tocar em outras pessoas, consegue perceber as semelhanças e as diferenças do seu corpo em relação aos demais (altura, textura da pele e dos cabelos, massa corpórea, etc.), construindo assim a noção de imagem corporal e desenvolvendo a sua identidade.

Almeida (2010) afirma que “a partir do contato com o outro, o ser em desenvolvimento se identifica e também se descobre.” (p. 68)

Vigotsky (In: NUERNBERG, 2008) e Varela (2003) reforçam a importância do outro na construção do conhecimento ao afirmarem que este é o resultado de um processo de apropriação que se realiza nas e pelas relações sociais. Por mais contraditório que pareça, é na relação com o outro que desenvolvemos a nossa própria individualidade.

No teatro, um dos primeiros módulos trabalhados diz respeito à exploração do espaço e a integração do grupo. As atividades de integração de grupo são importantes para que os atores se conheçam e estabeleçam uma relação de parceria e confiança, fundamental nos encontros e nas apresentações das peças.

A relação com o outro, a autonomia no uso do espaço e o desenvolvimento do toque permite ainda que a pessoa com deficiência visual encontre a própria expressividade.

Sobre a expressividade, precisamos nos deter um pouco mais sobre a forma como ela pode ser facilitada. A pessoa vidente, desde bebê, vê e imita expressões faciais e gestos realizados pelos outros. A imitação é a forma pela qual a criança

vidente percebe, se apropria do mundo ao seu redor e por fim se expressa, comunicando-se com o outro e recriando a sua maneira o movimento visualizado (RODRIGUES, 2013) No entanto, a criança que nasce cega não possui referências visuais para imitar. Então como expressar reações fisionômicas, movimentos e gestos? Enfim, como uma pessoa com cegueira congênita pode desenvolver a sua expressão corporal, uma vez que não possui o recurso da imitação?

É desejável que se utilize objetos concretos ou, o mais semelhante ao real possível nas vivências e atividades realizadas com pessoas com deficiência visual, como, por exemplo, miniaturas. Neste caso, favorecer situações similares, principalmente no trabalho com adolescentes e adultos, pode ser de grande valia. O ator cego adulto já possui a capacidade de abstração necessária para fazer a conexão entre as duas situações.

O ato de tocar também é fundamental para a expressividade deste indivíduo. A percepção obtida através do toque, em grande parte das vezes, pode substituir informações visuais. Em nossa experiência com o teatro, percebemos que ao tocar alguém ou uma escultura, por exemplo, a pessoa com deficiência visual pode obter noções da sua expressão facial e/ou do movimento do seu corpo. Estas noções auxiliam para que ele se aproprie e recrie, a sua maneira e no seu próprio corpo, a expressão percebida.

Adquirindo autonomia no uso do espaço e de outras atividades, interagindo com os outros, desenvolvendo a sua própria expressividade, a pessoa com deficiência visual consegue perceber-se no mundo, respeitando e tentando superar, ao mesmo tempo, seus limites, e adquirindo assim a sua identidade, autoestima e incluindo-se na sociedade a que pertence.

1.5- **O problema**

Historicamente, nas pesquisas que abordaram a questão da cegueira, a pessoa com deficiência visual era geralmente comparada ao vidente. Com este enfoque comparativo, o cego era sempre colocado em desvantagem, como o sujeito de uma falta, posto que a visão era o referencial e o principal parâmetro destas

pesquisas. Assim, estava garantida a supremacia da cultura dos videntes sobre os "não videntes" (MASINI, 2012 ; ALVARENGA et al. 2014).

Vygotsky (2007) parece ter feito o prenúncio da transformação deste enfoque ao esclarecer que a criança com deficiência representa um tipo qualitativamente diferente, único, podendo realizar o seu desenvolvimento por outros caminhos ontogenéticos[8], epigenéticos[9] e por experiências sociais (ALVARENGA et al. 2014).

Atualmente, mesmo num panorama de inclusão, nas atividades desenvolvidas com pessoas com deficiência visual, notadamente as atividades que envolvem a expressividade corporal, a maioria das pessoas continua a reproduzir o modelo antigo, ou seja, o modelo da "falta", do déficit deste indivíduo frente aos videntes. Por consequência, busca-se uma compensação e, assim, os movimentos corporais "visuais" passam a ser ensinados e reproduzidos, na maioria das vezes, de forma descontextualizada e, portanto, sem significado para o indivíduo cego. No âmbito deste paradigma, o respeito e o estímulo à capacidade de construção de conhecimento individual da pessoa com deficiência visual deixa de ter importância.

No que concerne à expressão corporal, Rodrigues (2013, p. 54) propõe o rompimento destes padrões visuais e o investimento "*em um corpo articulado, que não siga modelos prontos e que não almeja repeti-los ou alcançá-los*".

Nesta perspectiva, o nosso trabalho aborda a forma como as pessoas com deficiência visual constroem a sua autoimagem, identidade e expressividade, bem como o papel do teatro neste processo.

Partimos do princípio que todo ser humano é expressivo por natureza e que não existe uma única maneira de se expressar, nem a mais correta. A expressividade é a forma como nós exteriorizamos o que percebemos e sentimos e esta percepção varia de pessoa para pessoa (STOKOE, 1987).

[8] Ontogenia ou ontogênese é o estudo das origens e desenvolvimento de um organismo desde o embrião até atingir sua forma plena, passando pelos diferentes estágios de desenvolvimento. Ontogenia também pode ser definida como a história das mudanças estruturais de uma determinada unidade - que pode ser uma célula, um organismo ou uma sociedade de organismos -, sem que haja perda da organização que permite a existência daquela (Maturana e Varela, 1987, p.74,).

[9] Variações não genéticas adquiridas ao longo da vida. Existem comprovações científicas de que os hábitos de vida e o meio social em que uma pessoa está inserida, por exemplo, podem modificar o funcionamento de seu genes.

STOKOE (1987) afirma que a expressividade nasceu com o homem e antecedeu a linguagem verbal. O homo sapiens, pela necessidade de se comunicar, aprende a gesticular como forma de exteriorizar suas ideias e desejos.

Maturana e Varela (1995) afirmam que o mundo não é exterior ao ser humano, ele é fruto da relação deste com o ambiente que o cerca. Portanto, a percepção do mundo é uma construção pessoal, influenciada por fatores orgânicos, culturais e sociais.

Se a percepção do que está ao nosso redor é pessoal, também o é a forma como podemos expressá-la. Brasileiro e Marcassa (2008) vão além do caráter pessoal e subjetivo e reforçam a influência do fator cultural na expressividade. Para estes autores:

> "Gestos, comportamentos e formas de comunicação não-verbais variam de cultura para cultura, ainda que os indivíduos tenham em vista os mesmos objetivos com seus atos. Assim, as maneiras de chamar alguém, de concordar, cumprimentar, indicar objetos, despedir-se, expressar contentamento, cumplicidade ou desconfiança são distintas e, muitas vezes, exprimem sentidos contrários, provocando confusões ou gerando desconforto entre as pessoas." (BRASILEIRO E MARCASSA, 2008 p. 05).

A expressividade é linguagem. Esta expressividade pode ser desenvolvida, melhorada, mas ela está presente em todos os seres humanos.

Ainda que o conceito expressividade nos remeta a várias sutilezas semânticas, ela pode ser concebida como "o ato de expressar sentimentos, emoções e desejos" (FERREIRA, 2013). O termo evoca ainda algo que é expelido, expurgado, exalado "de dentro para fora". Este expelir "algo" para fora, enfatizado pelos termos correlatos, expressos em diferentes idiomas (pressão, pressing, pressione, pression), exalta a ideia de exteriorizar algo que se encontra latente - sentimentos, ideias e desejos – e que pode se desenvolver na práxis do viver em sociedade (FERREIRA, 2013).

Se a expressividade é a forma como exteriorizamos percepções, ideias, emoções e desejos, se ela é exalada "de dentro para fora" e surge da relação nossa com o mundo, podendo sofrer variações, inclusive, de cultura para cultura, como impor a pessoa com deficiência visual que imite e seja uma cópia da expressão vidente? Como impor um modelo único e legítimo de se expressar?

Ainda que a vida em sociedade seja o palco por excelência para o desenvolvimento da expressividade, o teatro, considerando tempo e lugar,

potencializa seu desenvolvimento e, assim, pode ser utilizado para entretenimento, mas também como espaço educativo.

Nesta perspectiva, como o teatro, do grego Theatron – lugar para “contemplar” – pode favorecer a expressividade da pessoa com deficiência visual? Mas como estimular a expressividade de nossos atores e alunos deficientes visuais, respeitando, ao mesmo tempo, a forma como eles a constroem e, não menos importante, fugindo dos estereótipos visuais tão presentes e internalizados no nosso mundo visuocêntrico? Que metodologia teatral poderia embasar uma pesquisa que não parte do olhar do vidente, mas do olhar do outro, do olhar cego? Quais são as bases para fundamentar as nossas intervenções, uma vez que os métodos teatrais convencionais não contemplam os artistas com deficiência visual? E, por último, qual a real contribuição do trabalho com a expressividade para o cotidiano da pessoa com deficiência visual?

Estes foram os principais questionamentos que nos fizemos ao iniciar este trabalho. Buscamos a identidade, a autoimagem e, acima de tudo, a expressividade da pessoa com deficiência visual: como ela é construída e como pode ser desenvolvida através da dinâmica teatral. Não uma expressividade exterior, mecanizada, estranha ao cego, principalmente ao cego congênito, mas uma expressividade latente, pessoal, emanada de dentro para fora.

2. **OBJETIVOS**

2.1 **Objetivo geral**

Propor abordagens de técnicas teatrais que auxiliem a construção da expressividade do ator com deficiência visual com vistas a produção de um documentário (produto).

2.2 **Objetivos específicos**

2.2.1- Pesquisar métodos e técnicas teatrais que contribuam para a expressão corporal e a expressividade dos atores cegos;
2.2.2 – Avaliar a influência das atividades teatrais sobre a expressividade, conhecimento e autoestima do ator cego;
2.2.3 – Produzir um documentário enfatizando a desenvoltura corporal e a expressividade dos atores cegos no palco, durante os exercícios e a realização de uma peça teatral.

3. **MATERIAL E MÉTODOS**

Para responder as nossas indagações e cumprir nossos objetivos, inspirados na metodologia proposta por Boal com o Teatro do Oprimido, buscamos compreender e resgatar o artista que existe dentro de cada pessoa com deficiência visual com que trabalhamos, numa relação de parceria e formação humana, na qual não existia aquele que sabe tudo (mestre, diretor) e o outro, “aluno sem luz” ou ator que só aprende.

Partimos do pressuposto que o aprendizado advem da sinergia e da riqueza do fazer junto, da construção coletiva do conhecimento. Destarte, privilegiamos neste estudo a pesquisa participativa com um Grupo Teatral formado por cegos – grupo Corpo Tátil - no que tange a construção do conhecimento da pesquisadora e dos sujeitos atores, co-participantes.

Fizemos um recorte do período de encontros com este Grupo Teatral, compreendido entre setembro de 2016 a maio de 2017, tirando proveito de reminiscências da trajetória profissional da pesquisadora, tais como os ensaios com o grupo Benjamin Constant e as aulas de teatro com o Primeiro ano de Ensino Fundamental, no Instituto Benjamin Constant – Instituição de Referência na área da deficiência visual/ RJ.

As anotações destes encontros e algumas reminiscências da memória e experiência da pesquisadora foram importantes para o bom andamento deste trabalho.

A pesquisa, enquadrada na linha “interdisciplinaridade e as questões de ensino” do Curso de Mestrado Profissional em Diversidade e Inclusão, foi submetida e aprovada na Plataforma Brasil (N^{o} do Parecer: 1844.214).

3.1 **Caracterização da Pesquisa**

O presente trabalho foi realizado através de uma pesquisa qualitativa e participativa - pesquisação. Considerando que a participação de cada individuo do grupo contribui para uma forma coletiva do saber, a pesquisação permite que o pesquisador e os atores construam novas abordagens que emergem da participação

no campo da pesquisa e que, na sequência, são confrontadas, desafiadas e validadas dentro do próprio grupo (OLIVEIRA, 2009). O referido autor justifica o uso da pesquisação citando Vygotsky em suas intervenções participativas. Segundo ele, Vygotsky e seus colaboradores costumavam interagir com os sujeitos da pesquisa com o objetivo de provocar reações e transformações que fossem decisivas para a compreensão dos processos de desenvolvimento.

Como o trabalho com o teatro exige de seus componentes a exposição de seus corpos, do discurso e da imagem, buscamos, através de uma pesquisa participativa, o estabelecimento de uma relação de parceria e confiança entre os sujeitos e o pesquisador.

Considerando que um dos nossos objetivos era compreender como a pessoa com deficiência visual constrói o conhecimento de si e do mundo que o rodeia, participar de forma atuante nos experimentos e vivências realizadas tornou-se uma estratégia importante para perceber as dificuldades e as facilidades do não vidente. Desta forma poderíamos propor novas possibilidades de intervenções durante todo o processo, a partir das necessidades e do referencial dos integrantes do grupo. A nossa preocupação residiu, sobretudo, em observar, intervir e analisar o percurso e não apenas os resultados obtidos com o mesmo.

Assim, inscrita no paradigma socioconstrutivista, a pesquisação nos permite, a todo instante, reintroduzir os aprendizados no processo constante e recursivo da pesquisa. Nesta perspectiva, os atores se tornam protagonistas na sequência que se tornou clássica: ação, reflexão, ação. Por conseguinte, de uma forma geral, a pesquisa realizada no âmbito do nosso grupo teatral permite, não somente a aproximação do pesquisador mas também a produção de material relevante para pesquisa.

3.2 **Apresentação dos sujeitos da pesquisa: grupo corpo tátil.**

Esta pesquisa foi desenvolvida no Instituto Benjamin Constant com o Grupo de Teatro “Corpo Tátil”. Este grupo foi criado em 2015, a partir da experiência com o Grupo Teatral Benjamin Constant. Ambos os grupos foram fundados pela

pesquisadora com o intuito de criar um espaço para pesquisa e de incentivo ao desenvolvimento da aptidão artística de pessoas com deficiência visual.

O Grupo Benjamin Constant, criado em 2003, era formado apenas por pessoas com baixa visão e cegos que estudavam no IBC e era considerado uma atividade extracurricular da escola: aqueles que desejassem podiam se inscrever no início do ano nas oficinas de teatro. A permanência no grupo estava condicionada à assiduidade, participação e compromisso com os ensaios.

Embora diretamente relacionado a uma atividade escolar, o grupo tinha a preocupação em divulgar o trabalho além dos muros do IBC. Assim, as peças “O mágico de Oz” (L. Frank Bahum), "A loja da Alegria" (Marlíria Flávia), "O menino maluquinho" (Ziraldo), "O príncipe negro" (Marlíria Flávia), "Dê uma chance a Paz" (criação coletiva), "O Auto da Compadecida" (Ariano Suassuna) e "O inspetor geral" (Nicolai Gogol) foram ensaiadas e apresentadas em vários espaços culturais e teatros, tais como: Centro Cultural Banco do Brasil, Teatro Carlos Gomes, Teatro Mário Lago, PUC, SESC de Niterói, SESC de Irajá, FAETEC, UFRJ, UNIRIO, entre outros, além de ter recebido o terceiro lugar na categoria Melhor espetáculo infantil, no Festival Mercadão Cultural, realizado no Teatro Carlos Gomes, no ano de 2005.

Em 2015, pela necessidade de ampliação e profissionalização do trabalho, o Grupo mudou seu nome para Corpo Tátil, passando a ser formado por estudantes e ex-estudantes do IBC. Faz parte da proposta deste Grupo desmistificar a deficiência visual, apresentando montagens cujo foco não esteja pautado na questão da deficiência dos atores, mas na própria encenação. Para tanto, buscou-se levar ao público um espetáculo dinâmico e de qualidade, com música, dança, expressão corporal e movimento. É um teatro singular, pois ainda que os atores possuam deficiência visual, todos os sentidos são explorados, incluindo a visão, do público no caso. Isto é feito através dos figurinos, das coreografias e da movimentação pelo palco, nos diferentes cenários. Embora o elenco possua uma singularidade, o grupo não faz um teatro baseado apenas na fala, os atores estão sempre buscando trabalhar, ao máximo possível, o canto, a música, a expressão corporal e a interação com a plateia.

Para a presente pesquisa, fizemos um recorte do período compreendido entre setembro de 2016 a maio de 2017, após a aprovação da pesquisa na Plataforma Brasil e quando o Grupo Corpo Tátil já estava com seus participantes definidos. Neste período, realizamos entrevistas filmadas com os artistas e algumas filmagens

dos encontros, com anotações em diário de campo a partir das vivências e discussões realizadas.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e a Autorização do Uso de Imagens (Apêndice 3) foram apresentados e assinados por todos os participantes dessa pesquisa. Ainda que tenhamos os referidos documentos e a permissão para nomeá-los, no intuito de preservar a individualidade dos participantes, optamos por utilizar nomes fictícios, cuja única correspondência é a primeira letra de cada nome.

O Grupo Corpo Tátil é formado atualmente de seis atores cegos. Dois deles possuem cegueira congênita e quatro cegueira adquirida. As idades variam entre dezesseis e vinte e oito anos. Em março de 2017, uma das atrizes, grávida de seis meses, teve que se afastar dos ensaios, participando apenas das atividades teatrais desenvolvidas até fevereiro de 2017. O ator Joel, que a substituiu no grupo, participou da entrevista realizada para este estudo.

Quadro 1- Caracterização dos sujeitos da Pesquisa

Artista (nomes fictícios)	**Idade**	**Deficiência Visual**	**Atividade Atual**	**Tempo no Grupo**
Valéria	28 anos	Cegueira Congênita	Revisora Braile	Dois anos
Fábio	24 anos	Cegueira Adquirida	Estudante	Treze anos
Camila	28 anos	Cegueira Adquirida	Professora	Um ano
Acássio	16 anos	Cegueira Congênita	Estudante	Três anos
Suzana	18 anos	Cegueira Adquirida	Estudante	Um ano
Joel	18 anos	Cegueira Adquirida	Estudante	Quatro meses

Fonte: Autora

3.3 **Referenciais teórico-metodológicos**

Utilizamos como referenciais teórico-metodológicos as contribuições da Teoria Sócio-histórica de Vygotsky (2007), da Teoria da Enação de Varela (2003), a Teoria e Arte Teatral de Stanislaviski (1990) e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal (2009).

Vigotsky (2007) e Varela (2003) ressaltam a importância do agir – da ação incorporada – para o desenvolvimento cognitivo do ser humano. Entende-se por ação incorporada as experiências sensório-motoras do sujeito em um contexto biológico, psicológico, cultural e social, mais abrangente.

Stanislavisk (1990) e Boal (2009) foram utilizados como referenciais da práxis teatral. Assim, nos baseamos no Método da Análise Ativa do primeiro (Stanilavisk, 1990) e no Teatro do Oprimido, desenvolvido pelo segundo (Boal, 2009). Há de se ressaltar que estes métodos teatrais foram adaptados pela pesquisadora para o trabalho específico com atores com deficiência visual.

A seguir, descrevemos, ainda que de forma sucinta, ambos os métodos, para favorecer a compreensão do trabalho desenvolvido.

O método da Análise Ativa foi criado por Constant Stanislaviski. Este grande ator e diretor viveu na Rússia, na primeira metade do século XX, e foi o fundador do Teatro de Arte de Moscou. Inovador e dinamizador, Stanislaviski modificou o teatro moderno, rompendo com algumas de suas convenções. Em lugar de um mero fantoche que repetisse mecanicamente as falas com a inflexão que o diretor determinasse, o ator, no método de Stanislaviski, tornou-se um ser vivo capaz não apenas de ‘dizer’, mas de incorporar o papel (STANISLAVISKI, 1994).

No início de seu trabalho no teatro, Stanislaviski usava o método tradicional, do “decorar” e representar o texto. Mesmo assim, já trazia inovações que se baseavam nas suas pesquisas enquanto ator e posteriormente como diretor. No fim de sua vida, dedicou-se ao método que denominou Análise Ativa.

O método da Análise Ativa parte do princípio de que o ator deve analisar um texto, logo no seu início, não sentado em uma cadeira e discutindo passivamente o seu conteúdo, mas ativamente, ou seja, encenando-o através da ação, da vivência:
Mas, para um melhor entendimento deste método, façamos um resumo do plano de trabalho descrito pelo próprio Stanislaviski (1990), em “A criação de um papel”. Para

tanto, dividimos este plano em momentos separados, embora, na prática, eles possam se intercalar e se sobrepor.

O autor enfatiza que a primeira leitura deva ser feita por uma só pessoa e acompanhada em silêncio pelos atores. Esta leitura oral da peça não seria feita por um ator ou diretor, mas por alguém acostumado à literatura: “Uma pessoa treinada em literatura, que estudou as qualidades básicas das obras literárias, é capaz de apreender instantaneamente a estrutura que levou o dramaturgo a escrever” (Stanislavski, 1990, p.22). E esta leitura, denominada de “leitura branca”, deveria ser simples e clara, sem entonações ou ênfases desnecessárias que pudessem influenciar na impressão que o ator tivesse da peça.

Após a primeira leitura, os atores devem contar o enredo, sem detalhes excessivos. Esta parte é fundamental para que o diretor perceba se a peça foi assimilada.

O terceiro momento é representar o enredo, ou seja, improvisar a história da peça. Se esta for muito grande, pode-se improvisar parte por parte. Na improvisação, as falas são inventadas, o texto é vivenciado e não envolve ainda emoção, não exige sentimento ao ator. Ele deve apenas se ater aos fatos da história, realizar as ações correspondentes ao seu personagem. Ações que, por não estarem impregnadas de sentimentos por enquanto, são chamadas de “ações físicas”.

O quarto momento é representar improvisações versando sobre o passado e o futuro das personagens. O presente é o que acontece na peça e, portanto, já foi vivenciado. Stanislaviski propõe que nesta fase dos ensaios o ator pense e improvise “de onde foi que eu vim, aonde é que estou indo, que aconteceu entre os períodos em que eu estava em cena?” Estas improvisações fazem parte do laboratório da peça e servem para que o ator tenha a compreensão de todos os estímulos que movem as atitudes de seu personagem.

O quinto momento é a definição do superobjetivo (o tema, o assunto que a peça aborda) e a divisão da peça em unidades dramáticas. As unidades dramáticas correspondem, de modo simplificado, a pequenas cenas. Geralmente inicia-se com a entrada de um novo personagem e termina com a saída deste ou de outro. Estas unidades devem receber um título que as exemplifique. Após essa divisão, elas devem ser relatadas pelos atores e improvisadas, uma a uma, a fim de que sejam entendidas separadamente.

Em cada uma destas unidades, o ator deve se ater às ações físicas, ou seja, às ações que a personagem realiza. O objetivo do personagem em cena irá demonstrar a maneira com que estas ações serão realizadas. Da mesma forma, o objetivo do personagem em cada unidade influenciará a criação de outras ações que não estão descritas na peça.

Agora apresentaremos algumas características metodológicas do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal - um dos maiores dramaturgos e diretores brasileiros. Ele foi diretor do teatro de Arena, na década de 50 e 60 e fundou a técnica de representação teatral intitulada Teatro do Oprimido, inspirada na Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire (). Essa técnica é estudada e utilizada em mais de 50 países.

O teatro proposto por Boal (2009) é político e pode ser aplicado contra todas as formas de opressão, em todos os segmentos sociais. Na sua concepção, o teatro tem o poder de conscientização e de transformação da sociedade em que vivemos.

Boal rompe com a distinção entre atores e espectadores, propondo um teatro interativo, onde o público não apenas dialoga com os artistas em busca de soluções para os problemas sociais encenados como pode entrar em cena e atuar no lugar dos artistas. Para ele, todo ser humano é artista. De forma bem-humorada, ele colocava que todos podem fazer teatro, inclusive os atores.

Nesta pesquisa, interessou-nos, principalmente, o trabalho desenvolvido por Boal em “O Arco-Íris do desejo”, uma das vertentes do teatro do Oprimido. O Arco-íris do desejo foi iniciado em um ateliê em Paris (1980-1983), durante o exílio do diretor. Na Europa, ele observou que as opressões em que as pessoas viviam eram diferentes daquelas vivenciadas no Brasil. Enquanto em nosso país as opressões eram de um grupo frente a outro grupo – patrões e empregados, por exemplo – na Europa, as opressões eram individualizadas, tinham origem mais internas do que externas: depressão, excesso de cobrança de si mesmo, fobias, etc.

Nesta vertente, as técnicas pretendem que o artista e o público dialoguem com o que sentem, externalizem as opressões internas, encontrando saídas possíveis em sua vida.

Discutimos com os atores, durante nossos encontros, as opressões em que vive a pessoa com deficiência visual, quer socialmente (exclusão, mundo visuocêntrico, etc.), quer internamente (provar a própria capacidade o tempo todo, por exemplo). Haja vista que Boal sempre enfatizou, na sua concepção

metodológica do Teatro do Oprimido, a problematização de situações do cotidiano que se mostram desafiadoras para um individuo ou para um grupo, estimulando a participação artística do individuo e/ou do grupo como forma de intervenção politica sobre a realidade problematizada através da arte, o método do “Teatro do Oprimido”, em especial do “Arco-íris do desejo”, pareceu-nos o mais adequado.

Considerando que o cego traz consigo a marca histórica da discriminação e da opressão pela cultura vidente, exploramos esta contingencia histórica através de atividades e exercícios teatrais, tais como: a maquina vidente, maquina cega, o jogo do desprazer e improvisações de momentos de opressão individual.

3.4 **Avaliação do efeito das atividades teatrais propostas**

Embora a aproximação e envolvimento do pesquisador com o grupo favoreça a construção coletiva do conhecimento (socioconstrutivismo), a criação de categorias facilita o direcionamento do olhar do pesquisador sobre o processo (Gil, 2002) e, sobretudo, contribui para a análise posterior do mesmo. Assim, selecionamos seis categorias, enumeradas e definidas a seguir:

(1) Orientação espacial, entendida como capacidade de explorar o espaço utilizando todos os sentidos remanescentes, orientar-se com desenvoltura pelo palco e criar diferentes formas de relação com ele;

(2) Improvisação, entendida como a capacidade de resolver situações-problema de forma autônoma e criativa e de representar diferentes personagens;

(3) Expressão corporal, entendida como a capacidade de criar e se expressar usando todo o corpo e suas interações com o outro e com o espaço ao redor;

(4) Discurso, analisado através das discussões, avaliações, vivências e entrevistas filmadas, tomando como foco a percepção que o sujeito tinha de si mesmo (autoestima), do mundo em que vive e da importância do teatro nesta relação;

(5) Emoção, entendida como estado do corpo. Sendo assim, observamos a capacidade do ator em colocar a carga emocional num personagem representado, como também a forma com que esse ator lidava com a própria emoção;

(6) Interação, entendida como sociabilidade e interatividade no âmbito do grupo, de um para com os outros, mas também com o público, durante e após as apresentações.

Entendemos que estas categorias estão interligadas, sendo muitas vezes difícil separá-las uma das outras numa análise. Entretanto, a obrigatoriedade desta construção - as categorias – foi importante para disciplinar o nosso olhar e, assim, observar todas as questões sem priorizar umas em detrimento de outras.

A observação dos sujeitos pela pesquisadora foi realizada a partir de um olhar mais geral - performance do grupo, como um todo - e de forma individual, levando em conta como se apresentava cada membro do grupo no início do estudo (setembro de 2016) e como se apresentou ao final do estudo (maio de 2017).

3.5 **Produção do documentário “Quem foi que disse: Corpo Tátil”.**

O documentário, produzido a partir de filmagens de alguns dos exercícios de aquecimento e preparação dos atores do ensaio da peça intitulada “Dá um tempo pra falar de tempo”, e de entrevistas com os membros do Grupo Corpo Tátil, teve o intuito de enfatizar a desenvoltura corporal e a expressividade dos atores com deficiência visual, no palco e fora dele.

Embora tenhamos tirado proveito da expertise do meu orientador na produção de vídeos educativos, considerando especialmente a parte técnica, o conteúdo do filme foi elaborado pelo Grupo Corpo Tátil, sendo que o roteiro foi elaborado pela pesquisadora, em parceria com o orientador.

As filmagens foram realizadas no Teatro do Instituto Benjamin Constant e foram divididas em quatro etapas: aquecimento, ensaios de cenas isoladas, filmagem da peça, como um todo, e, por ultimo, entrevistas com a diretora e com os atores do Grupo Corpo Tátil.

A produção e direção foi realizada pelo Prof. Luiz Andrade (orientador deste trabalho) e a Edição e Montagem foi realizada pelo cinegrafista Felipe Xavier Neto. A áudio-descrição ficou a cargo da Comissão de Áudio-descrição do próprio Instituto Benjamin Constant.

O documentário, enquanto produto final, será disponibilizado em DVD para o Programa de Mestrado (CMPDI), para o Instituto Benjamim Constant (IBC) e outras

Instituições de atendimento às pessoas com deficiência visual. Para, além disto, o documentário serve ainda como material de pesquisa para todos aqueles que desenvolvem ou buscam desenvolver um trabalho de teatro com atores deficientes visuais e, também, como conteúdo para divulgação do nosso trabalho para um público mais amplo, através das redes sociais e canais como o VIMEO e YOUTUBE

4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

O nosso trabalho dialoga, principalmente, com as pesquisas de teatro realizadas por Boal (1996; 2009) e por Stanislavski (1990; 1994), e fazem eco com os trabalhos desenvolvidos por Rodrigues (2013), Rabello (2011) e Spolin (1979).

Stanislavski apresenta a arte do ator como sagrada, exercida por artistas de teatro, enquanto Boal (2009) e Spolin (1979) partem do princípio de que todas as pessoas são capazes de atuar no palco, de jogar, de improvisar e de aprender por meio da experiência teatral.

O nosso trabalho situa-se entre estas duas propostas. De um lado, comungamos com Stanislavski de que a experiência teatral é estética, sublime, profissionalizante e se aproxima de uma sacralidade. Por outro, comungamos com Boal que o fazer artístico do teatro deve ser para todos, com ou sem deficiência, questionador, político, e, até certo ponto, uma sacralidade profana.

Dito isto, gostaríamos de ressaltar que a literatura sobre o teatro com cegos é muito escassa, especialmente quando se toma como referencia o domínio puramente artístico (Campello, 2013). No entanto, com os movimentos sociais em prol da inclusão, encontramos algumas boas referências sobre esta temática no domínio mais amplo da educação (RABELO, 2011). Considerando que o nosso trabalho foi realizado no âmbito de uma Instituição pública – Instituto Benjamin Constant - referência na educação de pessoas cegas e com baixa visão e que, embora diretora de teatro, a docência é a minha principal atividade profissional nesta mesma Instituição, discutiremos nossos resultados tendo dois eixos norteadores: um central - o teatro, propriamente dito, e um transversal - a educação, no seu sentido lato.

4.1. Em busca dos métodos e das técnicas teatrais para se trabalhar com os deficientes visuais

4.1.1 O início

Em Setembro de 2016, após a aprovação da pesquisa na Plataforma Brasil, nos reunimos com o Grupo Corpo Tátil e esclarecemos os objetivos da pesquisa de que fariam parte e de como ela aconteceria (Materiais e métodos). Todos

concordaram e se disponibilizaram a contribuir, ao máximo, para o andamento da mesma. Decidimos, em conjunto, refazer módulos já trabalhados no ano de 2015 e início de 2016 (quando a pesquisa ainda não havia sido aprovada pela Plataforma Brasil). Concordamos que, para a melhor compreensão do trabalho como um todo, era necessário seguir uma sequencia coerente e isso nos obrigava a retomar conteúdos já trabalhados. Isto não nos incomodou porque, no teatro, o fazer é sempre um re-fazer, ou seja, a criação e a criatividade se alimentam das experiências prévias do artista e, portanto, consideramos que isto era positivo para novas aprendizagens.

Os módulos de teatro trabalhados foram: integração interpessoal, exploração espacial, expressão corporal, improvisação e dramatização de um texto teatral. A expressão vocal, embora trabalhada com o Grupo, não foi citada nesta pesquisa por ter sido realizada pela professora de Música do IBC, Claudia Maria.

Há de se ressaltar que estes módulos não são estanques, eles se conectam uns aos outros, sendo, muitas vezes, concomitantes. Entretanto, para melhor organização dos resultados e da nossa discussão, apresentamos os módulos separadamente, bem como algumas das atividades mais representativas de cada um deles.

4.1.2 Jogos de integração interpessoal

Na integração com os colegas, privilegiamos o conhecimento através do toque ao corpo do outro e vivências a partir das quais os participantes pudessem falar de si, da sua história pessoal, da sua identidade. Afinal, como dito por Fabiana Monsalú, diretora artística e fundadora do Núcleo Adega de Teatro, numa palestra no I Congresso Nacional de Criação Autoral, em 2016, “o processo criativo surge do conhecimento de si mesmo, o ator cria a partir de si mesmo”. Ela completa dizendo ainda que “Para atuar, o ator não pode perder nunca a sua identidade”. Portanto, é fundamental que o ator conecte-se consigo mesmo, conhecendo ao mesmo tempo os companheiros de grupo.

Como lidávamos com jovens e adultos, com alguma experiência teatral, sugeríamos para que percebessem o colega não apenas com o tato, mas com o corpo todo – tato-cinestesia. Sugerimos que usassem as costas para perceber o colega e que os tocassem também nos cabelos, no rosto, no corpo todo. Sugerimos

também que fizessem perguntas livres uns aos outros e que cada um contasse um fato marcante de sua vida, independente de ser positivo ou negativo, e depois o encenasse com a ajuda dos colegas. Nestes jogos, utilizamos temas relacionados ao cotidiano das pessoas com deficiência visual, explicitados através dos momentos de opressão, de discriminação e de desprazer narrados individualmente pelos atores.

Encenar fatos contados individualmente por um colega do grupo como, por exemplo, um momento de discriminação narrado por um dos atores, faz parte da prática do TO, bastante explorada na vertente do Arco-íris do Desejo (BOAL, 1996). Este autor considera primordial unir "*os problemas individuais, singulares, com os problemas coletivos, vividos por todo o grupo*." (p. 74).

Rabello (2011), ao descrever o seu trabalho com adultos cegos numa Instituição Federal de Salvador, na Bahia, ressalta a sua preocupação em "dar voz" aos seus alunos/atores para melhor compreender a linguagem e os temas sociais que brotam dos jogos teatrais.

Passamos a descrever a primeira atividade deste módulo, qual seja: solicitamos que os atores andassem pelo palco percebendo o ambiente com os pés, com as mãos, com as costas, com o corpo todo, mas em absoluto silêncio. Era imprescindível que realizassem toda a vivência sem falar nada – a audição era uma pista que não queríamos utilizar nesta vivência. A um dado momento dizíamos: "congela", e os atores ficavam imóveis. Aproveitamos para reuni-los em pares, sem que soubessem com quem estavam (a assistente de direção e a figurinista estavam presentes e também participavam das atividade, com vendas). Quando dizíamos: "descongela", este era o comando para que cada pessoa percebesse a pessoa que estava à sua frente: se ela era mais alta ou mais baixa, como estava vestida, formato do rosto e tipo de cabelo, etc. A dupla realizava uma exploração mútua dos corpos. A seguir pedíamos ao casal que dessem as mãos e, ao som de uma música instrumental, dançassem criando movimentos harmônicos, com o corpo todo. O "dar as mãos" servia de pista tátil do que o corpo do outro propunha de movimento, permitindo que fizessem juntos. Ao final da música, solicitávamos que voltassem a andar pelo espaço, ainda em silêncio. Quando estavam distribuídos, embaralhados, pela sala / palco, sugeríamos que tentassem reencontrar os respectivos pares utilizando, somente, o tato e o olfato. Quando todos os pares se reencontraram, permitimos que falassem, se abraçassem e rissem...

Na avaliação desta atividade, no final do encontro, um dos atores, muito tímido, confessou a sua dificuldade em tocar o outro. Mas reforçou que, ao realizar a referida vivência pela segunda vez, conseguiu “trabalhar” esta questão internamente e que “havia tido mais facilidade”.

A pesquisadora perguntou se o grupo considerava importante “tocar” o outro para conhecer. Uma das atrizes revelou que tinha necessidade de tocar os companheiros para entender o que faziam. Explicou que não bastava que eles explicassem verbalmente suas ações, era necessário tocar o corpo deles para perceber o movimento como um todo e, assim, conseguir reproduzir o movimento com o seu próprio corpo. Ao ser questionada se era difícil para ela tocar ou ser tocada pelos colegas, respondeu que no início das oficinas tinha “um pouco de vergonha sim”, mas que depois passou a ser algo natural e que havia aprendido que tocar era necessário para conhecer “de verdade”.

Os outros atores concordaram que o tocar é indispensável para a vida da pessoa com deficiência visual, mas acrescentaram que este trabalho deveria ser feito em momentos específicos. Acássio complementou: “Não dá pra sair tocando em tudo e em todo mundo o tempo todo!” Fábio concordou: “As vezes a voz da pessoa já é o bastante pra mim”.

Neste momento, relembramos um fato acontecido em um de nossos encontros: Um voluntário, que participava pela primeira vez das nossas atividades, apresentou-se e, com um sorriso, perguntou se o colega gostaria de tocá-lo para saber como ele era. O ator respondeu de pronto: “Não”. Diante da surpresa do voluntário, ele respondeu rindo: “Você acha que eu vou ficar tocando em homem? Sai pra lá!” Ou seja, o voluntário partiu do princípio de que sempre os cegos precisam tocar para conhecer, mas, brincando, o ator desmontou a sua teoria: fez com que ele percebesse que não tinha necessidade de “tocar o tempo todo”, que a voz do voluntário e aquilo que havia dito de si mesmo já era o bastante, pelo menos naquele momento.

A experiência decorrente deste jogo interpessoal nos fez refletir sobre o cuidado necessário com as generalizações das pessoas e de suas necessidades. Percebemos que as vivências e atividades propostas deveriam ser concebidas a partir da observação das pessoas, do grupo e da cultura que fazem parte, conciliando individualidade e coletividade. Como nos ensina Vigotsky (2007), o ser

humano, ao desenvolver as funções psíquicas superiores, aprende, conhece e manifesta o pensamento abstrato a partir de suas relações sociais.

4.1.3 Exploração espacial

Este módulo contempla as vivências que implicam no conhecimento do espaço (Teatro do IBC) e na interação do corpo com o entorno. Rodrigues (2013) afirma que dominar o espaço e ambientar-se a ele é, para a pessoa que não possui o sentido da visão, um processo de ressignificação. Neste sentido, conhecer o espaço é também conhecer a si mesmo: vencer o desafio do andar independente, superar medos e obstáculos, usar todos os sentidos para orientar-se.

Nesta perspectiva, procuramos trabalhar as mais variadas formas de exploração do espaço (palco e plateia). Isto implicava andar livremente pelos espaços, andar orientado para encontrar um objeto, o piano que estava na primeira coxia à direita ou à esquerda, por exemplo. A exploração do espaço era ampliada quando solicitávamos para que eles encontrassem o colega que estava escondido na plateia e que fazia um som baixinho – pista auditiva. O ambiente era explorado com as mãos, com os pés e com o corpo todo, utilizando-se ainda da composição sonora e do eco produzido no ambiente.

Na vivencia de exploração do espaço, uma atriz fez o seguinte comentário: “Eu acho legal conhecer o mesmo espaço de diferentes maneiras. Eu não tinha reparado que o piso (do palco) aqui é oco e lá adiante não. E é bom ter a experiência de perceber o espaço de cabeça pra baixo também. Sei lá, parece que o som fica diferente!”.

Ao observar a desenvoltura que, pouco a pouco, os atores adquiriam no espaço do teatro do IBC e também em outros locais de apresentações (teatros, centros culturais, universidades), percebemos que este trabalho não favorecia apenas a autonomia destes na dinâmica teatral, mas também em outros espaços de suas vidas. A aquisição deste conhecimento era de tal forma internalizada, que contribuiu para a autonomia no cotidiano dos atores. Assim, “todo caminhar do ator no palco é um caminhar em busca de si mesmo” (Monsalú, 2016). Trazendo este lema para a deficiência visual, podemos afirmar que, ao conquistar a independência no andar e a criatividade no uso corporal deste, os nossos atores adquiriram confiança, autoestima e autonomia, além de ampliar as suas relações sociais.

4.1.4 Expressão Corporal

Neste módulo, os atores exploraram e descobriram novas possibilidades corporais. Denominamos de “desconstrução de corpos” e propusemos, desde o primeiro momento, que buscassem um “corpo diferente”, com movimentos que não fizessem parte do cotidiano deles.

Recorrendo novamente a Monsalú (2016) acerca da importância da expressão corporal, ela ressalta que “quando uma palavra chega à boca, todo o corpo já deve tê-la dito. Corpo e palavra tornam-se uma coisa só. O ator não entra em cena, ele constrói a cena.” Nesta mesma direção, Spolin (1979) e Rabello (2011) afirmam que começar o trabalho de teatro a partir do processo sensório-motor é essencial para a experiência do ator. Iniciar pela palavra “pode implicar em sacrifício em termos da expressão física do ator, que tende a gesticular menos” (p. 153).

Assim, propusemos atividades que exigissem uma produção de um corpo diferente, um novo corpo se assim podemos dizer. Uma dessas atividades era “complementar os espaços vazios”. Assim, a atividade implicava numa coordenação de “encaixe corporal” nos espaços vazios deixados pelo corpo do outro, “esculpindo” uma pose, de forma a complementar à postura corporal do outro. Os encaixes e complementaridades formavam um todo harmônico denominado de “escultura coletiva”. Nesta atividade, cada ator que entrava na escultura, tocava antes o corpo dos demais. Entretanto não era exigido que entendessem a temática que cada um propunha, era necessário apenas “completar a escultura, encaixando-se nos espaços vazios”.

Uma atividade semelhante foi Complementar a escultura. Um dos atores realizava com seu corpo uma estátua, o segundo ator o tocava e complementava a cena, e assim sucessivamente até que todos estivessem incluídos na escultura.

Em outra atividade, denominada de “exercícios do absurdo”, o ator estabelecia relação corporal com um objeto (uma cadeira, por exemplo), criando uma espécie de coreografia surrealista, onde corpo e cadeira formavam um único organismo (individual e depois em grupo). A atividade consistia em criar movimentos ritmados: rápido e lento, brusco e suave, pesado e leve e também em câmera lenta, com diferentes partes do corpo e com a cadeira como suporte e recurso cênico.

Figura 1: Encaixe nos espaços vazios.

Figura 2: Complementar a escultura.

Fonte: Grupo Corpo Tátil

Na vivência da Máquina do Amor e da Máquina do Ódio, adaptada do livro "*200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro"*, de Boal (1984), trabalhamos a percepção que estes artistas cegos tinham das pessoas videntes e das pessoas não-videntes e da relação entre elas, na sociedade.

O jogo consiste em um ator criar um movimento e um som semelhante a uma peça de máquina e os outros atores irem se encaixando no movimento do primeiro, formando uma máquina feita de corpos humanos. No primeiro exercício, usamos como tema o amor e, no segundo, o ódio. Os movimentos de cada um eram áudio-descritos pela pesquisadora e também tateados por todos, no momento em que entravam na composição da máquina. A seguir o grupo foi dividido em dois: o primeiro deveria fazer a "Máquina Vidente" e o segundo a "Máquina Cega". Ao ouvirem a sugestão de fazer uma Máquina Vidente e uma Máquina Cega, todos estranharam, pediram explicações e riram muito. Mas como não foram dadas explicações de como seria uma Máquina Vidente e uma Máquina Cega, os atores perceberam que teriam que representar o que "entendiam da proposta" e partiram para dar início à empreitada.

O primeiro grupo (Máquina Vidente) era formado por três atores. Camila, de pé, girava a cabeça horizontalmente, com um som que a princípio parecia um ventilador. Fábio, ao tocá-la, postou-se ao seu lado e decidiu correr em câmera lenta, sem sair do lugar, com um som de respiração cansada. Acássio, apenas sentou-se mais à frente e parecia olhar algo. Ao ser informado que deveria ter movimento e som, resolveu balançar o corpo para a frente e para trás rindo muito. Seu riso fazia parte daquilo que representava estar vendo.

No segundo grupo (Máquina Cega), composto por apenas dois atores, Valéria segurou algo que parecia ser uma bengala e balançava a mão direita lateralmente produzindo um som característico deste objeto ao bater no chão. Suzana, após tatear a colega, sentou-se ao seu lado e tampava e destampava os olhos com as mãos. De forma intrigante, esta atriz só pronunciava seu som nos momentos em que destampava os olhos, e este som era um suspiro forte de alívio. Foi pedido também que acelerassem o ritmo de seus movimentos e depois que fossem parando aos poucos, imitando uma grande máquina em ação.

As duas máquinas trabalhavam paralelamente e ao mesmo tempo.

Foi então sugerido que as duas máquinas se tornassem uma só, mas mantendo os movimentos que eram feitos antes. Primeiro um grupo percebeu, tocando, o outro. A seguir o segundo grupo tateou o primeiro. É importante observar que não era exigido que “entendessem” com exatidão o que cada um queria fazer, a interpretação dos movimentos realizados pelos outros era totalmente livre. Depois as duas máquinas se fundiram. Fábio colocou o braço de Valéria no seu ombro e corria, em câmera lenta e sem sair do lugar, com ela. Suzana e Acássio sentaram-se lado a lado e faziam seus movimentos iniciais. Camila manteve-se mais afastada do grupo, continuando a girar a cabeça horizontalmente.

Para finalizar, pedimos que pensassem em personagens correspondentes aos movimentos que faziam e, a um sinal, criassem vida e interagissem. No início, Fábio começou a correr pelo palco guiando Valéria e dizendo coisas como: “Vem comigo, ceguinha, eu te levo!” Camila filmava tudo o que acontecia, de forma imaginária, dando orientações aos colegas. Acássio ria vendo TV, enquanto Suzana gritava que voltara a enxergar.

Involuntariamente o foco da cena foi dividido em dois: Fábio, Valéria e Camila/ Suzana e Acássio. Valéria queixava-se de Fábio e solicitava que este a guiasse devagar. Ele respondia, gritando, que a levaria ao restaurante, que chegariam rápido

e que ela estava segura com ele. Usava termos como “ceguinha”, “pobrezinha”. Camila, então, abandonou a filmagem que fazia e, depois de discutir com Fábio, disse que guiaria a “moça cega”. Fábio demonstrou aborrecimento com a falta de “gratidão” e entregou Valéria como um embrulho, uma coisa, nas mãos de Camila. Esta, por sua vez, andou bastante devagar com a colega, descrevendo tudo aquilo que “via” pelo caminho: paisagem, cores, pessoas, animais. Valéria também irritou-se com esta atitude, mostrou-se cansada e a toda hora perguntava se já estavam próximas ao restaurante, seu destino final. Enquanto isso, Suzana gritava chamando o pai e dizendo que voltara a enxergar. Acássio imediatamente assumiu o papel de pai, vindo acudi-la. Demonstrou alegria, mas quis levá-la ao médico para exames. Andaram pelo palco. Suzana descrevia exultante tudo o que via: carros, um homem correndo (Fábio), uma cega guiada por uma moça (Valéria e Camila). No caminho, entretanto, voltou a cegar, demonstrando desespero. Valéria e Camila pararam para socorrê-la e consolá-la. Fábio debochou: “Estes cegos são exagerados! Gente estranha”.

No final, o grupo se posicionou em roda para uma avaliação.

Na avaliação, Valéria disse que se sentiu incomodada com seus dois guias. Eles não a ouviam, decidindo tudo por ela. Fábio disse que agiu da forma como muitos videntes agem com ele na rua. Camila frisou que fez questão de agir de forma contrária a Fábio, mas também de maneira “errada”: descrevendo tudo o que via, mesmo coisas inúteis, e de maneira bastante devagar, como se duvidasse da capacidade de entendimento da cega. Enfim, tratou a pessoa cega como se a mesma também tivesse déficit intelectual.

Suzana, ao comentar sua cena, relembrou que já havia enxergado e que sua perda de visão era recente. Disse que vivenciar no teatro o contrário havia sido uma experiência interessante. Informou que, embora tenha colocado em cena todo o desespero que o cegar causava a quem havia enxergado, na sua vida pessoal o fato estava bem resolvido. Enfatizou que era feliz e que o teatro havia sido crucial nesta aceitação da deficiência. Acássio, que havia encenado o papel do pai, expressou seu mal-estar com a improvisação. Mas ao ser perguntado, não soube explicar o porquê. Camila disse que, embora não tivesse contracenado todo o tempo com Suzana, também se sentiu sensibilizada e sugeriu que a improvisação trazia uma questão que era presente para eles, mas da qual preferiam não pensar: a dúvida de como se sentiriam e de como a vida deles seria se voltassem a enxergar.

A pesquisadora, então, aproveitou o momento e repetiu a pergunta para o grupo. Surgiu uma discussão calorosa sobre o assunto. Alguns disseram que seria mais fácil, pois não precisariam provar suas capacidades cognitivas o tempo todo. Reclamaram que o mundo foi criado e preparado somente para as pessoas que tem visão. Um dos atores, entretanto, assumiu que preferia nunca pensar nisso já que, pelo menos no seu caso, jamais aconteceria. Os outros insistiram que desse uma resposta sobre a possibilidade, mas ele disse apenas que seria normal. Era normal para ele ser cego, como era normal enxergar se fosse vidente. Um dos atores concordou com ele, mas disse que, para ele, seria difícil enxergar de repente. Ele era cego de nascença e achava que não entenderia nada se começasse a enxergar. Aos risos, disse que ficaria mais cego do que já era. A discussão seguiu animada por um bom tempo.

A pesquisadora finalizou a avaliação citando o filme "À primeira vista" (lançado em 1999), dirigido por Irwin Winkler, adaptado da obra "Um antropólogo em Marte, de Oliver Sacks (1995). Neste filme, o protagonista volta a enxergar e também tem dificuldades para entender o mundo através da visão. Apenas um dos atores havia assistido ao filme, mesmo assim a discussão manteve-se acalorada.

No filme "À primeira vista", Virgil (Val Kilmer), cego num acidente na infância, volta a enxergar depois de adulto após uma intervenção cirúrgica. Entretanto, o que parecia ser uma conquista, passa a ser um transtorno em sua vida: Virgil não consegue "ver" da maneira nova, não está preparado para a sua nova condição, pois não é capaz de reconhecer visualmente aquilo que antes conhecia através do tato. Perde, entre outras coisas, a noção de espaço, distância e tamanho. Poderíamos dizer que ele enxerga, mas não vê. A visão é temporária e ele termina, tal qual a vivência descrita, por cegar novamente.

Virgil era feliz como cego, mas faz a cirurgia por insistência de Amy (Mira Sorvino), sua namorada vidente. Como cego era um homem realizado e capaz, como "novo vidente" ele é um homem inseguro e sem identidade. Amy pretendia torná-lo um ser completo – mais uma vez a visão colocada como a melhor e única forma de ser e estar no mundo – mas causou danos tanto ao namorado quanto ao relacionamento com ele. O amor não conseguiu superar a não aceitação da cegueira por Amy.

Tanto na atividade descrita como no filme À primeira vista", algumas questões atraem nossa atenção, quais sejam: a percepção que a pessoa com deficiência

visual possui de sua representação pelos videntes e a sensação de voltar a enxergar.

No primeiro caso, ambos os “videntes” agiram de forma não adequada: demonstraram superioridade e atitudes preconceituosas para com a pessoa cega. Ambos não se preocuparam em atender aos desejos reais de sua interlocutora. O estigma de inferioridade da pessoa com deficiência, da relação da cegueira com déficit cognitivo e intelectual é uma das tônicas da cena realizada. Interessante ressaltar que a cena foi realizada por atores cegos, demonstrando a consciência que os mesmos possuem da representação da deficiência por pessoas videntes.

No segundo caso, uma situação rara e desafiadora aparece: o cego que volta a enxergar, seja por intervenção cirúrgica ou por causas naturais. O filósofo William Molyneaux, no século XVII, colocou esta questão instigante com a seguinte suposição, que deixamos em aberto pelo seu poder de nos provocar:

“Suponhamos que um homem nascido cego e agora adulto, a quem é ensinado a distinguir o cubo da esfera pelo tato, volte a ver: Será que poderia agora, pela visão, antes de tocá-los (...) distinguir e dizer qual é o globo e qual é o cubo?” (Sacks, 1995, p. 125).

4.1.5 Improvisação

Neste módulo apresentamos algumas das improvisações realizadas pelo Grupo Corpo Tátil. O nosso intuito era estimular a criatividade na resolução cênica das mais diversas situações e personagens. No ato de improvisar, a realidade e a fantasia estão entrelaçadas (RABELLO, p. 163).

Fizemos algumas improvisações, tradicionais em teatro, como: representar o ser humano desde o nascimento até a sua morte, imaginar as características de um personagem (idade – ocupação – conduta) e representá-lo para ser adivinhado pelos colegas, representar onde e o que está fazendo um determinado personagem, etc.

Numa das improvisações, utilizando o exercício de ritmos relatado no módulo de expressão corporal (movimento rápido e lento e brusco e suave, etc), os atores, em dupla, deveriam: em primeiro lugar, criar um personagem que tivesse os movimentos rápidos e suaves e um outro que tivesse os movimentos lentos e pesados. Uma das duplas improvisou então a cena de um casal em crise: ela era

submissa, embora aflita em atender as ordens do marido (suave e rápida), ele era autoritário e agressivo (lento e pesado). A cena foi tensa e a ação corporal estava de acordo com a relação que ambos estabeleceram.

Na avaliação, os atores comentaram a dificuldade e, ao mesmo tempo, o desafio de vivenciar no palco personagens diferentes de si mesmo. Observaram ainda que a exigência em criar um corpo e uma expressão que não eram as suas (corpo pesado e com movimentos lentos, por exemplo) havia sido fundamental para que compreendessem a psicologia do personagem.

Interessante que os atores destacaram o desafio em representar personagens diferentes de si mesmo, entretanto o mestre Stanislavsk (2009) observa que o ator empresta ao personagem as suas próprias emoções. Ou seja, todo personagem tem o desafio, mas tem muito de nós mesmos, da nossa identidade. Boal concorda com Stanislavski ao afirmar que “O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação” (BOAL, p. 137). Por outro lado, aprende-se com o personagem, como afirma a atriz Sarah Santos no documentário “Quem foi que disse: corpo tátil.

4.1.6 Dramatização de um texto teatral

A preparação para a montagem de um texto dramático era sempre realizada na segunda parte dos encontros, após os exercícios iniciais de aquecimento, expressão corporal, exploração de espaço e improvisação.

Na montagem do texto, tivemos por preocupação o foco na improvisação das cenas, ou seja, na vivência teatral (BOAL, 2009, STANISLAVISKI, 2009, RABELLO, 2011, SPOLIN, 1979).

Iniciávamos com a pergunta: Montamos um texto pronto, de um autor consagrado, ou vamos criar um texto coletivo, de nossa autoria? A segunda opção foi à escolhida pelos atores.

Dois temas foram eleitos: O tempo (três votos) e a deficiência visual (dois votos). Resolvemos, por conseguinte, uni-los em uma única peça.

Fomentamos a discussão sugerindo que trouxessem tudo o que encontrassem sobre ambos os temas: reportagens, poesias, músicas. Fábio propôs também que cada ator coletasse um depoimento de uma pessoa com deficiência

visual. Os depoimentos seriam selecionados e os mais interessantes seriam colocados na peça. A ideia foi aprovada por todos.

Nos encontros seguintes, lemos e ouvimos todo o material coletado, discutindo-os e selecionando aqueles que nos chamavam mais atenção pela riqueza de conteúdo mas também pela força e carga artística que carregava. Valéria deu a sugestão do título da peça: “Dá um tempo pra falar de tempo”.

Paralelo a isso, fomos traçando um esqueleto para a história que pretendíamos contar. Esse esqueleto foi se transformando e melhorando ao longo das discussões. O básico ficou dessa forma:

Figura 3: Após o casamento - cena 4.

Fonte: Grupo Corpo Tátil

CENA 1: Professora ensinando o conceito de tempo aos alunos.

CENA 2: Moça que enxerga conhece rapaz cego.

CENA 3: Depoimentos verídicos de pessoas com deficiência visual

CENA 4: Após o casamento – primeiros conflitos com a falta de tempo / separação.

CENA 5: Tentativa frustrada de retorno.

CENA 6: Aniversário do filho: O tempo influenciando nas relações familiares.

CENA 7: Velhice: O tempo que não volta – Alzheimer da mãe.

CENA 8: Morte da mãe – A percepção do tempo que passou, das coisas não ditas.

CENA 9: O círculo vicioso da vida: O filho cego conhece uma moça que enxerga (a primeira cena que se repete agora com o filho do casal).

Enquanto construíamos esse roteiro final, improvisávamos cada uma das cenas descritas acima. Estas improvisações eram filmadas, na época apenas por celular, e posteriormente transcritas pela pesquisadora. No encontro seguinte a transcrição era lida e todos sugeriam modificações: supressão ou inclusão de algumas falas, por exemplo.

Após as improvisações e transcrições de todas as cenas, a pesquisadora fez os ajustes finais ao texto, inserindo e retirando falas e ações, compondo a peça, como um todo.

Nesta fase, o texto foi transcrito em braile e os atores levaram-no para casa para leitura (já havíamos definido os papéis ao longo das improvisações). Líamos a peça a cada encontro, discutíamos o superobjetivo da peça e os objetivos de cada cena, assim como os objetivos de cada personagem, como proposto por Stanislavski (1994). Trabalhávamos ainda a dicção, a entonação e a intenção de cada fala. Depois íamos para o palco representar cena por cena, agora não mais improvisando, mas seguindo a partitura textual.

Era ainda um momento de criação coletiva: atores e pesquisadora sugeriam marcações de cena, intenções nas falas, expressão corporal. Necessário reafirmar neste instante que a expressão corporal do personagem era criada no primeiro momento pelo ator. Quando este já tinha definido uma partitura corporal para o personagem, a pesquisadora sugeria alguns movimentos que complementavam e enriqueciam visualmente a cena para o público em geral.

Durante este trabalho, fizemos alguns “laboratórios” que tinham por objetivo auxiliar os atores na composição e compreensão de seus personagens. No teatro, entende-se por laboratório a vivência e experimentação de um personagem ou situação específica da peça através de diferentes exercícios (STANISLAVSKI, 1994).

Em um desses laboratórios, fixamos pesos nos braços e nas pernas dos dois atores que faziam os personagens principais. Pedimos que colocassem os pesos e que tentassem andar normalmente, subir escada, comer etc. A ideia era que eles percebessem, através da ação incorporada, o peso da idade e se sentissem idosos, pois seus personagens envelheciam na história.

Figura 4: Velhice, o tempo que não volta - cena 7.

Fonte: Grupo Corpo Tátil.

Em outro laboratório, para vivenciar corporalmente a separação dos personagens, sugerimos que dissessem as falas da cena 4, a princípio, de costas um para o outro e que fossem se afastando o mais lentamente possível. Era necessário, mesmo durante o afastamento, sentir a energia física emanada pelo corpo (costas) do outro: não podia se perder a conexão entre os corpos.

Durante o processo, fizemos ainda outros laboratórios que pudessem auxiliar os atores na composição de seus personagens e da peça. O nosso objetivo era sempre que os atores vivenciassem, internalizassem o texto e os personagens não de forma apenas mental, mas de forma experienciada. Os laboratórios contribuem para a sensibilização do ator (RABELLO, 2011).

Estreamos em Novembro de 2015, no Teatro do IBC e a seguir nos apresentamos em vários teatros e espaços do RJ (Liceu de Artes e Ofício, Teatro da Justiça Federal, Teatro Mário Lago, Universidade Federal Fluminense, etc.). A peça continuou sendo apresentada no ano de 2016 e permanece em 2017.

Nas apresentações fora do IBC foi necessário colocar algumas pistas táteis para que os atores se locomovessem com segurança. No proscênio (beirada do palco, próximo ao público) o ideal seria o uso da marcação de pista tátil existente em bancos, ruas, etc., mas não foi possível adquiri-lo. Improvisamos com uma enorme corda que dava três voltas, formando três linhas paralelas, presas ao palco com fita

crepe marrom. O recurso funcionou satisfatoriamente: Ao pisar na primeira linha da corda, os atores percebiam que já estavam próximos a beirada do palco e paravam automaticamente.

Outra pista que colocamos foi o banco, onde os atores sentavam, colocado estrategicamente no centro do palco, mas na direção da primeira coxia. Os atores usavam a referência da primeira coxia para seguir em linha reta e encontrar o banco. A cadeira, onde estavam as roupas que o personagem Jorge e Clarissa trocavam em cena, foi colocada no fundo do palco, do lado direito, no final da cortina de fitas que fazia parte do cenário. Os atores Fábio e Valéria usavam a referência das fitas para seguir e encontrar a cadeira.

Estas e tantas outras pistas táteis, em anos de peças e apresentações, eram imperceptíveis para o público. Tantas vezes nos deparamos com pessoas estupefatas que nos perguntavam: “Como ele faz isso? Como ele consegue achar a cadeira sozinho?”. Elas não eram percebidas pelo público, entretanto a existência das mesmas era fundamental para os atores. Traziam a segurança para uma apresentação num palco desconhecido, as vezes maior ou muito menor do que o que costumávamos ensaiar. E geralmente o reconhecimento do espaço a se apresentar era realizado no dia, poucos minutos antes da apresentação.

Duas aprendizagens ao longo dos anos de trabalho de teatro com artistas com deficiência visual foram muito importantes:

A primeira é conhecer o espaço antes das apresentações. O ideal é fazer um ensaio num dia anterior, mas nem sempre isso é possível. Várias vezes tivemos que fazer esse reconhecimento do espaço pouco antes da apresentação. Neste caso, limitávamos a mostrar o tamanho, a beirada e o fundo do palco, as entradas e saídas disponíveis para cada personagem e os obstáculos que pudessem existir.

A segunda é que toda e qualquer alteração no cenário ou no palco deve ser mostrada para todos os atores. Isto é fundamental para que os atores não sejam surpreendidos com uma novidade ou obstáculo no meio da peça. Boal (2009) enfatiza que “todo objeto que aparece em cena só deve estar aí se for necessário. Deve conter em sua forma um significado pertinente ao tema.” (p. 206). Em nosso caso, trabalhando com cegos, torna-se necessário conciliar a função cênica de alguns objetos com a sua utilização como pista.

Esta segunda aprendizagem foi adquirida de forma trágica. Em 2008, na estreia da peça “A loja da Alegria”, ainda com o grupo Benjamin Constant, ao

montarmos o cenário, a assistente de direção propôs que marcássemos o proscênio (beirada do palco) com as flores de espuma usadas na peça “O mágico de Oz”. Esta pista tátil foi colocada e os protagonistas foram avisados da novidade. Entretanto foi cometido um erro grave: Não avisamos a todos os atores. Ao começar a peça, o ator que interpretava o dono da loja de brinquedos começou a conversar e interagir com o público infantil. Conforme as crianças respondiam as suas perguntas, o ator se animava e andava para frente. Resultado: Ele pisou nas flores, mas, acreditando que aquele obstáculo repentino estava no centro do palco, ele simplesmente levantou o pé, pulando-o. Caiu do palco e quebrou o braço. Felizmente ele se recuperou bem, nos deixando esse importante ensinamento.

Por último e retornando ao Grupo Corpo Tátil e ao texto “Dá um tempo pra falar de tempo”, é necessário esclarecer que, em 2017, a atriz Valéria afastou-se por estar grávida, sendo substituída no grupo por Joel. Fizemos algumas modificações nos papéis relativos à peça.

4.2. Análise das entrevistas

Nesta parte analisaremos as entrevistas semiestruturadas realizadas com o grupo Corpo Tátil. Estas entrevistas foram filmadas e transcritas na íntegra, incluindo pausas, risos e outras manifestações dos entrevistados.

Nas entrevistas, utilizou-se o seguinte roteiro básico:

1. Apresentação do entrevistado (nome, idade, grau de escolaridade, profissão, patologia que ocasionou a cegueira e se é congênita ou adquirida. Se adquirida, há quanto tempo).

2. Caso a cegueira foi adquirida, como lidou no primeiro momento com ela. Se congênita, como se sente e convive com ela.

3. Quais as dificuldades que você tinha e como o teatro contribuiu para superar?

4. O que você considera mais difícil de expressar através da linguagem teatral?

5. Qual a importância do teatro em sua vida?

Este roteiro era flexível, permitindo o surgimento de outras perguntas a partir das respostas dos entrevistados. No Quadro 2, abaixo, apresentamos o resumo das respostas.

Quadro 2 - Resumo das respostas dos sujeitos da pesquisa

Sujeitos	Patologia	Como você lidou (C.A) e lida com a DV?	Dificuldades superadas	Difícil de expressar no teatro	Importância do teatro na sua vida
Acássio	Retinoblastoma (cegueira congênita)	Incomoda ás vezes	Timidez, confiança nas relações	Personagem muito diferente de mim	Profissão, relaxamento Desafio
Camila	Catarata e glaucoma (cegueira adquirida)	Tranquilo	Timidez, me expressar melhor	Gesto, movimento corporal	Expressar melhor, expressar emoções
Fábio	Glaucoma (cegueira adquirida)	Tranquilo a princípio, difícil depois.	Timidez, comunicação	Passar emoções através da face, do corpo	Alimento como pessoa, ser humano
Joel	Glaucoma (cegueira adquirida)	Não é tranquilo	Timidez, falar c/ desenvoltura	Personagem muito diferente de mim	Afetividade, Amor ao teatro
Suzana	Acidente (cegueira adquirida)	Assustador	Timidez, falar em público	Fazer outra pessoa (sair do meu mundo e entrar em outro mundo)	Extravasar, liberar as emoções

Fonte: Autora

Obs.1: A atriz Valéria não participou das entrevistas por estar afastada, de licença-maternidade.

Obs.2: Camila, Fábio e Joel nasceram com, pelo menos, uma das patologias citadas. Entretanto perderam a visão total somente na adolescência, e por isso utilizamos a classificação cegueira adquirida para os três.

Ao analisar as respostas referentes à primeira pergunta, observamos que a única entrevistada a considerar tranquilo o lidar com a deficiência visual, seja no

primeiro momento e/ou depois, foi Camila. Ela justificou a sua resposta dizendo que a perda foi gradativa, “não foi no susto”, por isso a adaptação foi mais fácil. Todos os outros entrevistados afirmaram “não é tranquilo”, “tranquilo no início, difícil depois”, “incomoda às vezes” e até mesmo como algo “assustador”.

Fábio, que deu a resposta mais próxima àquela dada por Camila, explicou-se dizendo que:

“Ah, tipo assim, com 13 anos você não pensa muito nas coisas assim. Você não pensa com certo tempo... longínquo assim. Você pensa no agora, no presente. Então pra mim foi super tranquilo, pra mim foi de boa. Eu já estudava aqui no Benjamin Constant, então eu já tinha vários amigos que já eram deficientes totais assim. Então pra mim foi tranquilo. Acho que a dificuldade foi posterior, foi bem depois, lá pelos 15, 16 anos que eu realmente saquei que a coisa era bem mais complicada do que eu imaginava.”

Ao ser questionado do que queria dizer com complicado, o referido ator citou a falta de acessibilidade na sociedade, bem como as adaptações necessárias ao deficiente visual: comunicar-se com as pessoas na rua, andar de bengala, etc. Joel também justificou a sua resposta “não é tranquilo”, citando a falta de acessibilidade para a pessoa com deficiência visual na sociedade. Acássio disse que incomoda às vezes, pois sente falta de contato visual com os colegas videntes. Interessante observar que ele é cego congênito, estudou no IBC, uma escola especial, durante todo o Ensino Fundamental, e atualmente cursa o Ensino Médio no Colégio Pedro II, incluído numa sala com colegas videntes. Provavelmente esta necessidade tornou-se mais latente devido a esta nova realidade. Ele também cita o preconceito da sociedade em relação à pessoa com deficiência visual como uma das coisas que o incomoda:

“(...) A minha relação com a sociedade não me incomoda, o que me incomoda é a relação da sociedade comigo.

- Como assim?

- Por exemplo, é... Eu não me incomodo de ser deficiente visual, mas eu me incomodo da sociedade não ser acessível para o deficiente. Não só a cidade fisicamente acessível, mas a sociedade também, porque as pessoas subestimam a gente ou superestimam que ‘’se pá’’ é pior. Elas tem prejulgamentos equivocados, enfim... A sociedade não está aberta a gente e isso é o que mais me incomoda, assim, não o fato da deficiência em si.”

Por último, Suzana nos responde com um “assustador”. Ela perdeu parte da visão em um acidente doméstico na infância e ficou totalmente cega aos 14 anos, “de uma semana para outra”. Ela refere-se a este momento da perda de forma contundente:

“Bom, no primeiro momento foi meio assustador. Porque quando uma pessoa chega a perder a visão, a pessoa começa a ver coisas sobrenaturais, assim, são coisas psicológicas mesmo – bichos! Enfim, eu não fiquei assustada por perder a visão, eu fiquei assustada por essas coisas que eu tava vendo.”

Ela esclarece que se sentia fragilizada, muito vulnerável. E que teve dificuldade para reaprender a fazer coisas simples, tais como: tomar banho sozinha, comer, se vestir, etc.

“Na verdade não foi aquela coisa, tipo, que nem as crianças que tem que fazer atividade da vida diária para fazer isso, mas foi meio “cabulante” para mim, entendeu? Tipo assim: Eu ficava reparando a questão de ficar colocando a colher na boca certa. Era muito estranho!

- (RINDO) Você tinha medo de errar a boca?

- É! (RISOS) Mas o pior de tudo é que eu conseguia. Era só insegurança mesmo! Mas é uma questão de costume mesmo.”

O fato de Acássio (15 anos), Joel (18 anos) e Suzana (18 anos) estarem no final da adolescência e entrando na vida adulta parece também afetar suas respostas. Eles estão vivendo uma fase de interação com outros jovens, videntes e cegos, e, portanto, percebem a necessidade de se adequarem e se sentirem incluídos na sociedade em geral.

Na segunda pergunta, sobre as dificuldades superadas ou minoradas através do teatro, a resposta foi unânime: timidez.

Suzana, que perdeu totalmente a visão com 14 anos, ou seja, recentemente, explica como o teatro ajudou-a a superar a timidez

“Quando eu enxergava eu não era não (tímida), mas depois que eu perdi a visão... eu quando enxergava eu ficava reparando que as pessoas ficavam tudo olhando as pessoas deficientes visuais e eu nunca gostei disso. Então o teatro me ajudou porque eu tive assim... eu me coloquei no lugar de, tipo, as pessoas não tem que ficar olhando pra mim e eu vou me acostumar com tudo isso e vai ser normal. Tanto que agora eu já consigo falar em público, falar muito bem, consigo me expressar muito melhor, interagir com as pessoas. Até no trabalho isso me ajudou

porque lá na empresa - se eu não tivesse no teatro isso não seria tão fácil – eu consigo falar com todo mundo, interajo com todo mundo.”

Fábio e Acássio reforçam as palavras de Suzana:

“O teatro me possibilitou isso: me comunicar melhor, me expressar melhor não só no palco mas também na vida, fora dos palcos. Agora eu penso que se eu consigo me comunicar no palco com, sei lá, 50, 100 pessoas que eu não conheço, uma pessoa que eu conheço eu consigo falar naturalmente. E o teatro acabou me possibilitando isso! A comunicação. Foi muito louco!” (Fábio)

“Eu era tímido, tímido mesmo, tinha medo de interagir com as pessoas e, apesar disso, eu precisava interagir com as pessoas. E o teatro me deu não só uma confiança maior na hora de buscar relações, como o teatro me deu também uma capacidade de não precisar delas.” (Acássio)

Na terceira pergunta, sobre o que é mais difícil de expressar através da linguagem teatral, obtivemos dois modelos de resposta: Fábio e Camila responderam o gesto, a expressão facial e corporal, enquanto Acássio, Joel e Suzana falaram sobre a representação de personagens diferentes de si mesmos.

Novamente Camila e Fábio tem uma similaridade em suas respostas, o mesmo acontecendo com Suzana, Acássio e Joel. Podemos supor que a faixa etária próxima (Camila e Fábio – 28 e 24 anos e Acássio, Joel e Suzana – 16, 18 e 18 anos) influencie na maneira de perceber e encarar as mesmas coisas.

Justificando a expressão facial e corporal, Camila e Fábio disseram que:

“Eu acho que às vezes a gente se esquece, por exemplo, de gesticular, de usar mais o corpo acompanhando a fala. A gente acaba sempre focando mais na fala. Por uma questão de esquecimento mesmo! A gente tem que lembrar que pode usar o gesto para acompanhar a fala, que pode usar os movimentos do corpo para acompanhar a fala. E a gente acaba se esquecendo disso porque, como a gente dá muita ênfase a fala das pessoas, a entonação das pessoas, ao que a gente está ouvindo, a gente acaba esquecendo de gesticular.” (Camila)

“Assim, eu acho que a gente acaba ouvindo muito rádio, tv. E a gente não imagina a face, o rosto, o corpo. A gente só presta atenção na fala. A gente só observa a fala. Isso falando como deficiente, né? Então a gente fica muito limitado nessa parte. E aí a gente acaba esquecendo que o teatro é um todo. Não é só fala, não é só entonação, eu me preocupo bastante com a fala, com o modo de falar, mas acabo esquecendo do corpo e muito também do rosto, da face. Às vezes você pode

expressar uma coisa simplesmente na face, e isso para mim é muito complicado. Eu, em 2015, quando entrei para outro grupo, eu me deparei com esta dificuldade: de me expressar com a face, com o rosto. Um pouco que eu ainda conseguia lembrar de quando enxergava me ajudou, mas não foi o bastante. Eu tenho dificuldade de passar emoções: tristeza, felicidade, preocupação... só com o rosto." (Fábio)

Justificando a representação de personagens diferentes de si mesmos, Suzana resume a fala dos outros dois colegas:

"Fazer uma outra pessoa é um pouco difícil, sabe? Mas é muito legal! Só que o que acontece, ainda mais para o deficiente visual, é uma coisa meio sobrenatural. Porque assim, nós temos que esboçar outro tipo de jeito, de fisionomia, de voz... Eu acho muito legal mesmo essa questão de fazer outra pessoa por conta dessas coisas. Eu posso sair do meu mundo e entrar em outro mundo. Um mundo que muitas vezes nem existe!"

Neste ponto, a resposta de Suzana nos intriga: Ao mesmo tempo em que considera "um pouco difícil" representar outra pessoa, ela coloca que "é muito legal". E acrescenta que "pode sair do seu mundo e entrar em outro mundo".

Analisando um pouco mais a fundo esta dualidade, podemos relacionar esta resposta a anterior. Na resposta sobre a sua timidez, ela já havia dito que "as pessoas não tem que ficar olhando pra mim e eu vou me acostumar com tudo isso e vai ser normal". Ou seja, Suzana parece incomodada com o olhar do vidente para a pessoa com deficiência visual. Isso foi afirmado por ela em outros momentos, durante os encontros. Fazer personagens diferentes de si mesma é um desafio, mas pode ser também uma forma de lidar com a própria deficiência. No teatro ela representa pessoas que enxergam e é vista pelo público por seu potencial como atriz, e não apenas como uma pessoa cega. O teatro, portanto, age como uma válvula de escape, trabalhando ao mesmo tempo a sua autoestima e a sua relação com aqueles que enxergam.

Na última pergunta, sobre a importância do teatro em sua vida, temos três modelos de respostas: Camila e Suzana referem-se a expressar e extravasar as emoções; Fábio e Joel citam a relação afetiva que possuem com o teatro; Acássio traz a visão desta Arte como profissão e desafio.

"As vezes eu estou cheia de problemas e eu acabo colocando pra fora, entende? E o teatro é um lugar em que eu me encontro, eu me sinto como se estivesse na minha casa, no meu quarto." (Suzana)

“E hoje é a coisa mais importante pra mim. Porque, eu vou falar, isso me alimenta como pessoa. Não é uma coisa fugaz que eu faço, não é só um divertimento como era antigamente. É o que realmente me alimenta. Eu me sinto bem fazendo o que eu faço.” (Fábio)

“No início era uma brincadeira, eu gostava. Hoje em dia eu encaro mais sério, como profissão. Mas eu também relaxo fazendo teatro. E me desafio também! Isso é top.” (Acássio)

Durante as entrevistas, surgiram outras demandas que não estavam em nossa pauta. Citaremos algumas, neste momento, para reflexão.

Uma das falas de Fábio se referia ao desejo do ator em ser visto, em primeiro lugar, como artista e não como deficiente visual

“Além de ser cego ou deficiente, seja o que for, eu sou primeiro artista. Eu quero ser visto como artista e não como o “deficiente’’. Isso para mim é a maior dificuldade que eu enfrento até hoje. Às vezes eu tô ali trabalhando e as pessoas dizem: “você não vai poder fazer isso porque não vai conseguir enxergar’’. Já fui taxado assim, visto pela minha deficiência e não pela minha capacidade artística. Isso ainda me chateia bastante!” (Fábio)

Na sua fala fica claro a crítica à visão que as pessoas possuem do cego como incapaz, da cegueira encarada como algo limitante. E como isso o incomoda na sua profissão de ator.

Em outro momento, ao falar sobre a expressividade facial e corporal, Fábio cita o diretor de um outro grupo de teatro de que faz parte. Ele explica que o diretor faz as expressões de medo, tristeza, alegria, e pede que ele toque seu rosto para perceber e desta forma imitá-lo. Ao ser perguntado se este método o ajuda na construção da própria expressividade, Fábio hesita:

- Então... é um caminho. Eu não posso dizer que é eficaz.

- Você não tem certeza se é eficaz?

- Não. Quando ele me propõe fazer isso, eu pensei: Tá, vamos lá. Vamos tentar. Mas é algo tão externo, que às vezes você não entra naquela atmosfera. Porque, emoções, por exemplo, você tem uma expressividade e eu tenho outra.

- Verdade.

- Cada um tem uma maneira de se expressar. E aí vai depender também do personagem, do momento dele. Cada personagem expressa a mesma coisa de maneira diferente. Tem varias formas de expressão. E aí o que ele faz é uma

alternativa, mas eu não sei se é eficaz. Eu acho que isso pode ser eficaz, talvez, se você já tiver algo construído dentro de você. Aí isso pode te ajudar sim.

Neste ponto ele manifesta dois pontos importantes: O primeiro, como já discutimos anteriormente, é que fazer a pessoa com deficiência visual e imitar a expressividade do vidente não é o caminho ideal. Segundo Fábio, é “algo externo”, mecânico. O outro ponto é que cada ser humano tem a sua própria maneira de se expressar, e isso inclui também as pessoas com deficiência visual. Desejar que todos expressem emoções como medo, tristeza e alegria da mesma forma é contraproducente.

Uma outra fala, dessa vez de Camila, levou-nos a reflexão da dimensão do teatro na vida das pessoas com deficiência visual:

Expressar emoções fortes é muito difícil pra mim! (...) pra mim isso é complicado porque eu sou uma pessoa fechada. Demonstrar esses sentimentos mais pesados é uma coisa que eu não costumo fazer na minha vida; eu não costumo expressar isso assim pra todo mundo, eu guardo pra mim. Expressar isso no palco é difícil pra mim, mas é um desafio.

- E fazer personagens diferentes de você te ajuda?

- Ajuda. Porque assim eu não deixo de lado as minhas características, eu continuo sendo uma pessoa fechada, mas não tanto: eu já consigo me expressar com um pouco mais de naturalidade. Claro, na frente das pessoas certas e nas horas certas.

Camila destacou a sua dificuldade em expressar emoções não só no palco, mas também na vida pessoal. Fazendo uma releitura do comportamento da atriz durante os encontros, percebemos que ela é uma pessoa contrita, fechada, racional. Usando um termo popular, ela é uma pessoa que “pensa muito antes de agir”. Diferente de Suzana, cuja emoção costuma estar á flor da pele, em Camila predomina o lado racional. O teatro age mostrando a possibilidade de expressar as emoções, de lidar de forma mais natural com seu lado emocional, ainda que, parafraseando a atriz, somente para “as pessoas certas e nas horas certas”.

4.3. Análise dos encontros

Neste momento faremos uma discussão das observações dos sujeitos da pesquisa, a partir das anotações realizadas em diário de campo. Faz-se mister relembrar que estas observações foram individuais, com o intuito de traçar um panorama de como se apresentava cada membro do grupo no início do estudo (setembro de 2016) e como se apresentou ao final do estudo (maio de 2017).

As categorias que nortearam nossas observações foram: orientação espacial, improvisação, expressão corporal, discurso, emoção e interação social.

Embora Valéria tenha se afastado do grupo em Março de 2017, ela consta das observações realizadas em diário de campo, bem como Joel, que a substituiu nos ensaios.

Assim, ao final do período descrito, podemos traçar as seguintes observações:

Acássio – Apresentava uma postura rígida e um caminhar duro e inseguro. Sua expressão corporal não tinha grandes variações, aparentemente o corpo era um bloco inteiriço, ou seja, quando uma parte do corpo virava (a cabeça, por exemplo), todo o corpo seguia o movimento. Durante os encontros, conquistou segurança no caminhar, sua postura ficou menos rígida e desenvolveu prazer em encontrar novas formas de expressão corporal, diferentes das que costumava fazer no seu dia-a-dia.

No encontro realizado em 10 de Novembro de 2016, durante a avaliação, ele referiu-se a uma das atividades de aquecimento corporal, quando teve que unir os pés, deixando o corpo solto, relaxado e senti-lo balançar, saindo do eixo:

“Gostei de deixar o corpo solto, do corpo me guiar. Pensei numa árvore balançando. É interessante quando você deixa o corpo solto: ele faz “algo” com você.”

A descoberta de novas possibilidades corporais trouxe uma flexibilização na postura e na expressividade deste ator.

Outra observação importante sobre Acássio é que ele interagia bem com os colegas, mas tinha dificuldade em estabelecer contato através do toque, seja em pessoas, seja em objetos. Durante o encontro do dia 16 de Março de 2017, ele afirmou a sua dificuldade, até mesmo o seu receio, em tocar e ser mal interpretado pelas pessoas e de como o teatro estava contribuindo para superar este medo:

“Acho irado também conhecer o outro (tocando), porque geralmente a gente fica aprisionado, com medo de tocar as pessoas, com medo do que as pessoas vão pensar: “será que ele está com maldade? Essas coisas assim...”

Este receio de tocar transparecia em seu discurso. Inicialmente observávamos nele uma tendência ao uso de uma fala verborrágica: Ele tinha um nível de informação cultural bastante amplo, usava palavras rebuscadas, mas a vivência de situações concretas era reduzida. O teatro possibilitou a percepção no ator da necessidade em desenvolver esta área.

Ele apresentava ainda dificuldade em expressar suas emoções. Com a melhora na autoestima, na comunicação e na socialização, percebemos um ganho também nesta área. Esta melhora foi perceptível ainda em suas improvisações e na construção do seu personagem na peça “Dá um tempo pra falar de tempo”.

Camila - possuía, desde a sua entrada para o Grupo Corpo Tátil, uma boa orientação espacial, um corpo solto, flexível (ela fazia dança do ventre antes de fazer teatro), comunicava-se bem e interagia com todos. A evolução percebida nesta atriz foi, principalmente, na sua timidez e na improvisação, seja no palco ou em sua vida pessoal.

No encontro do dia 10 de Novembro de 2016, a atriz destacou a mudança em seu comportamento:

“Eu me cobrava demais, sabe? Não sabia lidar com o imprevisto. Eu ficava muito nervosa. Ter que improvisar e, se não der certo alguma coisa aqui, eu tenho que inventar na hora. Isso é muito bom pra mim, pra minha vida, entende?”

Fábio – Era o mais antigo no grupo e, durante os encontros realizados no período descrito, já possuía uma boa orientação espacial, interagia bem com os colegas e possuía facilidade nas improvisações. Suas maiores conquistas estão relacionadas à expressão corporal e a expressão de suas emoções.

Como Fábio é um ator de pesquisa, havia sempre uma preocupação de sua parte na melhoria da expressão facial e corporal, bem como em externar emoções. Este empenho contribui para a sua evolução contínua nas áreas em que possui maior dificuldade.

Joel - Era o mais novo no grupo e apresentou uma relativa melhoria na criatividade e na concentração durante as improvisações, timidez e interação com os colegas. Podemos destacar ainda a segurança no ato de falar o texto: sua fala na peça é longa e inicialmente ele a pronunciava baixo, hesitante. De forma geral, por estar a pouco tempo no grupo e ainda se socializando com os colegas, ele ainda apresenta um comportamento inseguro em alguns momentos.

Valéria - possuía uma boa orientação espacial, expressão corporal, lidava bem com a emoção e interagia com os colegas. Sua maior dificuldade, minorada através do teatro, era a concentração nos exercícios e improvisações. Num encontro, ela fez a seguinte observação:

"Eu consegui ficar sem pensar em nada, só no que estava fazendo, em mim."

E em outro encontro ela acrescentou - "Acho difícil prestar atenção."

Suzana - apresentava dificuldades em lidar com a deficiência visual recém-adquirida. Embora seu corpo fosse solto, a postura e o caminhar fossem relaxados, perdia-se no palco, batia nos móveis e objetos, demonstrando que o senso de localização espacial ainda não estava desenvolvido. Por vezes tivemos receio de que caísse do palco.

Estas dificuldades eram acentuadas pela pouca concentração e pela agitação da atriz. Ela mesma diagnosticou isso em um de nossos encontros:

-"Eu brinco demais, na hora errada. Deixo transparecer o meu lado de criança, não adulta. E falo muito também e sou muito apressada".

Fábio completou, brincando: "Você é um vulcão!" (Risadas).

Suzana tinha ainda dificuldade em lidar com a emoção, o que atrapalhava, por vezes, a interação com o grupo. Perdia a calma com facilidade, chorava e apresentava outros comportamentos que pareciam advir não somente da sua personalidade, mas também da fase intermediária entre o ser vidente e o ser não-vidente que estava vivendo.

O teatro, como afirmou em sua entrevista, foi fundamental para essa construção de uma nova identidade, para o lidar com a própria cegueira. Percebemos uma sensível melhora na sua orientação espacial, na interação com os outros, no equilíbrio emocional e, principalmente, na sua autoestima.

Figura 5 - Foto para o cartaz de estreia da peça.
Fonte: Grupo Corpo Tátil

Apresentar a peça construída pelo grupo em outros espaços e teatros do Rio de Janeiro também foi fundamental para que os atores trabalhassem a autoestima e demonstrassem para o público em geral o potencial das pessoas com deficiência visual, desmistificando preconceitos e contribuindo para a informação e inclusão das mesmas na sociedade.

Levando em conta o conjunto destes resultados para o campo da educação, concordamos com as elaborações teóricas de Vygotski (1998), Varela e cols. (2003), Masini (1994), Rabello (2011) e Rodrigues (2013), além de vários outros autores, que é inegável que professor tem de sair do lugar daquele que detém o saber, que transfere informações, para a posição daquele que troca, que aprende e vivencia junto aos seus educandos para a construção do conhecimento. Quando os educandos são cegos ou com baixa visão, o professor, neste caso, é aquele que, ao invés de fórmulas prontas, oferece experiências, formas de vivenciar o mundo a partir de sentidos remanescentes – tato, olfato, audição, paladar, tato-cinestesia.

Assim, as vivências e as experiências são fundamentais para que a criança com deficiência visual perceba e estabeleça relações com o meio em que vive. Este é o maior ensinamento da Teoria Enativa de Varela e colaboradores (2003) ou seja, constrói-se o mundo atuando sobre ele. Sem atuação no mundo e ai damos ênfase ao teatro, estas crianças tendem a ser verborrágicas, ou seja, discursam sobre

diversos assuntos, imitam sons com perfeição, mas sem a compreensão que somente a vivência real, concreta, pode proporcionar.

4.4 - Confecção do vídeo “Quem foi que disse: Corpo Tátil”

Ao planejar o produto final, tínhamos como intuito enfatizar a desenvoltura corporal e a expressividade dos atores com deficiência visual, no palco e fora dele. Pretendíamos também que o documentário servisse como material de pesquisa para todos aqueles que desenvolvem ou buscam desenvolver um trabalho de teatro com atores deficientes visuais e como divulgação do nosso trabalho para o público em geral.

Assim, traçamos um roteiro inicial: filmaríamos alguns encontros no teatro do IBC e, em local aberto (externo), faríamos as entrevistas com os atores e com pessoas do público para colher suas reações após a peça.

Por impossibilidade de unir a agenda do grupo teatral com a equipe de filmagem, o roteiro foi alterado. Toda a filmagem foi realizada no Teatro do IBC. Isto incluiu os exercícios de aquecimento, ensaios de cenas isoladas da peça, peça como um todo e as entrevistas individuais com os atores e com a diretora do Grupo. Ainda que este trabalho tenha sido exaustivo, o grupo, bastante maduro, mostrou-se receptivo e compreensivo, repetindo várias vezes as cenas da peça, para que as tomadas de ângulos e de luz fossem feitas.

O documentário, de curta duração (17 minutos), está disponível no VIMEO (https://vimeo.com/222123122). A linguagem cinematográfica foi propositalmente expressa de forma simples e direta, com baixo custo, servindo assim de exemplo para outras produções do gênero, especialmente no âmbito do Mestrado Profissional em Diversidade e Inclusão. A simplicidade foi compensada, no entanto, com a forca do conteúdo: denso e ético. Neste conjunto, mostramos como o simples pode ser belo. Para que este material seja melhor apreendido e utilizado pelas comunidades cegas e com baixa visão, estamos fazendo agora a áudio-descrição do mesmo, em parceria com a Comissão de áudio-descrição do Instituto Benjamin Constant.

Ao apresentar aos atores a primeira versão do vídeo pronto, a pesquisadora encarregou-se da áudio-descrição das imagens (a áudio-descrição realizada pela Comissão de áudio-descrição do IBC não estava ainda pronta). Eles haviam

participado da filmagem, conheciam todo o material produzido, o que facilitou a áudio-descrição. Embora o grupo tenha adorado o vídeo, o primeiro nome criado, “Quem foi que disse: da expressividade do cego no teatro”, sofreu críticas. Acássio observou: “Então somos só isso? Cegos fazendo teatro?” Camila, entretanto, considerou que a palavra “cego” era um marketing: as pessoas que buscassem vídeos sobre cegos na internet seriam direcionadas ao do grupo. Seguiu-se uma discussão intensa sobre o assunto. Após este encontro, decidimos mudar o nome do vídeo para “Quem foi que disse: Corpo Tátil”. Era uma forma de atender as observações dos atores e, ao mesmo tempo, divulgar o nome do grupo, bastante expressivo. Este nome final foi aprovado por unanimidade.

5. **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

5.1. Conclusões

A experiência da pesquisadora com o Grupo Corpo Tátil demonstrou que os métodos da Análise Ativa, de Stanislavisky, e O Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, embora não tenham sido criados especificamente para o trabalho com pessoas com deficiência visual, podem, com algumas adaptações, contribuir para o desenvolvimento da expressividade, identidade e autoestima do ator cego.

Os atores, cegos, reforçaram a importância do teatro e a adequação desta metodologia para a interação com o outro, a afirmação da identidade, aumento da expressividade e da autoestima.

A timidez, relatada por eles, foi minorada através das atividades teatrais desenvolvidas ao longo trabalho e isto vem facilitando as relações interpessoais com os membros do próprio Grupo mas, também, no espaço social. Além disso, como um dos atores sinalizou, o teatro possibilita que o ator seja visto como artista e nao como deficiente visual.

A partir de nosso estudo podemos afirmar que o teatro é um importante facilitador para a pessoa com deficiência visual superar as suas limitações mas, sobretudo, para desenvolver as potencialidades latentes do deficiente visual e, de divulga-las ao publico vidente, na construção da alteridade.

O teatro mostrou-se ainda como um importante aliado no momento em que a pessoa perde a visão, auxiliando o individuo no enfrentamento e na adaptação para esta nova e desafiadora fase da vida.

O documentário “Quem foi que disse: Corpo Tátil” contribuiu para que os artistas tivessem voz e expressassem os seus sentimentos, percepções e desejos acerca do teatro e sobre eles mesmos.

Podemos afirmar, como uma conclusão geral, que o teatro é um importante facilitador no trabalho realizado com pessoas com deficiência visual, seja para sua atuação nas peças teatrais, seja para sua atuação social, em outros palcos do mundo.

5.2 **– Perspectivas**

Para além do reconhecimento do nosso trabalho na Instituição na qual este trabalho foi realizado – o Instituto Benjamin Costant – esperamos que o documentário, intitulado “Quem foi que disse: Corpo Tátil”, possa alcançar novas plateias e ganhar outros espaços educativos e, quiçá, sensibilizar outras pessoas sobre a importância do teatro para a educação, inclusão e, no sentido amplo, para a vida das pessoas com deficiência visual.

Desejamos ainda que o documentário sirva como material de pesquisa para todos aqueles que desenvolvem ou buscam desenvolver um trabalho de teatro com atores deficientes visuais e, também, como veículo de divulgação do nosso trabalho para um público mais amplo, através das redes sociais e canais como o VIMEO e YOUTUBE. Aproveitamos para agradecer aos atores e às instituições parceiras que apoiaram a realização deste trabalho – CMPDI/UFF, IBC e CNPq.

6. **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALMEIDA, Maria da Glória de Souza. ***A importância da Literatura para a construção do imaginário da criança com deficiência visual*.** 2010. 1 v. Dissertação (Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

AMIRALIAN, Maria Lucia Toledo Moraes. A construção do eu de crianças cegas congênitas. Natureza Humana. Periódicos eletrônicos em psicologia, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 129-153, jun. 2007.

ALVARENGA, Garrolici Fátima Peixoto; ANDRADE, Luiz Antônio Botelho &SILVA, Edson Pereira. *Da visão cega:* história, ficção e epistemologia – Revista Aleph - ISSN 1807-6211, 22 p. 226, 2014.
Disponível em: http://revistaleph.uff.br/index.php/RELEPVISTAH/issue/view/25.
Acesso: 08 de Agosto de 2016.

_____, Garrolici de Fatima Peixoto. *Produção de conceitos por cegos congênitos*: questões epistemológicas e implicações educacionais. Dissertação de Mestrado Profissional em Diversidade e Inclusão – Universidade Federal Fluminense. Niterói: [s. n.], 2015.

BATISTA, C.G*. Formação de conceitos em crianças cegas:* questões teóricas e implicações educacionais. Psicologia: Teoria e Pesquisa, Brasília, v.21, n.1, p.7-15, 2005.

BARRAL, Claudia. O cego e o louco. Disponível em:
www.claudiabarral.com.br/textos/o_cego_e_o_louco.pd.
Acesso: 24 de Outubro de 2016.

BECKETT, Samuel. Todos os que caem. Disponível em:
http://www.deficienciavisual.pt/r-Todos_os_que_caem-Beckett.htm#Becket.
Acesso em: 18 de Outubro de 2016.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro.* 4ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1982.

_____, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____, Augusto. *A estética do oprimido.* Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BRASILEIRO, Lívia Tenorio e MARCASSA, Luciana Pedrosa. Linguagens do corpo: dimensões expressivas e possibilidades educativas da ginástica e da dança. Pro-Posições [online]. 2008, vol.19, n.3, pp.195-207. ISSN 1980-6248.
http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072008000300010.
Acesso em: 18/05/2017.

BRECHT, Bertolt. O mendigo ou o cão morto. In: Cadernos de teatro n. 76. FUNARTE, Janeiro, Fevereiro e Março de 1978.

BRUNO, M.m.g. ***Desenvolvimento integral do portador de deficiência visual*****:** da intervenção precoce à integração escolar. Rio de Janeiro: Laramara, 1993.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.
CUNHA, Marlíria Flávia Coelho da. *Dá um tempo pra falar de tempo.* Peça de teatro, 2015.

CONRADO, Aldomar. O teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

EURIPEDES*. 19 Tragédias de Eurípedes em PDF*. Publicado por Pensamentos Nómadas a 30 de Outubro de 2015.
Disponível em: www.pensamentosnomadas.com/19-tragedias-de-euripedes-*em*-pdf-
Acesso em: 23 de Outubro de 2016

FERREIRA, Aurélio Buarque De Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, B. C. & Del Prette, Z. A. P. (2013). *Programa de expressividade facial de emoções e habilidades sociais de crianças deficientes visuais e videntes.* Psicologia: Reflexão e Crítica, 26(2), 327-338.
disponível em www.scielo.br
Acesso em: 14 de Julnho de 2017.

FRANCO e DIAS, João Roberto e Tárcia Regina da Silveira. *A pessoa cega no processo histórico:* Um breve percurso*.* Revista Benjamin Constant, 2002.

GIL, Antônio Carlos, 1946 - *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. - São Paulo : Atlas, 2002

GUELDERODE, Michel. *Os cegos*. Publicado por www.deficienciavisual.pt/r-Os_Cegos-Ghelderode.htm em 21 de Fevereiro de 2010.
Acesso em: 23 de Outubro de 2016.

JARDIM, Juliana. *O ator transparente:* reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. 2002
Disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57069/60057
Acesso em: 21 de Outubro de 2016.

KASTRUP, Virgínia & SANCOVSHI, Beatriz. *Algumas ressonâncias entre a abordagem enativa e a psicologia histórico-cultural*. Fractal Revista de Psicologia, v. 20 – n. 1, p. 165-182, Jan./Jun. 2008.

_____, Virginia. Atualizando virtualidades: construindo a articulação entre arte e deficiência visual. In: KASTRUP, Virginia; MORAES, Marcia (Org.). ***Exercícios de ver e não-ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual.*** Rio de Janeiro: Nau, 2010.

LOPES, Beth. *A blasfêmia, o prazer, o incorreto*. Sala Preta, 2005 – Disponível em: www.revistas.usp.br.
Acesso em: 21/10/2016

MASINI, Elci F. Salzano*. Perceber: Raiz do conhecimento.* São Paulo: Vetor, 2012.

_____, Elci F. Salzano. *O perceber e o relacionar-se do deficiente visual: orientando professores especializados.* Brasília: Corde, 1994.

MATURANA, Humberto. & VARELA, Francisco *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana.* São Paulo: Palas Athena, 2005.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *O cego.* Universidade da Amazônia, NEAD – NÚCLEO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA, Belém/ Pará.
Disponível em: www.nead.unama.br. Acesso em: 24/10/2016.

MERLEAU-PONTY*,* Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 2005.

MONSALÙ, Fabiana. *O Método TCH e Ativação da Memória Atoral***.** 2017. 1º Congresso Nacional de Criação Atoral On Line. Disponível em: <http://www.conectartes.com/>. Acesso em: 15 abr. 2017.

NUERNBERG, Adriano Henrique. Contribuições de vigotski para a Educação de pessoas com deficiência visual. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 13, n. 2, p. 307-316, abr./jun. 2008.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. *Vigotsky: aprendizado e desenvolvimento - um processo sócio-histórico.* São Paulo: Scipione, 2009.

PIAGET, Jean. *O nascimento da inteligência na criança.* 7. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

PORTO, Eline. *A corporeidade do cego: novos olhares*. Piracicaba/ São Paulo: UNIMEP/ Mennon, 2005.

RABELLO, Roberto Sanches. *Teatro-educação: uma experiência com jovens cegos.* Edufba, Salvador, 2011.

RODRIGUES, Maria Rita Campello. *Mosaico no tempo: uma inter-ação entre corpo, cegueira e baixa visão.* Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Departamento de Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte* – Sete histórias paradoxais. Companhia das Letras,1995.

SANT¨ANNA, Catarina. Poder e Cultura: as lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais. *En libro: Estudios y otras prácticas intelectuales*

latinoamericanas en cultura y poder. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002.
Disponible en la World Wide Web:
http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/santanna.doc

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear. Em: Texto disponibilizado no site de Millôr Fernandes: http://www2.uol.com.br/millor/*
Acesso em: 18 de Outubro de 2016.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana - Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona.* Tradução do grego, introdução e notas de MÁRIO DA GAMA KURY, 15ª reimpressão, vol. 1, Ed. Zahar.

SPOLIN, Viola*. Improvisação* para o teatro. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STANISLAVISKI, Constanti. *A criação de um papel.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____, Constantin. Etica y disciplina/metodo de acciones fisicas (Propedéutica del actor). Seleção e notas de Edgar Ceballos. México: Grupo editorial Gaceta, 1994.

STOKOE, Patrícia; HARF, Ruth. *Definição da Expressão Corporal*. In: Expressão corporal na pré-escola. Tradução de Beatriz A. Cannabrava. 3. ed. São Paulo: Summus, 1987, cap. I, p. 15-28.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *A mente incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana.* Porto Alegre: Artmed, 2003.

VIGNA, Edelcio Del. Ensaios - *O Mendigo ou O Cachorro Morto*: um grito de alerta! Disponível em: http://www.usinadeletras.com.br.
Acesso em: 18 de Outubro de 2016

VYGOTSKY, L.S. *Pensamento e Linguagem.* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2007.

_____, L. S. *A formação social da mente*: O desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. Organizadores: Michel Cole et al – 7 edição - São Paulo: Martins Fontes, 2007.

7. **APÊNDICES**

7.1**. Termos de Assentimentos**

	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE **INSTITUTO DE BIOLOGIA** **CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM DIVERSIDADE E INCLUSÃO**

TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Dados de Identificação

Título do Projeto: Em busca da expressividade: O papel do teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual
Pesquisador Responsável: Marlíria Flávia Coelho da Cunha
Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável: UFF
Telefone para contato: (21) 99281-9412
Nome do voluntário:_____ **Idade : ____ anos**
R.G. _____

Você está sendo convidado (a) como voluntário (a) a participar desta pesquisa sob a responsabilidade de Marlíria Flávia Coelho da Cunha, mestranda do Curso de Mestrado Profissional em Diversidade e Inclusão da Universidade Federal Fluminense. Neste estudo pretendemos investigar e analisar a forma como a pessoa com deficiência visual constrói o conhecimento de si e do mundo através do teatro.
Espera-se contribuir, desta forma, para a formação, identidade e auto-estima dos próprios sujeitos da ação educativa, para a teoria e formação dos educadores, grupos de teatro e outros profissionais que realizam atividades com pessoas com deficiência visual e para a divulgação e inclusão social da pessoa com deficiência visual na sociedade.

Para participar deste estudo, você deverá autorizar e assinar um termo de consentimento. É livre para participar ou recusar-se, podendo interromper a sua participação a qualquer momento. Você não terá custos e será esclarecido(a) sempre que desejar. A pesquisadora irá tratar a sua identidade com sigilo, não sendo identificado em nenhuma publicação. Este estudo apresenta risco mínimo, isto é, o mesmo risco existente em atividades rotineiras como conversar, tomar banho, ler, etc. Apesar disso, você tem assegurado o direito a ressarcimento ou indenização no caso de quaisquer danos eventualmente produzidos pela pesquisa. Os resultados estarão à sua disposição quando finalizada. Os dados e instrumentos utilizados na pesquisa ficarão arquivados com a instituição responsável pela pesquisa por um período de 5 anos, após os quais serão destruídos. Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma cópia será arquivada pelo pesquisador responsável, e a outra será fornecida a você.

CONTATO PARA DÚVIDAS

Se você ou os responsáveis por você tiver (em) dúvidas com relação ao estudo, direitos do participante, ou no caso de riscos relacionados ao estudo, você deve contatar a investigadora do estudo (Marlíria Flávia Coelho da Cunha), telefones (021) 99281-9412. Caso tenha dúvidas sobre seus direitos como voluntário de pesquisa, contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Faculdade de Medicina/HUAP da Universidade Federal Fluminense.

Endereço do Comitê de Ética em Pesquisa para recurso ou reclamações do sujeito pesquisado:
Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Faculdade de Medicina/HUAP da Universidade Federal Fluminense.
Endereço: Rua Marquês do Paraná 303, 4° andar, prédio anexo ao HUAP. Telefone: (021) 2629-9189 ou (021) 7621-2867. Contato: http://www.cep.uff.br/contact.

DECLARAÇÃO DE ASSENTIMENTO DO SUJEITO DA PESQUISA

Eu li e discuti com o investigador responsável pelo presente estudo os detalhes descritos neste documento. Entendo que eu sou livre para aceitar ou recusar e que posso interromper a minha participação a qualquer momento sem dar uma razão. Eu concordo que os dados coletados para o estudo sejam usados para o propósito acima descrito. Eu entendi a informação apresentada neste TERMO DE ASSENTIMENTO. Eu tive a oportunidade para fazer perguntas e todas as minhas perguntas foram respondidas. Eu receberei uma cópia assinada e datada deste DOCUMENTO DE ASSENTIMENTO INFORMADO.

Rio de Janeiro, RJ, ____ de _____ de 2016.

_____
ASSINATURA DO VOLUNTÁRIO

_____
ASSINATURA DO PESQUISADOR

Endereço do Comitê de Ética em Pesquisa para recurso ou reclamações do sujeito pesquisado:
Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Faculdade de Medicina/HUAP da Universidade Federal Fluminense.
Endereço: Rua Marquês do Paraná 303, 4° andar, prédio anexo ao HUAP. Telefone: (021) 2629-9189 ou (021) 7621-2867. Contato: http://www.cep.uff.br/contact

	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE **INSTITUTO DE BIOLOGIA** **CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM DIVERSIDADE E INCLUSÃO**

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu_____, CPF _____, RG_____ ___,depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido , AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Marlíria Flávia Coelho da Cunha, do projeto de pesquisa intitulado "Em busca da expressividade: O papel do teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual" a realizar a filmagem e/ou colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes. Ao mesmo tempo, libero a utilização desta filmagem e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e filme), em favor do pesquisador, acima especificado, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.° 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto Nº 3.298/1999, alterado pelo Decreto Nº 5.296/2004).

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____.

_____ Participante da pesquisa

_____ Pesquisador responsável pelo projeto

CONTATO PARA DÚVIDAS

Se tiver (em) dúvidas com relação ao estudo, direitos do participante, ou no caso de riscos relacionados ao estudo, você deve contatar a Investigadora do estudo (Marlíria Flávia Coelho da Cunha), telefones (021) 99281-9412 . Caso tenha dúvidas sobre seus direitos como voluntário de pesquisa, contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Faculdade de Medicina/HUAP da Universidade Federal Fluminense.

Endereço do Comitê de Ética em Pesquisa para recurso ou reclamações do sujeito pesquisado:
Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Faculdade de Medicina/HUAP da Universidade Federal Fluminense.
Endereço: Rua Marquês do Paraná 303, 4° andar, prédio anexo ao HUAP. Telefone: (021) 2629-9189 ou (021) 7621-2867. Contato: http://www.cep.uff.br/contact.

	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE **INSTITUTO DE BIOLOGIA** **CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM DIVERSIDADE E INCLUSÃO**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Dados de Identificação:

1. Título do Projeto de Pesquisa: Em busca da expressividade: O papel do Teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual
2. **Pesquisador Responsável:** Marlíria Flávia Coelho da Cunha
3. **Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável:** UFF
4. **Telefones para contato:** (21) 99281-9412
Nome do voluntário: _____
R.G. _____ **Idade:** ____ **anos**
Responsável legal: _____
R.G. Responsável legal: _____

Você está sendo convidado (a) a participar do projeto de pesquisa "Em busca da expressividade: O papel do Teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual" de responsabilidade da pesquisadora Marlíria Flávia Coelho da Cunha do Curso de Mestrado em Diversidade e Inclusão da Universidade Federal Fluminense. Este projeto tem como objetivo principal analisar a forma como a pessoa com deficiência visual constrói o conhecimento de si e do mundo através do teatro. Não haverá custos para participar da pesquisa.
Para tanto, serão realizadas oficinas de teatro, com vivências participativas que abordem o tema, e entrevistas com os voluntários da pesquisa. Todo o procedimento será filmado e editado, gerando um documentário sobre o assunto, produto final da pesquisa. Este documentário será disponibilizado às instituições que atendem à pessoas com deficiência e disponibilizado na internet.

As vivências e a filmagem podem gerar desconforto pela exposição do voluntário, mas o participante terá livre acesso ao material, e poderá opinar e discutir junto com o pesquisador, durante os debates nas oficinas, sobre tudo que é realizado, participando ativamente de todo o processo.

Esclareço que o seu nome constará no documentário, nos créditos, como ator (atriz). Entretanto, na dissertação, seu nome será substituído por um nome fictício.

Sua participação é livre, podendo retirar o consentimento a qualquer momento para deixar de fazer parte do estudo. Sempre que desejar, poderá obter dados da pesquisa através do e-mail morgana42002@yahoo.com.br ou pelo telefone (21) 99281-9412

Eu, _____, R.G. nº _____, responsável legal por _____, R.G. nº _____ declaro ter sido informado e concordo em participar, como voluntário, do projeto de pesquisa acima descrito.

Rio de Janeiro, ____de _____ de 2016.

_____

Nome e assinatura do responsável legal

Testemunha 1: _____

Testemunha 2: _____

Endereço do Comitê de Ética em Pesquisa para recurso ou reclamações do sujeito pesquisado:

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Faculdade de Medicina/HUAP da Universidade Federal Fluminense.

Endereço: Rua Marquês do Paraná 303, 4° andar, prédio anexo ao HUAP. Telefone: (021) 2629-9189 ou (021) 7621-2867. Contato: http://www.cep.uff.br/contact

	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE **INSTITUTO DE BIOLOGIA** **CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM DIVERSIDADE E INCLUSÃO**

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu_____, CPF _____, RG_____,depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Marlíria Flávia Coelho da Cunha, do projeto de pesquisa intitulado "Em busca da expressividade: O papel do teatro no cotidiano de pessoas com deficiência visual" a realizar a filmagem e/ou a colher o depoimento do(a) voluntário(a)_____ sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes. Ao mesmo tempo, libero a utilização desta imagem e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e filme), em favor do pesquisador, acima especificado, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.° 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto Nº 3.298/1999, alterado pelo Decreto Nº 5.296/2004).

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____.

_____

Responsável do voluntário(a) participante da pesquisa

_____

Pesquisador responsável pelo projeto

CONTATO PARA DÚVIDAS

Se tiver (em) dúvidas com relação ao estudo, direitos do participante, ou no caso de riscos relacionados ao estudo, você deve contatar a Investigadora do estudo (Marlíria Flávia Coelho da Cunha), telefones (021) 99281-9412. Caso tenha dúvidas sobre seus direitos como voluntário de pesquisa, contactar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Faculdade de Medicina/HUAP da Universidade Federal Fluminense.

Endereço do Comitê de Ética em Pesquisa para recurso ou reclamações do sujeito pesquisado:
Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Faculdade de Medicina/HUAP da Universidade Federal Fluminense.
Endereço: Rua Marquês do Paraná 303, 4° andar, prédio anexo ao HUAP. Telefone: (021) 2629-9189 ou (021) 7621-2867. Contato: http://www.cep.uff.br/contact.

7.2. **Entrevistas**

Nomes dos artistas são fictícios

CAMILA

- Eu quero que você se apresente: diga seu nome, sua idade, grau de instrução e em que você trabalha.
- Meu nome é ..., tenho vinte e oito anos, sou professora de Português e tenho mestrado em Literatura Portuguesa e Psicanálise.
- Qual a patologia que causou a sua deficiência visual? E ela é congênita ou adquirida?
- Eu tive catarata a princípio e com o passar do tempo eu tive glaucoma.
- A catarata era congênita?
- Não, ela veio depois.
- E o glaucoma?
- Veio bem depois. Com o tempo.
- E quando foi que você perdeu a visão totalmente?
- De treze para quatorze anos.
- Foi complicado perder a visão? Como você lidou com isso?
- Foi uma coisa tranquila. Na verdade eu demorei uns dois anos para perder totalmente. Então foi uma coisa gradativa. Não foi no susto. Foi uma questão mesmo de, conforme eu fui perdendo, eu precisei ir me adaptando.
- E falando do teatro, qual ou quais as dificuldades que você encontra para se expressar através dessa linguagem?
- Eu acho que às vezes a gente se esquece, por exemplo, de gesticular, de usar mais o corpo acompanhando a fala. A gente acaba sempre focando mais na fala. Por uma questão de esquecimento mesmo! A gente tem que lembrar que pode usar o gesto para acompanhar a fala, que pode usar os movimentos do corpo para acompanhar a fala. E a gente acaba se esquecendo disso porque, como a gente dá muita ênfase a fala das pessoas, a entonação das pessoas, ao que a gente está ouvindo, a gente acaba esquecendo de gesticular.
- Mas você acha isso importante?
- Acho! Acho importante porque não só a fala, a entonação, mas também a expressão facial, o corpo todo pode fazer isso. Eu acho que para quem tá vendo fica uma coisa muito mais natural, mais real.
- E quais as dificuldades que você tinha, na sua vida pessoal, e que o teatro ajudou a minorar ou superar?
- Timidez! (risos) Bastante. Embora eu trabalhe com o público, toda vez que eu estou numa sala de aula eu me sinto tímida ainda. É uma coisa que eu tenho que driblar. E no teatro aconteceu também, acontece, mas é muito mais natural para mim driblar a minha timidez no palco do que na sala de aula.
- Então qual a importância do teatro na sua vida?
- Além dessa questão da timidez, eu acho que o teatro me ensinou a me expressar melhor. E eu acho que todo mundo precisa disso. É uma forma de você liberar as emoções. Eu acho que eu sempre fui uma pessoa muito fechada nesse sentido, então o teatro acaba colaborando comigo nessa questão. Porque ás vezes eu tenho que transmitir os sentimentos do personagem e, muitas vezes acontece, de ser sensações que eu nunca vivi ou que eu nunca tive, mas que eu preciso fazer, situações de emoções fortes, por exemplo. Expressar emoções fortes é muito difícil pra mim! É muito mais fácil fazer comédia do que fazer uma coisa pesada, mais

séria, mais triste, porque a gente tem que carregar na emoção e pra mim isso é complicado porque eu sou uma pessoa fechada. Demonstrar esses sentimentos mais pesados é uma coisa que eu não costumo fazer na minha vida; eu não costumo expressar isso assim pra todo mundo, eu guardo pra mim. Expressar isso no palco é difícil pra mim, mas é um desafio.
- E fazer personagens diferentes de você te ajuda?
- Ajuda. Porque assim eu não deixo de lado as minhas características, eu continuo sendo uma pessoa fechada, mas não tanto: eu já consigo me expressar com um pouco mais de naturalidade. Claro, na frente das pessoas certas e nas horas certas.
- E como você trabalha a sua expressividade?
- Com relação a essa questão da expressividade é até uma coisa que eu me cobro bastante. Eu sempre gosto de um retorno das pessoas, do tipo: A minha expressão facial está legal naquela cena? A minha expressão corporal está legal? Porque assim, como a gente não está visualizando isso... e ás vezes a gente pode esquecer, né? Eu tento tá lembrando isso durante a cena porque me ajuda.
- É a importância do olhar do outro?
- Isso! Porque o que o outro está vendo é muito importante. Eu gosto muito desse retorno porque eu tento aperfeiçoar isso. Eu acho que não precisa ter diferença nesse sentido só porque a gente não tem a visão. Afinal é assim que todo mundo expressa as emoções, né? A única coisa é que a gente tem que prestar um pouco mais de atenção que a gente não está expressando aquilo só pra gente não, não é só pra sentir, o outro também está vendo. Então o que o outro está vendo é exatamente o que eu quero passar pra ele? Por isso é que eu acho importante.

SUZANA
- Eu quero que você se apresente: diga seu nome, sua idade, grau de instrução e em que você trabalha.
- Meu nome é ... e estou no oitavo ano do Ensino Fundamental. Eu tenho 18 anos e sou auxiliar administrativo no projeto Jovem Aprendiz.
-- Qual a patologia que causou a sua deficiência visual? E ela é congênita ou adquirida?
- Na verdade ninguém sabe, porque eu até agora passei por vários médicos e ninguém consegue saber qual é o meu problema. Eu perdi a visão há três anos, mas o que aconteceu de verdade... é ... (RI)
- Pode falar.
- (RÁPIDA) Acidente! Um acidente!
- Que tipo de acidente? Doméstico?
- Na verdade eu era pequena e caiu um abiu (fruta) nos meus olhos e eu fiquei com... com... (PAUSA) miopia. E aí eu vim pra essa escola e na vista esquerda eu peguei toxoplasmose e na outra vista ninguém sabe me explicar o que aconteceu.
- Pode ter sido a evolução da toxoplasmose?
- Não. Mas eles acharam também que fosse isso. Aí eu tomei um monte de remédios, mas aí depois eles foram descobrir que não era nada disso.
- E como você lidou com a cegueira? Ela aconteceu de repente?
- Foi. Numa semana eu estava enxergando e na outra eu já não estava mais. Foi assim: Hoje eu estou enxergando e dois dias, três dias depois já não estava mais. Mas assim: eu não enxergo preto, eu enxergo névoa. Eu consigo ver vulto, cor, luz... só que depende do tempo também.

- Como assim?
- Por exemplo, se tiver sol, eu consigo enxergar direitinho, mas quando, tipo, o tempo tá meio fechado, eu não consigo enxergar não. Do jeito que está o tempo, a minha visão fica.
- E como você lidou com isso, no primeiro momento?
- Bom, no primeiro momento foi meio assustador. Porque quando uma pessoa chega a perder a visão, a pessoa começa a ver coisas sobrenaturais, assim, são coisas psicológicas mesmo – bichos! Enfim, eu não fiquei assustada por perder a visão, eu fiquei assustada por essas coisas que eu tava vendo.
- Mas eram coisas reais ou imaginárias?
- Na verdade eu não sei explicar até hoje. Eu via e sentia coisas estranhas. Como se fossem bichos, sei lá! Tem vezes que eu ainda vejo, mas ignoro, sabe? Eu hoje não tenho tanto medo. Mas antes foi difícil porque era um momento em que eu estava fragilizada. Eu me sentia muito vulnerável! E era difícil também porque, para eu tomar banho, eu precisava da minha mãe, para eu comer também. E o problema todo é que quando eu enxergava, eu não conseguia comer no escuro, eu tinha que acender a luz para comer. Porque eu não conseguia! Sei lá, tinha um negócio estranho!
- E quando você ficou cega você teve que reaprender a fazer as coisas sozinha?
- É! (RISOS) Na verdade não foi aquela coisa, tipo, que nem as crianças que tem que fazer Atividade da vida diária para fazer isso, mas foi meio “cabulante” para mim, entendeu? Tipo assim: Eu ficava reparando a questão de ficar colocando a colher na boca certa. Era muito estranho!
- (RINDO) Você tinha medo de errar a boca?
- É! (RISOS) Mas o pior de tudo é que eu conseguia. Era só insegurança mesmo! Mas é uma questão de costume mesmo.
- - E quais as dificuldades que você tinha, na sua vida pessoal, e que o teatro ajudou a minorar ou superar?
- Eu era uma pessoa muito tímida. Quando eu enxergava eu não era não, mas depois que eu perdi a visão... eu quando enxergava eu ficava reparando que as pessoas ficavam tudo olhando as pessoas deficientes visuais e eu nunca gostei disso. Então o teatro me ajudou porque eu tive assim... eu me coloquei no lugar de, tipo, as pessoas não tem que ficar olhando pra mim e eu vou me acostumar com tudo isso e vai ser normal. Tanto que agora eu já consigo falar em público, falar muito bem, consigo me expressar muito melhor, interagir com as pessoas. Até no trabalho isso me ajudou porque lá na empresa - se eu não tivesse no teatro isso não seria tão fácil – eu consigo falar com todo mundo, interajo com todo mundo.
- E qual a importância do teatro na sua vida?
- Primeiro de tudo é uma coisa que me relaxa muito. Ás vezes eu estou cheia de problemas e eu acabo colocando pra fora, entende? E o teatro é um lugar em que eu me encontro, eu me sinto como se estivesse na minha casa, no meu quarto. Eu posso me realizar, posso ser outra pessoa que eu não sou. Fazer uma outra pessoa é um pouco difícil, sabe? Mas é muito legal! Só que o que acontece, ainda mais para o deficiente visual, é uma coisa meio sobrenatural. Porque assim, nós temos que esboçar outro tipo de jeito, de fisionomia, de voz... Eu acho muito legal mesmo essa questão de fazer outra pessoa por conta dessas coisas. Eu posso sair do meu mundo e entrar em outro mundo. Um mundo que muitas vezes nem existe!

FÁBIO

- Você pode se apresentar: dizer seu nome, sua idade, grau de instrução e em que você trabalha?
- Meu nome é ..., tenho 24 anos. Tô concluindo o Ensino Médio e trabalho com o teatro. Atualmente é onde eu ganho o meu dinheiro (sorriso). Eu ganho a vida com o teatro.
- Qual a patologia que causou a sua deficiência visual? E ela é congênita ou adquirida?
- É congênita. Eu nasci com glaucoma e até os 12 anos eu enxergava com uma das vistas. Eu uso prótese na vista direita e na vista esquerda eu enxerguei até os 12 anos. Como o glaucoma foi avançando, eu fui perder essa visão que eu tinha do olho esquerdo. Hoje sou considerado deficiente visual total.
- Mas você tem algum resquício de visão?
- Não, nenhum. Não consigo identificar claridade, sombras, nada.
- E quando você perdeu totalmente a visão? Foi de repente ou gradativo?
- Na verdade assim, eu fui perdendo aos 12 e já aos 13 eu já não conseguia enxergar mais nada. De acordo com o glaucoma ia avançando, eu fui perdendo. Ate que foi perda total. Com 13 anos eu não enxergava mais nada.
- E como você lidou com isso, naquela época?
- Ah, tipo assim, com 13 anos você não pensa muito nas coisas assim. Você não pensa com certo tempo... longínquo assim. Você pensa no agora, no presente. Então pra mim foi super tranquilo, pra mim foi de boa. Eu já estudava aqui no Benjamin Constant, então eu já tinha vários amigos que já eram deficientes totais assim. Então pra mim foi tranquilo. Acho que a dificuldade foi posterior, foi bem depois, lá pelos 15, 16 anos que eu realmente saquei que a coisa era bem mais complicada do que eu imaginava.
- Complicado como?
- É complicado assim, na questão de adaptações. Não complicado de: Ah, é um martírio ou é algo ruim ou como a gente pensa que é algo prejudicial para o ser humano. Pelo contrário. É só um novo jeito, um novo modo de você viver: com adaptações. Então eu tive que encontrar esse caminho de me adaptar, de procurar alternativas para as coisas que eu já fazia. Tipo: andar na rua, por exemplo.
- Como você andava antes e como você anda agora?
- Ah, hoje eu ando de bengala. Antes não. Eu tinha baixa visão e a minha visão me dava uma clareza legal de poder andar. Eu conseguia identificar todos, assim, como várias pessoas enxergam. Claro que, tipo, para ler, por exemplo, eu precisava chegar mais perto. Algumas coisas assim eu precisava me aproximar um pouco mais. Então era bem comum, eu conseguia andar de boa, era tranquilo, sem problemas. Aí quando eu perdi a visão eu realmente me deparei com esse novo mundo. Pra eu poder andar com segurança, eu tinha que andar com a bengala. Hoje eu não me imagino andando na rua sem a bengala! Impossível! E aí eu fui me adaptando, tendo que perguntar mais, me informar mais, ser mais comunicativo. Porque, querendo ou não, o deficiente visual na rua vai precisa de alguma ajuda, de algum auxilio. Então eu tive que me adaptar a essa realidade de perguntar, de me comunicar com as pessoas a minha volta.
- E quais as dificuldades que você tinha, na sua vida pessoal, e que o teatro ajudou a minorar ou superar?
- (Risos) Bom, eu faço teatro desde 2003. É mais de 10 anos. Então, se a gente pensar assim, é um tempo que a gente aprende pra caramba. Então, eu acho que a maior vitória que eu tive no teatro, sem dúvida foi a comunicação. Eu lembro que quando eu era menor, lá pelos 8, 9 anos, eu não conseguia me comunicar, eu era

bem tímido - Ainda sou tímido! Eu ainda tenho vergonha de me comunicar – mas antes isso era muito maior. Eu era muito calado, muito fechado comigo mesmo. Eu sempre fui bastante observador, mas nunca de chegar e falar e questionar, e coisas e tal. E o teatro acabou me fazendo encontrar esse caminho dentro de mim. Tipo, eu consegui, comigo mesmo, me comunicar, entrar em outra atmosfera. O teatro me possibilitou isso: me comunicar melhor, me expressar melhor não só no palco mas também na vida, fora dos palcos. Agora eu penso que se eu consigo me comunicar no palco com, sei lá, 50, 100 pessoas que eu não conheço, uma pessoa que eu conheço eu consigo falar naturalmente. E o teatro acabou me possibilitando isso! A comunicação. Foi muito louco!
- Legal!
- Eu lembro que no começo do teatro eu fiz uma peça que pra mim ela foi... - ela não foi a primeira, eu acho que foi a segunda peça que eu fiz – mas ao mesmo tempo ela foi a mais importante naquele momento que foi O mágico de Oz. Ela foi a primeira peça difícil porque o meu personagem envolvia muito corpo, muita fala, e foi o maior desafio, pelo menos até aquele momento. E foi algo gratificante poder ir para outros lugares com esta peça, porque justamente aí eu pude levar o meu trabalho e pude me comunicar de alguma forma com um monte de pessoas (sorriso) que eu nem mesmo sabia que existiam, que eu nem estava vendo, isso foi magnifico naquele momento pra mim. Então o teatro me possibilitou isso: a comunicação.
- E falando do teatro, qual ou quais as dificuldades que você encontra no fazer teatral? Quais as suas dificuldades como artista?
- Cara, eu acho que a dificuldade maior... Eu reclamo muito disso, mas não só no teatro. São as pessoas ainda verem a deficiência em primeiro lugar. Isto no meio artístico é muito ruim. Porque às vezes o artista que é deficiente acaba só conseguindo trabalhar como deficiente, ou com assuntos relevantes a deficiência. Ele fica muito limitado. Isso para mim é ruim, é prejudicial como artista. Porque se eu quero crescer como artista eu tenho de sair dessa zona de conforto e dessa atmosfera. Eu tenho que sair para outros lugares, eu tenho de viver outras realidades, trabalhar de formas diferentes. Porque eu sou artista! (risos) Além de ser cego ou deficiente, seja o que for, eu sou primeiro artista. Eu quero ser visto como artista e não como o ‘’deficiente’’. Isso para mim é a maior dificuldade que eu enfrento até hoje. Às vezes eu tô ali trabalhando e as pessoas dizem: ‘’ você não vai poder fazer isso porque não vai conseguir enxergar’’. Já fui taxado assim, visto pela minha deficiência e não pela minha capacidade artística. Isso ainda me chateia bastante!
- Você acha que antes de ser visto como artista, você é visto como deficiente?
- É. Isso acontece muito na sociedade em geral, mas eu tô falando aqui de um grupo fechado: o meio artístico, o teatro. E isso é o que mais vem a tona para mim.
- Existe alguma coisa difícil de expressar através do teatro?
- Eu acho que emoções. Emoções eu sou muito, muito, muito fraco! (risos)
- Por quê?
- Assim, eu acho que a gente acaba ouvindo muito rádio, tv. E a gente não imagina a face, o rosto, o corpo. A gente só presta atenção na fala. A gente só observa a fala. Isso falando como deficiente, né? Então a gente fica muito limitado nessa parte. E aí a gente acaba esquecendo que o teatro é um todo. Não é só fala, não é só entonação, eu me preocupo bastante com a fala, com o modo de falar, mas acabo esquecendo do corpo e muito também do rosto, da face. Às vezes você pode expressar uma coisa simplesmente na face, e isso para mim é muito complicado. Eu, em 2015, quando entrei para outro grupo, eu me deparei com esta dificuldade: de

me expressar com a face, com o rosto. Um pouco que eu ainda conseguia lembrar de quando enxergava me ajudou, mas não foi o bastante. Eu tenho dificuldade de passar emoções: tristeza, felicidade, preocupação... só com o rosto.
- E como faz para expressar emoção através do corpo e da face?
- Eu tento fazer com que a fala me leve a esse caminho. Como eu ainda não tenho uma nitidez de como seria essa face, eu tento buscar isso na fala. Para que a fala me leve até aquele corpo, até aquela expressão de rosto. E claro vai depender da postura do personagem. Se eu entender a partitura do personagem, se eu compreender como ele está se portando naquela situação, são caminhos, são alternativas. Podem não ser eficazes, mas são alternativas que eu busco para chegar nesse resultado final.
- E como o diretor pode te ajudar nisso?
- Olha, eu tenho um diretor que faz muito trabalho para eu tocar no rosto dele para que eu sinta as expressões: de preocupação, por exemplo, que é uma testa mais franzida assim (TENTA FAZER)... eu vou reparando no rosto do meu diretor para eu saber o que tenho que fazer. E também o diretor pode me ajudar a entender a partitura do personagem. Porque talvez se eu entender a dinâmica do personagem naquele momento, eu consiga levar emoção. Porque o trabalho do ator, não exatamente de todos, mas o meu principalmente, é de pesquisar. Tanto que às vezes eu faço uma estreia e o personagem ainda não está pronto. Ele vem com o tempo, com a pesquisa. E o legal é que eu sempre vou descobrindo coisas novas do personagem, que funcione também perante o público. Porque querendo ou não, o público é o teu diretor e o seu julgador também. Então eu respeito o diretor, mas ao mesmo tempo o público vai ser o meu maior diretor, porque é para ele que eu faço teatro.
- Voltando um pouco, você acha que tocar a face do diretor te facilita, não te dificulta?
- Então... é um caminho. Eu não posso dizer que é eficaz.
- Você não tem certeza se é eficaz?
- Não. Quando ele me propõe fazer isso, eu pensei: Tá, vamos lá. Vamos tentar. Mas é algo tão externo, que às vezes você não entra naquela atmosfera. Porque, emoções, por exemplo, você tem uma expressividade e eu tenho outra.
- Verdade.
- Cada um tem uma maneira de se expressar. E aí vai depender também do personagem, do momento dele. Cada personagem expressa a mesma coisa de maneira diferente. Tem varias formas de expressão. E aí o que ele faz é uma alternativa, mas eu não sei se é eficaz. Eu acho que isso pode ser eficaz, talvez, se você já tiver algo construído dentro de você. Aí isso pode ter ajudar sim.
- E qual a importância do teatro na sua vida?
- Em primeiro o dinheiro! (Risos)
- Mas você já fez teatro sem ganhar dinheiro. (RISOS)
- Eu trabalho muito sem dinheiro. (Risos)
- Pois é!
- Eu acho que a Arte como um todo é muito importante pra mim. É algo que me alimenta como pessoa, como ser humano. Eu sempre fiquei na duvida do que fazer na minha vida, do que eu queria para minha vida. É... A gente tem vários caminhos, a gente tem várias alternativas. E quando a gente tá ali na escola, a gente fica pensando: O que eu vou fazer daqui a 3, 4, 5, 10 anos? E... A Arte veio junto comigo nesse caminho. Eu faço teatro desde 2003; Eu comecei a aprender o meu primeiro instrumento, que foi o teclado, em 2005. Isso foi evoluindo... Evoluindo... E eu nem

pensava em fazer teatro! Nem pensava em levar essa coisa toda a sério! E foi acontecendo. E hoje é a coisa mais importante pra mim. Porque, eu vou falar, isso me alimenta como pessoa. Não é uma coisa fugaz que eu faço, não é só um divertimento como era antigamente. É o que realmente me alimenta. Eu me sinto bem fazendo o que eu faço. É... Eu acho que eu me sentiria mais infeliz se eu tivesse uma profissão que eu ganhasse muito dinheiro, mas não estivesse fazendo o que eu gosto. É no teatro, na musica, que eu faço o que eu gosto o que eu quero fazer. Por isso, a Arte é importante para mim.

ACÁSSIO

- Eu quero que você se apresente: diga seu nome, sua idade, grau de instrução e em que você trabalha.
- Meu nome é ..., tenho 16 anos. Tô, espero que esteja, no segundo ano do Ensino médio. É... meu trabalho é com o Corpo Tátil só...
- Qual a patologia que causou sua cegueira? E se ela é congênita ou adquirida?
- Eu tive retinoblastoma, que é câncer na retina. Até onde eu sei, ela é adquirida porque eu não tenho nenhum caso na família e tal...
- Mas você nasceu com ela?
- Não que eu saiba.
- Então, você adquiriu depois?
- Foi descoberto depois.
- Mais ou menos com qual idade?
- É... Eu tinha... (pausa) Acho que eu tinha... Operei com 11 meses, deve ter descoberto com 9 ou 8.
- Então você não tem nenhum registro visual?
- É, claro. Não consciente pelo menos.
- E a questão de ser deficiente visual te incomoda de alguma forma na sociedade?
- Às vezes me incomoda, às vezes não. Mas não me incomoda o não ver, como se diz... A ponto de me atrapalhar em alguma coisa. Às vezes, assim, eu sinto falta de algumas coisas, principalmente agora que eu tô no Pedro II e tô convivendo muito com quem enxerga. Então, às vezes, enfim, dá um sentimento estranho, assim, de algumas coisas que eu gostaria de fazer: contato visual, por exemplo, é uma coisa que eu sinto falta. Mas na sociedade, como individuo não me incomoda não. Eu só acho que, não ao meu respeito, a minha relação com a sociedade não me incomoda, o que me incomoda é a relação da sociedade comigo.
- Como assim?
- Por exemplo, é... Eu não me incomodo de ser deficiente visual, mas eu me incomodo da sociedade não ser acessível parar o deficiente. Não só a cidade fisicamente acessível, mas a sociedade também, porque as pessoas subestimam a gente ou superestimam que ‘’se pá’’ é pior. Elas tem prejulgamentos equivocados, enfim... A sociedade não está aberta a gente e isso é o que mais me incomoda, assim, não o fato da deficiência em si.
- Entendi. E com relação ao teatro, quais eram as dificuldades que você tinha na tua vida e que você acha que através do teatro você conseguiu superar ou então, pelo menos, minorar?
- Timidez, era muito tímido. É... Continuo não sendo muito espalhado, mas, assim, eu acho que eu mudei de tímido parar reservado, o que são coisas diferentes. Eu era tímido, tímido mesmo, tinha medo de interagir com as pessoas e, apesar disso,

eu precisava interagir com as pessoas. E o teatro me deu não só uma confiança maior na hora de buscar relações, como o teatro me deu também uma capacidade de não precisar delas.
- Tem alguma coisa que você acha que é complicado de fazer no teatro? Para se expressar como ator?
- Pra mim o mais difícil... Ah... Lidar com o personagem que seja muito diferente de mim. Tipo, muito, muito, muito diferente de mim. Eu sou muito flexível nesse ponto, mas, por exemplo, uma comédia extrema, ah enfim, não é bem uma dificuldade é mais falta de costume. Eu tenho bastante facilidade com o teatro, é muito difícil eu dizer uma coisa difícil de fazer.
- E a questão da expressividade corporal, você acha difícil?
- Não. É porque eu fui criado, vamos dizer que eu fui criado, tanto como cego quanto como vidente.
- E qual a importância do teatro na sua vida?
- Eu faço teatro desde pequeno. Acho que desde a barriga da minha mãe... (RISOS)
- Seus pais são de teatro...
- Isso. Então pra mim é natural. No início era uma brincadeira, eu gostava. Hoje em dia eu encaro mais sério, como profissão. Mas eu também relaxo fazendo teatro. E me desafio também! Isso é top.

JOEL
-
- Meu nome é ..., tenho 18 anos, eu não trabalho mas estudo. Estou no primeiro ano do ensino médio, e... só estudo mesmo. Ah, sou atleta também. Faço salto a distancia, corrida de 200, 400 metros.
- patologia.
- Eu tenho glaucoma.
- Você nasceu com o glaucoma ou adquiriu depois?
- Eu adquiri durante a minha vida.
- Mas você nasceu com o glaucoma?
- não nasci. Não nasci.
- E como você lida com a deficiência visual no seu dia a dia, na sociedade?
- É... não é muito tranquilo não... eu tento lidar da melhor forma possível... procuro entrar nos lugares que sejam cabíveis pra mim. E... é isso. Eu tento fazer as coisas que sejam cabíveis pra mim. Porque tem a coisa da acessibilidade... tem lugar que não é acessível para mim, então eu não vou.
- Que tipo de lugar, por exemplo?
- Ah... cinema, por exemplo. Depende do filme. Ás vezes não tem audiodescrição... show também é difícil.
- E qual a importância do teatro na sua vida?
- Importância do teatro? Pra mim o teatro é fundamental para o meu desempenho de expressão, pra minha fala...
- E quais as dificuldades que você tinha, na sua vida pessoal, e que o teatro ajudou a minorar ou superar?
- ah, me expressar em público, falar... é... com mais... deixa eu ver uma palavra aqui... é... falar com...
- Com mais desenvoltura?
- É, com mais desenvoltura. Isso aí mesmo. O teatro está me ajudando bastante nisso.

- Você gosta de fazer teatro?
- Gosto. Agora gosto! (RISOS)
- Por que, antes você não gostava? (RISOS)
- Antes eu não conhecia. Eu via os outros fazendo e achava meio sem graça, achava chato. (RISOS) Agora eu comecei a fazer e agora eu gosto.
- Existe alguma coisa que você acha difícil de fazer no teatro?
- No teatro? Difícil? Ah, acho que não tem nada difícil não.
- Fazer um personagem diferente de você não é difícil?
- (RÁPIDO) Isso! Essa parte é um pouco complicado sim. É um pouco difícil.
- E os exercícios, tem algum que você acha mais complicado?
- Os exercícios são super tranquilos. Ás vezes eu até acho graça de alguns porque... Eu não estava muito habituado a fazer aquilo. Mas eu acho tranquilo de fazer.
- Então qual é a importância do teatro na sua vida?
- O teatro pra mim é bem interessante, eu amei a ideia de fazer teatro. Adorei! Eu gosto de vir pra cá. Ás vezes eu fico esperando o dia pra vir pro teatro.

7.3. **Texto da peça**

DÁ UM TEMPO PRA FALAR DE TEMPO

Texto final de MARLÍRIA FLÁVIA

PERSONAGENS POR ORDEM DE ENTRADA:
JORGE – Rapaz com deficiência visual
CLARISSA – Moça que enxerga (vidente)
ARTUR – Filho de ambos, cego.
ANA – Amiga de Clarissa, solteira.
ORELHA – Amigo de Jorge, solteiro.
SARAH – Moça com fones de ouvido.
Obs: Os personagens Arthur e Orelha e Ana e Sarah podem ser feitos pelos mesmos atores.

O ENCONTRO

(Ao iniciar a peça, Jorge levanta-se de uma cadeira do público e pede ajuda para chegar a praça, que ele indica na direção do palco. Se alguém da plateia se oferecer para ajuda-lo, ele aceita e é guiado pelo mesmo até as escadas que dão ao palco, caso contrário, ele irá sozinho. Anda horizontalmente no palco enquanto Clarissa entra, da coxia esquerda, com fones de ouvido e cantando uma música.)
JORGE – Cuidado, vai bater! (Quase esbarram um no outro.)
CLARISSA – Cara, sai da frente. Desvia. Parece até que é cego!
JORGE - Parece não, eu sou cego. (Bate a bengala no piso, demonstrando)
CLARISSA – (DESCONCERTADA) Poxa, desculpe, eu não sabia... Ai, tô morrendo de vergonha. Que mico!
JORGE – Não se preocupe, eu já estou acostumado.
CLARISSA – Não, deixa eu começar tudo de novo: Bom dia, você quer ajuda pra ir a algum lugar?
(SOM DE RELÓGIO. OS DOIS VIRAM PARA O PÚBLICO.)

JORGE – Hum, simpática, voz bonita, perfume gostoso... Perdi a pressa! Eu ia pro consultório do dentista aqui atrás, mas vou inventar um outro lugar pra ir. Um lugar bem longe, de preferência.
CLARISSA – Simpático... Nunca saí com nenhum cego. Dizem que o tato deles é ótimo!
(SOM DE RELÓGIO. OS DOIS VOLTAM-SE UM PARA O OUTRO)
JORGE – Eu estava apenas dando uma volta. Tem uma praça aqui perto, não tem?
CLARISSA – Tem. Eu posso te levar até lá.
JORGE – É, pelo jeito este quase esbarrão acabou me dando sorte. (MOVIMENTAM-SE COMO SE ANDASSEM, DE BRAÇOS DADOS) O meu nome é Jorge. E o seu?
CLARISSA – Clarissa.
JORGE – AH, que lindo o seu nome!... (ELA RI) Você mora aqui perto?
CLARISSA – Não, eu trabalho na loja da esquina. Loja de roupas. E você, mora por aqui?
JORGE – Trabalho também. Naquele prédio grande, azul. (APONTA) Sabe qual é?
CLARISSA – (RINDO) Sei. E como você sabe que ele é azul?
JORGE – Não sei não, mas todos dizem isso e eu acredito. (RIEM)
CLARISSA – Sua namorada não tem ciúme quando você anda de braço com outra moça?
(SOM DE RELÓGIO. OS DOIS AFASTAM-SE PARA O PÚBLICO)
CLARISSA – Ai, será que ele percebeu a indireta? E se percebeu e me achar atirada demais? Eu e essa mania de não segurar a boca!
JORGE – E agora? Falo que estou saindo com uma garota ou nego até a morte? Se eu negar, ela pode gostar, mas também pode achar que eu não tenho ninguém nunca. Isso não é bom. Melhor dizer que tô saindo com a Angela sim, mas que não é nada sério. Isso: vou deixar claro que não é nada sério.
(SOM DE RELÓGIO. VOLTAM A ANDAR DE BRAÇOS)
JORGE – Eu não tenho namorada... Eu estou saindo com uma garota, mas não é nada sério... E você, tem namorado?
(SOM DE RELÓGIO. OS DOIS AFASTAM-SE PARA O PÚBLICO)
CLARISSA – Safado! Está saindo com uma e já está dando em cima de outra. Os homens não prestam mesmo! Já eu não estou saindo com ninguém, mas vou inventar um rolo só pra ele não achar que tô matando cachorro a grito.
JORGE – Acho que ficou claro que eu quero algo sério é com ela. E se ela disser que não tem namorado, eu já peço o telefone. Mas se disser que tem, eu faço o quê? Peço o telefone de qualquer jeito. Ainda bem que eu escovei bem os dentes antes de vir ao dentista e não estou com bafo.
(SOM DE RELÓGIO. VOLTAM A ANDAR DE BRAÇOS)
CLARISSA – Acabei meu namoro há pouco tempo... Na semana passada, na verdade.
Jorge – Puxa, que pena. Mas então, podíamos sair mais uma vez. Ir ao cinema, quem sabe?
CLARISSA – Você frequenta cinema?
JORGE – Eu frequento cinema, shopping, praia... enfim, vivo no planeta Terra como todo mundo.
CLARISSA – (RINDO) Desculpe, acho que eu não tenho muita experiência com cegos!
JORGE – Então essa é a sua grande chance. Me dá seu telefone e a gente combina de ir ao cinema.

CLARISSA – Está bem, você ganhou. Vai guardar de cabeça?
JORGE – Não, vou anotar no celular. Eu também uso celular, caso lhe interesse saber.
(RIEM. MÚSICA. ENQUANTO ELE ANOTA O NÚMERO NO CELULAR DELA)

DESENCONTRO

(Clarissa sentada, olha um álbum de fotografias.)
JORGE – Oi, Clarissa.
CLARIssA – Oi, amor.
JORGE – Você sabe se a camisa branca está lavada?
CLARIssA – Está no cabide. Vai sair?
JORGE – O Orelha e o Kadu me chamaram para tomar um chopp no bar. Você sabe, eles reclamam que eu sumi depois que conheci você. (RIEM) Quer ir comigo?
CLARISSA – Eu? Deus me livre! Aí é que os dois vão dizer que eu não te largo nunca. Não, vai curtir os seus amigos, vai.
JORGE – E você vai fazer o quê sem mim?
CLARISSA – Vou continuar vendo o álbum de fotos do nosso casamento.
JORGE – Caramba, o álbum de fotos enfim ficou pronto?
CLARISSA – Sim. E eu estou me divertindo muito. Olha, tem uma foto do Orelha de terno, no altar.
JORGE – O Orelha de terno foi inesquecível! Nessa hora ele mostrou que era meu amigo mesmo. Colocou terno pra ser meu padrinho de casamento!
CLARISSA – Depois disso ele merece que você vá ao bar tomar um chopp com ele! RIEM) Ah, a Ana pegando o meu buquê!
JORGE – Será que ela casa agora?
CLARISSA – Com o Orelha? (RIEM)
(Som de relógio. Jorge sai. Mudança de luz. Ele entra de novo.)
JORGE – Oi, Clarissa.
CLARISSA – Oi, amor.
JORGE – Você sabe se a camisa branca está lavada?
CLARISSA – Está no cabide. Vai sair?
JORGE – O Orelha e o Kadu me chamaram para tomar um chopp no bar. Você sabe, as sextas a gente costuma se encontrar.
CLARISSA – Ah, é nas sextas, é?... Eu fiz a janta.
JORGE – (TROCANDO A CAMISA) Não se preocupe, eu como na volta. (PAUSA) Droga, odeio ter que trabalhar de gravata! Tenho vontade de jogar isso longe.
CLARISSA – Eu estou vendo o álbum do nosso casamento...
JORGE – Ah!
CLARISSA – Tem aquela foto do Orelha de terno, no altar.
JORGE – Inesquecível...
CLARISSA – A Ana pegou o meu buquê, mas não adiantou, ela não casou.
JORGE – Ela é muito chata, nenhum homem aguenta. (TOCA O CELULAR) Alô. Não, já tô saindo. Tchau. (Desliga.) Tenho que ir, Clarissa. Daqui a pouco eu estou de volta.
(SAI. SILÊNCIO. CLARISSA CONTINUA PARADA, COM O ÁLBUM NO COLO. ENTRA O FILHO)
ARTUR – Mãe.
CLARISSA – Ãh?...
ARTUR – Me conta essa história? (Mostra o livro)

CLARISSA – Eu já te contei essa história umas vinte vezes. Você já sabe de cor.
ARTUR – Me conta de novo, só hoje, tá?
CLARISSA – Filho, eu estou cansada. Vai deitar e me deixe aqui quieta, está bem?
ARTUR – Mas eu quero que você me conte essa história! Ela não está em braile, eu não consigo ler sozinho!
ClariSSa – E eu quero que você vá dormir porque amanhã tem escola.
ARTUR – Então conta a história que eu durmo, prometo.
CLARISSA – Droga, eu não vou contar essa história. (JOGA O LIVRO LONGE) Será que você só entende quando a gente grita com você? Agora chega, vai dormir!
ARTUR – A senhora está sempre cansada... (SAI)
JORGE – (VOLTANDO FELIZ) Clarissa, ainda acordada?
CLARISSA – Por que, não posso?
JORGE – Claro que pode, só perguntei. Ah, o Orelha e o Kadu perguntaram por você e pelo Artur.
(SILÊNCIO. ELA FECHA O ÁLBUM.)
JORGE – Clarissa, você ouviu o que eu falei?
CLARISSA – Eu não sou surda. O único deficiente aqui é você!
JORGE – Aconteceu alguma coisa?
CLARISSA – Não sei. Aconteceu alguma coisa, Jorge?
JORGE – Se eu soubesse não perguntava, não é?
CLARISSA – Francamente, Jorge, o seu cinismo é irritante! (SAI)
JORGE – Não entendi nada... (SAI)
Ambos retornam, lentamente, carregando malas. Ficam no centro do palco, de frente um para o outro. Música instrumental. Eles dizem juntos, dividindo a poesia a seguir, como numa conversa:

É um adeus...
Não vale a pena sofismar a hora!
É tarde nos meus olhos e nos teus...
Agora,
O remédio é partir discretamente,
Sem palavras,
Sem lágrimas,
Sem gestos.
De que servem lamentos e protestos
Contra o destino?
Cego assassino
A que nenhum poder
Limita a crueldade,
Só o pode vencer a humanidade
Da nossa lucidez desencantada.
Antes da iniquidade
Consumada,
Um poema de líquido pudor,
Um sorriso de amor,
E mais nada.

Miguel Torga

SEPARAÇÃO

(Cenas paralelas no palco:)
ANA – Oi, Clarissa. Vim te chamar pra sair. Hoje é inauguração de uma danceteria aqui na esquina.
CLARISSA – Ai não, Ana. Por favor, me deixa ficar aqui, no meu cantinho.
ANA – No seu cantinho você já está há três meses! O casamento com o Jorge acabou, mas você ainda está viva, sabia?
CLARISSA – Eu sei, mas é difícil sair sozinha. Eu estava acostumada a sair com o Jorge e o Artur para todos os lugares.
ANA – Você não está sozinha, está comigo. E você está precisando ver gente, conhecer alguém...
CLARISSA – Eu não sei mais paquerar e nem ser paquerada. Há muito tempo que não sei o que é isso.
ANA – Não precisa fazer nada, é só se permitir conhecer alguém. Ah, vamos, por favor!
CLARISSA – Tá bom. Mas vou ficar só um pouquinho. Se eu quiser vir embora, nada de me segurar!
ANA – Prometo. Agora vai logo se arrumar! Eu vou te ajudar a escolher um vestido maravilhoso.
(SAEM)
ORELHA – Fala, Jorge! O que está fazendo?
JORGE – Grande Orelha. Tudo bom, cara? Eu estou lendo um pouco.
ORELHA – Pois fecha este livro e vamos sair. (Dançando e cantando:) Hoje é sexta-feira!
JORGE – Sair pra onde?
ORELHA – Hoje é inauguração de uma danceteria aqui perto e eu vim te buscar. Chega de celibato!
JORGE – Não, danceteria eu não estou a fim não, Orelha. Prefiro ficar aqui quietinho em casa, lendo o meu livro.
ORELHA – Cara, vai estar cheio de mulheres lá, todas sozinhas e querendo companhia. Você vai preferir ficar aqui sozinho, lendo?
JORGE – Eu estou fora de forma, Orelha. Essa coisa de sair pra balada era pra quando eu era solteiro.
ORELHA – Cara, desculpe te informar, mas você está solteiro. A Clarissa te deu um pé na bunda há três meses. Três meses, ouviu bem?
JORGE – Também não foi assim... A gente só está dando um tempo...
ORELHA – Dando um tempo? Ih, isso é conversa de mulherzinha. Sabe o que você precisa? Ver gente, conhecer alguém... Não tem Clarissa, mas pode ter Rita, Carol, Prudência...
JORGE – Tá bom, eu vou só pra você me deixar em paz. Mas quando eu quiser vir embora, nada de me segurar, heim?
ORELHA – Prometo. Vai lá, se arruma logo.
(SAEM. Ambas as duplas retornam e se encontram no meio do palco.)
CLARISSA – Jorge?
JORGE – Clarissa?
ANA – Oi, rapazes.
ORELHA – Fala, garotas!
JORGE – O que você está fazendo aqui?

CLARISSA – Eu vim dançar. Você acha que é só você que tem o direito de sair pra se divertir?
JORGE – Não, a vida é sua e você faz o que quiser. Eu só achei que pra quem falava tão mal porque eu saía com os amigos...
CLARISSA – Pois é, eu resolvi experimentar. Agora é assim, toda a semana eu saio com a Ana pra algum lugar diferente, não é Ana?
ANA – Ah é, toda a semana...
JORGE – E o Artur fica sozinho?
CLARISSA – Ah, ele fica com a minha mãe. Afinal, eu também tenho direito de sair pra me divertir.
ANA – E por falar em diversão, nós vamos entrar ou vocês pretendem passar a noite toda aqui fora?
CLARISSA – E eu coloquei aquele perfume que você me deu no Natal.
JORGE – É, já deu pra perceber... podia ter colocado um pouco menos, mas tudo bem.
ORELHA – Galera, eu e a Ana estamos entrando, ok?
ANA – É, a gente encontra com vocês lá dentro. Tchau! (ENTRAM)
CLARISSA – Você fica muito bem com essa camisa vermelha. Eu gosto.
JORGE – Eu sei. Você sempre disse isso.
CLARISSA – Eu pensei que você nunca prestasse atenção no que eu dizia! (RIEM)
JORGE – Bom, vamos entrar? Orelha? Orelha?
CLARISSA – Parece que nos abandonaram!
JORGE – E agora, como eu vou encontrar o amigo-mala aí dentro?
CLARISSA – Vamos começar tudo de novo: Boa noite, você quer ajuda pra ir a algum lugar?
JORGE – Sim. Por favor, senhorita, eu preciso de ajuda pra encontrar um amigo-da-onça numa boate lotada. Pode ser?
CLARISSA – Claro. Que coincidência, eu estava indo pra lá também.
(Dão o braço e entram)

COMEMORAÇÃO

(Som de whatsapp e teclado de celular. Jorge e Artur sentados, um mexe no celular e outro com laptop no colo. Clarissa entra com um bolo.)
CLARISSA – Bolo de morango! Agora já podemos cantar o parabéns!
JORGE – Só um instante, Clarissa. Só mais dois minutos.
(Clarissa senta. Sons de teclado e whatsapp. Artur e Jorge riem.)
CLARISSA – O que foi? Eu quero rir da piada também.
JORGE – Nada demais, Clarissa. É o Orelha que mandou um vídeo do ... (comentar algo enviado)
ARTUR – Eu ri da idiotice que meu colega me mandou no watt zap.
CLARISSA – Quer dizer que vocês não estão rindo da mesma piada? Não é sequer a mesma piada?!
ARTUR – Ih, vai rolar DR de novo, mãe?
CLARISSA – A gente está aqui pra comemorar o seu aniversário juntos! Foi pra isso que eu chamei seu pai. Mas nós não estamos juntos, estamos?
ARTUR – Foi você quem quis comemorar meu aniversário. Eu não pedi nada!
CLARISSA – Eu achei que você ficaria feliz de comemorar o seu aniversário com seus pais.

ARTUR – O mal da senhora é que sempre quer saber o que é melhor pra gente. Quer saber o que me faz feliz? Sair com os meus amigos, dormir e ficar no wattsap.
JORGE – Chega, gente. Vamos cantar logo o parabéns.
CLARISSA – Não precisa cantar logo, Jorge. Se você está com tanta pressa de voltar pra sua casa e ficar nesta porcaria de internet com os seus amigos, pode ir.
JORGE – Caramba, eu não falei nada demais! Agora vai sobrar pra mim?
ARTUR – Tá vendo, é isso que eu não gosto. Essa falsidade de família feliz e perfeita pra quê? Há mais de dez anos que vocês estão separados, e agora vamos posar de família unida nas fotos de aniversário? Esquece, mãe!
CLARISSA – Eu não quero posar, eu só queria comemorar o seu aniversário...
JORGE – Chega, Artur. Respeite a sua mãe!
ARTUR – Ok, vamos cantar parabéns então. (Canta rápido e sozinho.) Pronto, acabou. Estou liberado agora? (Silêncio.) Obrigado pela festa. Guardem um pedaço de bolo pra mim. Fui!
(Silêncio.)
JORGE – Ele já tinha dito que não queria festa, Clarissa. Eu vim porque você insistiu, mas já sabia que não ia dar certo. Ele é jovem, não quer perder o tempo dele com pai e mãe.
CLARISSA – Eu não pensava que isso fosse perder tempo...
JORGE – Na idade dele é.
CLARISSA – Ás vezes me dá um desânimo... eu me sinto tão sozinha, Jorge... Se ao menos você me ajudasse mais com o Artur, mas você nem liga... Você também não quer perder seu tempo conosco, não é?
JORGE – Eu trabalho muito, você sabe disso. Mas sempre que você me chama, eu venho, não venho? Mas sabe o que eu penso de verdade? Penso que você se preocupa demais com os outros. Relaxa um pouco! O Artur é quase um adulto, sabe se virar. (Pausa) Bom, já está ficando tarde, eu vou indo também. Se cuida, tá? (Beija-a na testa. Sai)
CLARISSA – (PARA SI) O tempo perguntou pro tempo quanto tempo o tempo tem. O tempo respondeu pro tempo que o tempo tem tanto tempo quanto o tempo tem. (pausa) Aonde foi que eu perdi o meu tempo?

REFLEXÃO

(Clarissa sentada. Costura ou vê televisão. Toca a campainha três vezes, mas ela não mostra perceber.)
JORGE – (ENTRANDO) Clarissa, eu toquei a campainha antes de entrar. Você não ouviu?
CLARISSA – Ah, Jorge. Que bom que você veio!
JORGE – A porta estava aberta. Eu toquei a campainha, você não atendeu, coloquei a mão na maçaneta e vi que estava aberta. Foi o Artur quem deixou a porta aberta? Isso é perigoso nos dias de hoje.
CLARISSA – O Artur é um esquecido! Senta, Jorge. Você quer café? Eu fiz ainda agorinha.
JORGE – Não, obrigado. Acabei de tomar antes de sair de casa.
CLARISSA – Por que você veio, Jorge? Já sei, você errou a data. Hoje não é o aniversário do Artur.
JORGE – Eu sei disso, Clarissa. O aniversário dele foi em Maio.
CLARISSA – Você nunca presta atenção nesta coisa de datas. Eu é quem sempre te lembro!

JORGE – Eu não vim por isso, Clarissa.
CLARISSA – Não? Então por que você veio?
JORGE – Eu vim te ver. O Artur esteve lá em casa. Ele está preocupado com você.
CLARISSA – O Artur é um menino muito bom. Ele se preocupa tanto comigo! Ele não está mais tão rebelde quanto antes, sabia?
JORGE – (PREOCUPADO) Clarissa, você está bem?
CLARISSA – Estou bem, obrigada. Acho que vou comemorar o aniversário do Artur este ano. Dessa vez ele não vai sair correndo da festa. Ele está muito mudado!
JORGE – Você sabe em que mês estamos, Clarissa?
CLARISSA – Vou pegar um café pra você. Acabei de fazer. Você quer? (Ele fica em silêncio. Ela vai pegar.) Mas não conta pro Artur que eu estou preparando uma festa pra ele. Eu quero fazer surpresa! Você não é muito bom em guardar segredo, Jorge, mas, por favor, faz um esforço. Você vai guardar o segredo?
JORGE – (Triste) Eu guardo, Clarissa...
CLARISSA – Então você merece o café. (Entrega) Por que você veio, Jorge?
JORGE – Eu vim te ver. O Artur pediu que eu viesse, ele está preocupado com você.
CLARISSA – Está bom o café?
JORGE – Está frio...
CLARISSA – (Sentindo-se confusa) Frio?!
JORGE – Não se preocupe, querida, não tem importância...
CLARISSA – Não tem importância? Mas você sempre gostou de café.
JORGE – Nem tanto. Eu gostava era do seu café. Das coisas que me fizeram falta na nossa separação, uma delas foi o seu café. O sabor do seu café, mesmo frio, é muito bom. Eu nunca esqueci este gosto.
CLARISSA – (Ela anima-se) Vou fazer outro café pra você.
JORGE – Não, por favor, fica aqui comigo, Clarissa.
CLARISSA – O que você tem, Jorge? Ficou triste porque eu disse que você não sabe guardar segredo?
JORGE – Não... Fiquei triste porque queria te dizer tantas coisas, mas não sei mais se você consegue entendê-las...
CLARISSA – Mas por que você veio, Jorge?
JORGE – Eu vim porque eu precisava muito... eu precisava muito te ver!
(Sorriem e abraçam-se.)

DESPEDIDA

(JORGE TOCA UMA MÚSICA INSTRUMENTAL FÚNEBRE. ENTRA ARTUR, PARA E ESCUTA POR UM TEMPO. ARTUR TOSSE)
JORGE – Artur, é você?
ARTUR – Sou eu, pai. Eu cheguei faz um tempinho, mas o senhor estava distraído tocando... eu não quis interromper.
JORGE – Eu vim me desfazer das coisas da sua mãe, arrumar tudo pra dar para uma igreja ou asilo, não sei ainda...
ARTUR – É uma boa ideia, pai. Ela ia gostar de saber que as roupas e todo o resto serviu pra alguém.
JORGE – É, mas acabei parando aqui pra tocar um pouco...
ARTUR – Não fica assim, pai. Apesar de tudo, a mamãe sabia o quanto o senhor a amava.
JORGE – Será, filho? Eu acho que eu nunca cheguei a dizer isso...
ARTUR – Nunca disse que a amava?

JORGE – Eu acho que sempre me faltou tempo pra isso. (PAUSA) Sabe, a impressão que eu tenho é que nós dois, eu e ela, entramos num imenso túnel juntos. Apesar do medo, estávamos juntos, lado a lado. Mas de repente apareceu uma bifurcação, ela foi por um lado, eu pelo outro. E apesar de sozinho, eu tinha certeza que a encontraria quando chegasse no fim do túnel. Eu a encontraria e poderia dizer tudo o que eu guardava aqui, comigo. Mas o fim do túnel chegou e ela não estava lá. E agora?
ARTUR – Pai, eu sei como se sente, mas conta comigo, está bem?
JORGE – Obrigado, filho. Desculpe se eu não consigo ser forte agora.
ARTUR – Eu vou dar uma volta na praça. Vem comigo. Assim o senhor se distrai também.
JORGE – Não, deixa eu quietinho aqui. Vou terminar de arrumar o apartamento e depois vou pra casa.
ARTUR – Tem certeza de que não quer ir dar uma volta comigo? Talvez lhe fizesse bem.
JORGE – Não, obrigado, filho. Vai se distrair. Você precisa.
ARTUR – Então até mais, pai.
(Artur sai de cena. Artur volta andando, saindo da coxia do lado direito. Sarah entra cantando a mesma música inicial cantada por Clarissa, da coxia esquerda, com fones de ouvido.)
ARTUR – Cuidado, vai bater!
SARAH – Cara, sai da frente, desvia. Parece até que é cego!
ARTUR – Parece não, eu sou cego. (Bate a bengala no chão, demonstrando.)
(OS DOIS CONGELAM. MÚSICA FINAL CRESCE.)

FIM