

## ATOS NO ESCURO: UMA PERSPECTIVA SENSORIAL

Ana Lúcia Palma Gonçalves

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Teatro, inclusão, cegueira.

A formação de um ator não é um fator casual. Não basta amar o palco para estar nele. É preciso uma formação física, emocional e intelectual. O ator precisa conhecer seus músculos, suas articulações, a transformação corporal que lhe ocorre diante das diversas emoções apresentadas pelo texto e pela personagem. O ator precisa aprender a utilizar com exatidão seu potencial expressivo para atingir a tão sonhada comunicação com a platéia. Voz, gesto, intenção e livros são os seus instrumentos. Instrumentos apreendidos a partir, fundamentalmente, do sentido visual.

Há alguns anos a sociedade presencia e atua em movimentos de inclusão de pessoas com deficiência em vários setores da vida humana. A diversidade do ser humano passa a ser tratada não apenas a partir das *ineficiências*, mas a partir de possibilidades outras advindas de uma maneira diferente de estar no mundo. A arte não poderia estar fora deste processo e o teatro não poderia ser uma exceção. Este caminho inaugural de pesquisar técnicas apropriadas para a expressão dos corpos excluídos do padrão da *normalidade* vem sendo percorrido por inúmeros grupos nas diversas artes e em diferentes países, segundo Brasil: *seria possível e permitido imaginar a existência de uma relação da deficiência com a produção estética?* (FUNARTE, 2003: 9).

Etmologicamente teatro significa o lugar de onde se vê. A arte da encenação vale-se, sobretudo, do sentido visual para expressar e comunicar o acontecimento cênico à platéia. Vamos ao teatro para ver o ator com seus gestos e expressões, para ver o cenário com suas cores e formas, ver o figurino e as caracterizações, ver a luz com seu desenho particular e específico. O teatro e o ator a que estamos habituados fazem parte de um mundo construído e percebido pelo olhar. Além da visão, apenas a audição é solicitada pelo ato teatral: ouvimos o texto, as músicas e os ruídos. Embora algumas experiências em épocas e países diversos possam se valer de outros sentidos em espetáculos teatrais, fato é que a visão e a audição são os sentidos próprios das artes cênicas.

Então, por que certos indivíduos inibidos da faculdade visual desejam atuar numa arte fundamentada no olhar? Por que querem se valer de códigos da comunicação que não são utilizados no seu dia-a-dia? Que pesquisa empreender a fim de tangenciar as possibilidades de expressão não inscritas no escasso acervo gestual deste ator? Como fala este corpo? Como ler um corpo circunscrito em sua condição de não vidente? Que recursos permitiriam a este corpo ampliar sua expressividade? Quais procedimentos a serem adotados e adaptados para dar sentido a uma nova expressão teatral inclusiva? Que recursos de acessibilidade capazes de

permitir bases para que este ator se instrumentalize para atuar na cena? Quais meios precisam ser adaptados para a formação mais ampla deste artista?

Ainda estaremos falando de um teatro que privilegia o olhar por compreender que antes de buscar uma encenação que prescindia do sentido visual e se valha da comunicação específica da pessoa que não enxerga, é preciso habilitar o corpo do ator cego. A mobilidade física exigida pelas expressões emocionais não pode estar inibida pela rigidez proveniente do mecanismo de defesa e preservação do invisual, ou seja, pela limitação pessoal do artista, seja este vidente ou não. Mesmo que a apresentação seja totalmente no escuro, o ator cego precisa ser senhor de seu corpo. Só a partir desta construção e deste domínio poderemos dar o passo seguinte: pesquisar uma linguagem inerente à condição não visual, uma estética artística fundamentada nos outros sentidos. Tal procedimento permitirá que o público se desloque de sua condição de mundividência para apreender outras formas de percepção e, a partir da perspectiva das diferenças, ampliar sua capacidade de compreensão do outro para dele se aproximar, resignificando o conteúdo das ausências sensoriais e físicas.

*Atos no Escuro: Uma Perspectiva Sensorial* investiga e gera conhecimentos teóricos e práticos a respeito da expressão corporal para o ator cego criando acessibilidade e adaptando alguns elementos constitutivos da linguagem teatral para a realização do trabalho deste ator, esquematizando um método de capacitação que se desdobra nas seguintes ações:

- Criação de um acervo de livros falados: para que o ator com deficiência visual possa ter uma boa formação intelectual e conheça alguns dos principais autores e pesquisadores de teatro. Um acervo de livros adaptados está sendo gravado por alunos do Núcleo de Ensino de Teatro da UNIRIO no Curso de Extensão *A Voz do Ator Vidente: O Caminho Sonoro para o Ator Cego*. Fazem parte do acervo:

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

Gravado por Alexandre Rudah.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo, Editora Unicamp, 1991. Gravado por Inny Bello.

CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold*. RJ, Civilização Brasileira, 1969. Gravado por Jarbas Albuquerque.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. RJ, Civilização Brasileira, 1971. Gravado por Kamila Dornelles.

KUSNET, Eugene. *Ator e método*. RJ, Serviço Nac de Teatro – Minist da Edu.e Cult, 1975. Gravado por Luli Burdman.

LABAN, Rodolf von. *O domínio do Movimento*. São Paulo, Summus, 1978. Gravado por Marcelo Asth.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1987. Gravado por Ludmilla Marinho.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 2003. Gravado por Fabiana Tolentino.

TCHEKHOV, Mikhail. *Para o Ator*. São Paulo, Editora Martins Fontes: 1996. Gravado por Lucas Nascimento.

LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. São Paulo, Summus, 1982. Gravado por Mariana Cruz.

STANISLAVSKY, Constantin. *Construção da Personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001. Gravado por Wesley Cardoso.

- Aulas de Bioenergética: As práticas de bioenergética conduzidas pela terapeuta Maria do Carmo Vilhena, seguindo a linha de Alexander Lowen, foram introduzidas a fim de auxiliar na conscientização da couraça<sup>1</sup> corporal a que todos estamos sujeitos e agravada pelo medo de choque com o meio circundante que leva o cego às tensões crônicas que limitam sua flexibilidade. O gesto e o movimento cênico não devem ser interrompidos e incompletos em virtude da impossibilidade muscular do ator, pois, segundo Meyerhold:

o movimento numa representação é o meio de expressão mais poderoso; o papel do movimento cênico é o mais importante de todos os elementos teatrais. Privado da palavra, do figurino, de todos os elementos outros, o teatro continua teatro somente com o ator e sua arte de movimentos (CONRADO, 1978: 45)

- Aulas de Yoga: ministradas pela Professora Magda Eiras Moraes coordenadora do Ananda – Espaço de Yoga e Meditação, com o objetivo de desenvolver força física e equilíbrio através das posturas. O equilíbrio do ser humano provém, quase que totalmente, do sentido visual. Diante da inexistência desta faculdade, pesquisamos substitutos para que o ator invidente domine o corpo pela utilização do comando mental. Emile

---

<sup>1</sup> Couraça corporal “se refere ao padrão geral das tensões musculares crônicas do corpo. São assim definidas pois servem para proteger o indivíduos contra experiências emocionais dolorosas e ameaçadoras.” (LOWEN, 1982:13)

Jaques Dalcroze afirma que os exercícios despertam os sentidos muscular, rítmico, auditivo e, “desencadeando imagens no cérebro, desenvolvem faculdades imaginativas, ao mesmo tempo que o sentido de ordem e equilíbrio” (ASLAN, 2003: 98)

- Aulas de Expressão Vocal: ministradas pela Doutoranda Jane Celeste Guberfain. O direcionamento e o volume vocal carecem do sentido visual para sua realização. O ator abarca o espaço físico em que se encontra e com uma simples olhadela pode determinar de que forma utilizará seu recurso vocal. A tarefa nestas aulas é a de buscar e aplicar projeções e entonações a partir do conhecimento espacial obtido pelo reconhecimento tátil do espaço.
- Reprodução de quadros: As inúmeras possibilidades de posturas e formas corporais que os atores videntes utilizam em cena foram apreendidas ao longo da vida graças a sua capacidade de ver e copiar o que vê. No caso dos atores privados do sentido visual, o corpo tem um vocabulário formal adquirido apenas diante das necessidades de movimentos funcionais para o dia-a-dia, não conhecendo e aplicando, por exemplo, diversas maneiras diferentes de sentar. Nesta parte da pesquisa os alunos do Núcleo acima citado reproduzem em seu corpo as formas corporais pintadas em diversos quadros de artistas de várias épocas e estilos, com o propósito de criar um acervo na memória e no corpo do ator com deficiência visual. O objetivo é a constituição de um acervo a ser resgatado da memória corporal para ampliar a expressividade do ator cego, quando na montagem de uma peça teatral.
- Montagem de cena: A última etapa desta pesquisa, mas que não encerra de forma alguma a investigação de uma metodologia para o ator com deficiência visual, é a montagem de uma cena, quando os conhecimentos adquiridos nas etapas anteriores serão empregados. E mais: com o propósito de tornar acessível e seguro o deslocamento em cena, serão implantados pisos em Braille. Estas rotas condutoras permitirão que os atores não reproduzam um andar inseguro e a forma titubeante de sua locomoção, fatores que acabam por comprometer a teatralidade e plasticidade cênica. O *braille*, elemento pertencente ao universo da cegueira, além da função de dar segurança e autonomia para o ator cego,

inaugura uma nova utilização: a palavra tátil, como frases guias, ideogramas, hieróglifos<sup>2</sup> para não esquecer Artaud (ARTAUD: 2006: 38).

#### BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRASIL, Albertina Santos. *Introdução*. In: Educação, Arte, Inclusão - Cadernos de Textos 3. Rio de Janeiro: FUNARTE: 2003.

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

---

<sup>2</sup> No *Teatro e Seu Duplo* Artaud fala de uma poesia na cena que se constrói a partir de uma “ linguagem por signos, gestos e atitudes que têm valor ideográfico”