

Relato

EM BUSCA DA EXPRESSIVIDADE: O TEATRO E O DEFICIENTE VISUAL

MarlÍria FlÁvia Coelho da Cunha

Quando comecei a trabalhar no Instituto Benjamin Constant, no ano de 1993, dois fatos me chamaram a atenção. O primeiro foi um artigo que li, não me recordo o autor, que dizia que os cegos tinham uma expressão facial extremamente pobre, se comparados aos videntes. Embora ainda não tivesse experiência suficiente nesta área, lembro que achei a afirmao bastante estranha. Afinal eu conhecia alguns deficientes visuais bastante expressivos, como também conhecia pessoas videntes que não eram tão expressivas assim. E a minha questão, já nessa época era: de que expressividade este autor ou autora está falando? Ele deseja que o indivÍduo cego tenha a sua expressividade ou apenas que ele reproduza em sua face a expressividade da pessoa vidente?

O segundo fato eu pude observar logo que iniciei as aulas de teatro com crianças deficientes visuais, ainda em 1993. Percebi que as mesmas tinham facilidade em reproduzir o som dos animais, decorar textos e falar sobre uma grande quantidade de temas, mas que este conhecimento era apenas teórico, verbal, careciam de experiências concretas. Um exemplo disso era o aluno que reproduzia com perfeio o miado de um gato, mas ao ser pedido que mostrasse com o corpo este animal se locomovendo, o mesmo aluno mostrava-se confuso e desconhecia como fazê-lo.

Por isso, desde o primeiro ano no Instituto Benjamin Constant, resolvi focar o meu trabalho não na palavra, mas na expressão corporal do meu aluno cego.

A minha preocupao, entretanto, era respeitar e estimular a descoberta da expressividade do indivÍduo cego, com suas particularidades e especificidades, e não impor a minha expressividade de pessoa vidente. Ou seja, eu não queria que o meu aluno copiasse meus movimentos, movimentos de pessoa que enxerga, mas criasse a sua maneira de expressar o mundo ao seu redor. Pois a forma como eu percebo o mundo e me expresso está ligada diretamente  visão, a imitao, enquanto o deficiente visual percebe o mundo de outra forma, através dos outros sentidos, não possuindo a imitao para, de certa forma, aprisioná-lo corporalmente.

Mas como respeitar e estimular a expressividade do meu aluno deficiente visual? Procurei criar vivências, experiências concretas, para que o mesmo pudesse explorar, conhecer e, enfim, criar a sua forma de dizer aquilo através do corpo.

Quando surgiu o momento de encenar peças (em teatro esse momento sempre acontece), eu procurei um método de teatro que estivesse de acordo com o meu trabalho. Encontrei o método da Análise Ativa, criado por Constant Stanislavisk.

Constant Stanislavisk foi um grande diretor russo que pesquisou com afinco o trabalho do ator na construção do personagem. Seu método consiste na análise do texto teatral não de forma passiva, em leituras de mesa, mas de forma ativa, através da ação, da vivência da peça.

Esse método não foi criado para atores cegos, mas para atores videntes. A partir dele, fiz as adaptações necessárias e acabei elaborando um método específico para atores cegos, com enfoque na vivência corporal do texto teatral. Esse método, que vou denominar de método da vivência espaço-corporal, é o que passo a descrever agora.

No primeiro momento, eu leio a peça para os atores ouvirem. E vocês me perguntarão, cheios de espanto: mas os atores não recebem o texto em Braille para ler em voz alta? Não. Quando os atores lêem o texto pela primeira vez, e principalmente quando os mesmos ainda não possuem total domínio da leitura, costumam se preocupar em "ler corretamente". Muitas vezes perdem-se no texto, e a leitura termina por perder o ritmo, dificultando a compreensão do mesmo. E neste primeiro contato com a peça, é de suma importância compreender, imaginar a história, fantasiar as personagens, desejar fazer não qualquer uma, mas "aquela peça". A motivação é o primeiro passo para o bom trabalho de ator.

Stanislavisk diz que deve ser feita uma "leitura branca", ou seja, sem nada que sugira aos atores a composição das personagens. Entretanto, como trabalho com crianças e adolescentes cegos e de baixa visão e meu objetivo é "conquistá-los" neste primeiro momento, decidi que era fundamental ler com muita entonação e ritmo.

A seguir, discutimos o que acontece na peça, principalmente, o superobjetivo. Superobjetivo é um termo usado por Stanislavisk para definir aquilo que desejo dizer com aquela peça. Isto vai muito além do tema. E só os atores podem decidir juntos o que consideram importante destacar naquela peça. Este superobjetivo, muitas vezes, não está dito no texto, mas pode ser sugerido na interpretação do grupo, na forma de encenação.

No final da discussão, cada ator escolhe uma personagem e todos, juntos, improvisam a peça do início ao fim. Eu só assisto e faço as anotações. É claro que esta primeira improvisação não é fiel ao texto, nem eu exijo que o seja. O importante é perceber o que os atores entenderam da peça, quais os momentos que mais marcaram (pois eles sempre constam desta primeira improvisação) e como os atores trabalham juntos. Após a mesma, sentamos e discutimos o que foi feito. Escuto as colocações do grupo (algumas vezes também as reclamações: "Ele não fez nada direito", "ele entrou na hora errada" etc.) e faço as minhas colocações. Entre elas, está sempre a importância de se trabalhar em grupo, de saber lidar com o inesperado ("se seu colega entrou na hora errada, o que você pode fazer para o público não perceber e a "hora errada" se tornar a "hora certa"?) e saber improvisar em todos os momentos necessários, ter iniciativa no teatro e na vida.

Depois divido o texto em cenas (unidades dramáticas) e, em cada ensaio, leio para o grupo e improvisamos cada uma delas. Por exemplo: leio a primeira cena da peça, discuto com eles o que acontece na mesma, a sua seqüência e o objetivo das personagens. A

seguir, cada ator escolhe uma das personagens que constam nesta primeira cena e vai para o palco, ou para o meio da sala, fazer a improvisação do que foi lido. Como na primeira cena ainda não estão todas as personagens, o restante do grupo só assiste a atuação dos outros atores. No final, avaliamos o que foi feito. Então repetimos essa primeira cena com outro grupo de atores e assim por diante, até que todos tenham vivenciado esta primeira cena. Os atores que não estão atuando, assistem e avaliam o trabalho dos outros. O mesmo é feito com todas as cenas da peça, que vão se somando até a improvisação de toda a peça (no ensaio seguinte é improvisada a segunda cena e recapitulada a primeira). Então esta improvisação da peça inteira passa a ser muito próxima do texto escrito (possui a mesma seqüência de acontecimentos, as mesmas intenções das personagens etc.).

Paralelo a este trabalho, costumo fazer laboratórios sobre a peça e as personagens. Laboratório são vivências que não estão relacionadas diretamente com o texto, mas que auxiliam no processo de compreensão e composição das personagens.

Quando montei a peça O Mágico de Oz, levei para a sala uma espécie de tambor de latão (depois uma mãe nos cedeu um robô feito de lata de leite-condensado), um chapéu de palha e também um punhado de palha e um leão de pelúcia. Os atores exploraram com o tato estes materiais, confrontando a diferença de um para o outro. Depois foram para o palco e, enquanto andavam, eu sugeria: "Faz de conta que suas pernas são de lata, como você andaria? O seu tronco é de lata... os braços são de lata... a cabeça é de lata... o corpo todo é de lata... como você andaria? Como cumprimentaria o amigo (em duplas)? Como daria um abraço? Como daria um bom-dia? Como conversaria?" A mesma vivência foi feita com a palha, e uma semelhante com o leão. Todos participavam ao mesmo tempo, já que as personagens e seus intérpretes ainda não estavam definidos.

Enfim, surge o momento de definir quem será o quê e levar o texto para "decorar". Na verdade, o decorar não existe. Os atores já conhecem o texto e as personagens. Levam o texto apenas para entrar em contato com a palavra escrita, com a forma do autor de escrever cada fala. Mas mesmo a partir desta etapa, o ator não é obrigado a dizer o texto exatamente como está escrito. Mudar uma ou outra palavra ou mesmo colocar frases que não constam no texto original é totalmente aceito. O mais importante é o ator entender o contexto da cena e a intenção de cada fala.

Nessa etapa, já no teatro, a minha participação como diretora se torna maior. Marco as cenas: onde parar, onde sentar, de que coxia entrar, por qual sair. Também sugiro movimentos que não foram criados pelos atores. Movimentos que pertencem ao mundo visual, por assim dizer, e servem apenas para enriquecer as cenas. Estes movimentos, que não são criados pelo ator, que não fazem parte do seu "mundo-cego" e nem de sua forma de se comunicar com os demais, são apenas "informações", conhecimento que ele pode, mas não necessita e nem deve ser obrigado a adquirir. Estes movimentos são dispensáveis ao seu trabalho, e se são sugeridos nesta etapa é basicamente para tornar a peça visualmente interessante, afinal o nosso público é composto de pessoas cegas e videntes. Estes movimentos, por surgirem numa etapa madura do processo de

composição da personagem e da peça, enriquecem o trabalho do ator ao invés de atrapalhá-lo e limitá-lo.

Então chega a estréia da peça, onde os atores estarão sozinhos em cena, independentes. O diretor e toda a equipe ficam nas coxias e bem distante do palco. Afinal, quem deve aparecer são os atores.

Observando e acompanhando o processo de alguns desses atores durante esses quinze anos (alguns que começaram ainda crianças e hoje são adolescentes), percebo uma mudança positiva não só no trabalho deles, mas também na vida pessoal de cada um. Estes atores, como eles mesmos afirmam, se tornaram menos tímidos, aprenderam a dialogar, a ter espírito de iniciativa e desenvolveram a auto-estima. Também melhoraram a expressão corporal (alguns abandonaram ou diminuíram sensivelmente os maneirismos), a orientação espacial e a independência.

Enfim, a Arte, qualquer que seja ela, é importante para todos os seres humanos e, eu diria, necessária ao indivíduo cego. Afinal, é uma das maiores formas de comunicação entre indivíduos deficientes com aqueles que não possuem deficiência física.

Marlória Flávia Coelho da Cunha é professora de Alfabetização e ensina Teatro no Instituto Benjamin Constant (IBC). É graduada em Português-Literatura e em Artes Cênicas pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pós-graduada em Alfabetização de deficientes visuais (UNI-RIO / IBC), possui duas especializações em Arte-Educação (Escolinha de Artes do Brasil e TEAR).