

**IVAN LUIS REATTE**

**GRUPO TEATRAL LUZES: UM ESTUDO DE  
DESENVOLVIMENTO LOCAL NA COMUNIDADE DE  
DEFICIENTES VISUAIS NO INSTITUTO SUL-MATO-  
GROSSENSE PARA CEGOS "FLORIVALDO VARGAS"  
EM CAMPO GRANDE – MS**

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DOM BOSCO – UCDB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO LOCAL  
- MESTRADO ACADÊMICO -  
CAMPO GRANDE  
2006**

**IVAN LUIS REATTE**

**GRUPO TEATRAL LUZES: UM ESTUDO DE  
DESENVOLVIMENTO LOCAL NA COMUNIDADE DE  
DEFICIENTES VISUAIS NO INSTITUTO SUL-MATO-  
GROSSENSE PARA CEGOS "FLORIVALDO VARGAS"  
EM CAMPO GRANDE – MS**

Dissertação apresentada como requisito  
parcial para obtenção do título de Mestre em  
Desenvolvimento Local à Banca  
Examinadora, sob orientação da Professora  
Dr<sup>a</sup> Maria Augusta de Castilho.

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DOM BOSCO – UCDB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO LOCAL  
- MESTRADO ACADÊMICO -  
CAMPO GRANDE  
2006**

*"Admito que o deficiente seja vítima do destino, mas não posso admitir que seja vítima também de nossa indiferença".*  
(John Kennedy - 1917-1963)

Dedico este trabalho aos meus pais,  
que além de me permitirem sonhar,  
estão sempre ao meu lado  
em todos os devaneios.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos integrantes do Grupo Teatral Luzes: Maria de Lurdes Pontes, José Aparecido de Souza, Vanderlei Rodrigues e Nivaldo Santos, pelos exemplos de superação, determinação e união.

À minha filha, Thamara Rachel Reatte, por iluminar minha vida, e por compreender minhas ausências, mas sempre ofertando seu lindo sorriso, o que me dá força e estímulo.

Ao Tadeu Aggio, irmão, que sempre me apóia com sua alegria contagiante, mesmo às duas horas da manhã, trabalhando dentro de um teatro.

Aos meus avós Guiomar e Nathanael pela efetiva colaboração e pelas preces.

À Telma Nantes de Matos, Diretora do ISMAC, incentivadora e fã incondicional do Grupo Teatral Luzes.

À Luciana Barem Ribeiro pelo apoio irrestrito e por repartir comigo seus preciosos conhecimentos.

Aos meus amigos Etna Marzolla Guttierres e Cláudio Roberto Fernandes pelo permanente incentivo e dedicação.

Aos professores do Mestrado em Desenvolvimento Local da UCDB, pela compreensão e apoio nesta trajetória.

A todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para o sucesso do Grupo Teatral Luzes nesses treze anos de existência.

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

**Título:** Grupo Teatral Luzes: um estudo de desenvolvimento local na comunidade de deficientes visuais no Instituto Sul-Mato-Grossense para Cegos "Florivaldo Vargas" em Campo Grande – MS.

**Área de concentração:** Territorialidade e Dinâmicas Sócio-Ambientais.

**Linha de Pesquisa:** Cultura e identidades locais.

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Conselho do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Local – Mestrado Acadêmico - da Universidade Católica Dom Bosco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Local.

**Dissertação aprovada em:** \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

**Profª Drª Maria Augusta de Castilho - UCDB**

---

**Profª Drª Regina Stela Andreoli de Almeida - UCDB**

---

**Profº Dr Josemar dos Santos Maciel – UCDB**

---

**Profª Drª Margarida Maria Dias de Oliveira - UFRN**

## **RESUMO**

A presente pesquisa contemplou o Grupo Teatral Luzes por meio de um estudo de Desenvolvimento Local para a comunidade de deficientes visuais do Instituto Sul-Mato-Grossense para Cegos "Florivaldo Vargas" – ISMAC. Foi realizada uma pesquisa-ação, baseada fundamentação teórica, levantamento e análise dos dados coletados na forma de entrevistas estruturadas e semi-estruturadas. O objetivo geral elucida as técnicas teatrais adaptadas para os atores deficientes visuais do Grupo Teatral Luzes e assinala o impacto social do trabalho desse Grupo junto à população de deficientes visuais que freqüentam o ISMAC. O teatro possibilita ao ator o uso de toda a expressividade na comunicação direta com a platéia. No caso do deficiente visual, a dificuldade de orientação espacial sem o uso de bengala, de insuficiência de informações de expressão facial e de técnicas mais apuradas de dicção, entre outros fatores artísticos, são grandes impeditivos para que aquele possa atuar de forma satisfatória, buscando a excelência artística. A motivação, o reconhecimento público e o aplauso impulsionam o grupo a realizar novas montagens teatrais. Além disso, percebe-se que os integrantes do grupo têm o exato dimensionamento da responsabilidade que possuem com relação à comunidade do ISMAC. Assim sendo, percebemos a relação do Grupo Teatral Luzes como fator de Desenvolvimento Local para a comunidade do ISMAC através do aprimoramento dos capitais humano e social. O Grupo Teatral Luzes conseguiu – para a população investigada - criar e consolidar uma cultura de desenvolvimento, cujo objetivo mais importante é por meio de uma perspectiva cultural, neste caso o teatro, a elevação do estado de bem-estar humano em todas as suas dimensões.

**Palavras-chave:** Teatro – Deficiente visual – Espaço – Comunidade – Territorialidade – Desenvolvimento Local.

## **ABSTRACT**

The present research contemplated Theatrical Company Luzes by means of a study of Local Development for the community of deficient appearances of the South-Weed Institute for Blind people "Florivaldo Vargas" - ISMAC. A quanti-qualitative research was carried through, based in survey, analysis and interpretation of the theoretical referencial, followed of structuralized and half-structuralized interviews. The general objective looked for to demonstrate suitable the teatrais techniques for the deficient appearances that integrate Theatrical Company Luzes and which the impacts of the work of this group next to the population of deficient appearances that frequent the ISMAC. The theater makes possible to the actor the use of all the expression in the direct communication with the auditorium. In the case of the deficient appearance, the difficulty of spatial orientation without the cane use, of insufficiency of information of face expression and more refined techniques of diction, among others artistic factors, are great impeditive so that that one can act of satisfactory form, searching the excellency artistic. The motivation, the public recognition and the applause stimulate the group to carry through new play assemblies. Moreover, one perceives that the integrant ones of the group have the accurate sizing of the responsibility that they possess with regard to the community of the ISMAC. Thus being, we perceive the relation of Theatrical Company Luzes as factor of Local Development for the community of the ISMAC through the improvement of the capitals human and social. Theatrical Company Luzes obtained - for the investigated population - to create and to consolidate a development culture, whose more important objective is by means of a learning perspective, in this in case that the theater, the rise of the state of human well-being in all its dimensions.

**Keywords:** Theater - Deficient appearance - Space - Community - Territoriality - Local Development.



## LISTA DE FOTOS

Foto 01 - Maria de Lurdes e Nivaldo Santos em “Cegos de Paixão”	56
Foto 02 - Nivaldo Santos interpreta Gibi – o limpador de picadeiro	58
Foto 03 - Nivaldo Santos interpreta Gisele Gibintis, em “Circo Brasil”	59
Foto 04 - Nivaldo Santos interpreta o Encantador de Serpentes	60
Foto 05 - Nivaldo Santos – concentrado, executando o número	61
Foto 06 - Um final surpreendente que encanta a platéia	62
Foto 07 - José Aparecido interpreta o “Jatolá” em “Cegos de Paixão”	63
Foto 08 - Os atores Vanderlei Rodrigues e Nivaldo Santos em cena	70
Foto 09 - Maria de Lurdes interpreta Maristela em “Cegos de Paixão”	71
Foto 10 - Vanderlei Rodrigues pulando uma mesa em “Cegos de Paixão”	73
Foto 11 - Maria de Lurdes e Nivaldo Santos correndo no palco	74
Foto 12 - Número do atirador de facas, no espetáculo “Circo Brasil”	76
Foto 13 - Sintonia entre os atores e a trilha sonora	77
Foto 14 - Final de uma das cenas mais comentadas pela platéia	77
Foto 15 - O ator Vanderlei Rodrigues interpreta o <i>office-boy</i> Ernesto	79
Foto 16 -Vanderlei Rodrigues e Nivaldo Santos em “Cegos de Paixão”	80
Foto 17 - Final do espetáculo “Cegos de Paixão” em clima de festa	82
Foto 18 - O elenco em “Cegos de Paixão”	83
Foto 19 - Parte do figurino elaborado para o espetáculo “Circo Brasil”	83
Foto 20 - Os atores José Aparecido e Vanderlei Rodrigues em “Circo Brasil”	84
Foto 21 - O ator Vanderlei Rodrigues executando seu número	85
Foto 22 - A platéia que enxerga sendo iludida pelos atores	85
Foto 23 - Atriz Maria de Lurdes atuando como Mágica em “Circo Brasil”	86
Foto 24 - Número de levitação em “Circo Brasil”	89

## **LISTA DE GRÁFICOS**

Gráfico 01 - Conhecimento referente ao Grupo Teatral Luzes	93
Gráfico 02 - População que assistiu o Grupo Teatral Luzes	94
Gráfico 03 - Entrevistados que já assistiram a outro grupo teatral	94
Gráfico 04 - Grupo Teatral Luzes e a representatividade do potencial do deficiente visual perante a sociedade	95
Gráfico 05 - Influência do Grupo Teatral Luzes contra o preconceito	96

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>1 DEFICIÊNCIA VISUAL</b>	17
1.1 HISTÓRICO E CONCEITOS	17
1.2 SENTIDOS REMANESCENTES DO DEFICIENTE VISUAL	19
1.2.1 O tato	21
1.2.2 O sistema cinestésico	23
1.2.3 A audição	24
1.2.4 O olfato e a gustação	26
1.2.5 A visão	27
1.3 ASPECTOS PSICOLÓGICOS	27
<b>2 TEATRO</b>	31
2.1 ARTE CÊNICA	31
2.2 O ATOR, ELEMENTO ESSENCIAL DE UMA ATIVIDADE TEATRAL	33
<b>3 ISMAC E GRUPO TEATRAL LUZES</b>	39
3.1 HISTÓRICO DO ISMAC	39
3.2 HISTÓRICO DO GRUPO TEATRAL LUZES	45
3.2.1 Apresentações realizadas	46
3.2.2 Apresentação dos atores em atividade	48
<b>4 O TEATRO E O DEFICIENTE VISUAL</b>	51
4.1 UMA NOVA EXPERIÊNCIA	51
4.1.1 Motivação	53
4.1.2 Comédia	55
4.1.3 Construção da personagem	57

4.2 ADAPTAÇÕES DAS TÉCNICAS TEATRAIS PARA O GRUPO	
TEATRAL LUZES	64
4.2.1 Texto	64
4.2.2 Relaxamento	65
4.2.3 Concentração	66
4.2.4 Respiração	67
4.2.5 Dicção e impostação de voz	67
4.2.6 Esquema corporal	69
4.2.7 Percepção	73
4.2.8 Espaço	75
4.2.9 Ensaios	78
4.3 ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DE UM ESPETÁCULO DO	
GRUPO TEATRAL LUZES	80
4.3.1 Cenário	80
4.3.2 Trilha sonora	81
4.3.3 Figurino	82
4.3.4 Objetos de cena	84
4.3.5 Iluminação	87
4.3.6 Maquiagem	87
4.3.7 Espetáculo	88
5 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS COLETADOS	90
5.1 DELIMITAÇÃO E CONCEITOS	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100
APÊNDICES	104
ANEXOS	107

## INTRODUÇÃO

A visão é o mais importante canal de relacionamento do indivíduo com o mundo exterior. Cerca de oitenta e cinco por cento das informações disponíveis no ambiente são captadas pelo sistema visual. A ação das pessoas com deficiência visual e sua capacidade de construir o conhecimento ficam prejudicadas pela limitação do déficit visual, e principalmente pela diminuição da qualidade de troca com o meio. A cegueira foi sempre tratada, através dos séculos, com medo, superstição e ignorância. Na Idade Média, chegava-se a considerar a cegueira como um castigo dos céus. Deste modo, a desinformação e conceitos pré-estabelecidos pela maioria das pessoas, são fatores que levam à incompreensão a respeito da cegueira e do potencial do deficiente visual. Isso faz com que as capacidades sejam exageradas ou subestimadas.

Por muito tempo, acreditou-se que a pessoa privada da visão era providencialmente compensada pela maior acuidade dos outros sentidos. A teoria da compensação sensorial, que teve muita influência nos trabalhos científicos sobre a cegueira, afirmava que a ausência de um dos sentidos aumentava o grau de acuidade dos sentidos restantes. Assim, uma pessoa cega teria em compensação os outros sentidos mais apurados e uma conseqüente superioridade sensorial em relação aos videntes. Hoje, sabemos que as pessoas cegas não possuem melhor audição, tato, olfato ou paladar, mas utilizam os recursos a seu alcance para buscar a estimulação em vias alternativas, o que exige uma educação adequada (COBO; RODRIGUEZ; TORO BUENO, 1994).

Os limites estabelecidos para o deficiente visual, muitas vezes norteados por professores e reabilitadores, são fundamentados em técnicas de orientação e mobilidade e atividades da vida diária, utilizando-se de recursos

táteis-cinestésicos, auditivos, olfativos e gustativos. A locomoção é propiciada através do auxílio da bengala, de pessoas como guias videntes e de cães guia, embora este último não seja uma realidade no Brasil.

O Grupo Teatral Luzes, que é o objeto de estudo deste trabalho, foi criado em 1993 no Instituto Sul-Mato-Grossense para Cegos "Florivaldo Vargas" – ISMAC, em Campo Grande-MS, visando à quebra de vários paradigmas, principalmente segundo o qual o deficiente visual não seria capaz de atuar.

O teatro possibilita ao ator o uso de toda a expressividade na comunicação direta com a platéia. No caso do deficiente visual, a dificuldade de orientação espacial sem o uso de bengala, de insuficiência de informações de expressão facial e de técnicas mais apuradas de dicção, entre outros fatores artísticos, são grandes impeditivos para que o ator deficiente visual possa atuar de forma satisfatória, buscando a excelência artística.

Através de inúmeras adaptações das técnicas de teatro convencional, muitas vezes improvisadamente foi proporcionado aos integrantes do Grupo Teatral Luzes, a descoberta deste universo cênico, através do que os atores exploram suas potencialidades e conseguem através da comédia, do domínio do espaço cênico e da manipulação de objetos surpreender a platéia.

Nos seus treze anos de existência, o Grupo Teatral Luzes prova a cada encenação que é um exemplo de superação de limites, propiciando, ainda, a tão almejada inclusão social que a arte promove, seja ela qual for.

Os poucos estudos realizados demonstram a utilização do teatro, para o deficiente visual, apenas com fins terapêuticos, sem o compromisso artístico e profissional. Em função da complexidade do problema, as técnicas de pesquisa utilizadas neste trabalho foram: a pesquisa bibliográfica, observação direta intensiva, por meio de entrevista com os atores (ver apêndice A), e a observação direta extensiva, através da elaboração de um questionário (ver apêndice B), aplicado a uma parte da população de deficientes visuais que freqüentam o Instituto Sul-Mato-Grossense para Cegos "Florivaldo Vargas", em Campo Grande-MS.

O estudo foi realizado por meio de pesquisa-ação, baseada em fundamentação teórica a respeito da cegueira e do teatro, levantamento e análise dos dados coletados na forma de entrevistas estruturadas e semi-estruturadas e um trabalho de direção artística do pesquisador com o elenco.

A pesquisa é a busca de uma resposta significativa a uma dúvida ou a um problema, mas para que ela receba a qualificação de pesquisa científica, deve ser caracterizada por meio da efetivação de um processo que procura obter dados fidedignos (MARQUES et alli, 2006).

A pesquisa-ação é uma forma de pesquisa social com base empírica, concebida e realizada *“em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo”* (THIOLLENT, 2003, p.14).

Segundo Lakatos e Marconi (2001, p.183) *“a pesquisa bibliográfica, ou de fontes secundárias, abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo”*.

A observação direta intensiva ocorre por meio de observação e entrevista. Esta é o encontro entre duas pessoas, para que uma delas obtenha informações sobre determinado assunto mediante uma conversação de natureza profissional (LAKATOS; MARCONI, 2001).

A observação direta extensiva ocorre através do questionário, do formulário, de medidas de opinião e atitudes e de técnicas mercadológicas. O questionário é *“instrumento de coleta de dados, constituído por uma série ordenada de perguntas que devem ser respondidas por escrito e sem a presença do entrevistador”* (LAKATOS; MARCONI, 2001, p.201).

Thiollent (2003) aponta que na pesquisa-ação as principais técnicas utilizadas são a documental, entrevista coletiva e individual aplicada de modo aprofundado, além de questionários convencionais.

A questão norteadora: o Grupo Teatral Luzes é um estudo de Desenvolvimento Local para a comunidade de deficientes visuais do Instituto Sul-Mato-Grossense para Cegos "Florivaldo Vargas" – ISMAC?

Desse modo, o objetivo geral elucida as técnicas teatrais adaptadas para os atores deficientes visuais do Grupo Teatral Luzes e assinala o impacto social do trabalho desse Grupo junto à população de deficientes visuais que freqüentam o ISMAC.

Especificamente buscou-se:

- investigar o nível de satisfação pessoal e motivação que leva os atores a romper seus limites individuais em busca da realização do trabalho coletivo, utilizando técnicas teatrais específicas para o deficiente visual;
- pesquisar na comunidade do ISMAC, o que representa a existência do Grupo Teatral Luzes;
- identificar o “sentimento de pertença” da comunidade investigada com o Grupo Teatral Luzes.

O primeiro capítulo contém conceitos de deficiência visual e apresenta as características do sistema sensorial, bem como alguns aspectos psicológicos que norteiam o cotidiano do deficiente visual.

O segundo capítulo fundamenta o teatro, suas vertentes e descreve técnicas teatrais utilizadas por pessoas videntes para o processo de atuação.

No terceiro capítulo, há um histórico do ISMAC e do Grupo Teatral Luzes, bem como uma breve retrospectiva dos espetáculos apresentados, além de um histórico dos atores atuais e relatos de seus processos de aprendizagem.

No quarto capítulo, são descritos os métodos empregados pelo Grupo Teatral Luzes para que o deficiente visual possa construir suas imagens mentais e trilhar todo o processo da carpintaria teatral.

O quinto capítulo expõe a análise e interpretação dos dados coletados durante a pesquisa no ISMAC, realizada com grande parte da população de deficientes visuais que lá frequênta, objetivando identificar elementos de Desenvolvimento Local.

Nas considerações finais, abordam-se os dados apresentados no estudo sob a ótica do Desenvolvimento Local, interpelados à luz do referencial teórico e indica alguns pontos de reflexão sobre o tema de estudo proposto.



# 1 DEFICIÊNCIA VISUAL

## 1.1 HISTÓRICO E CONCEITOS

Dados da Organização Mundial de Saúde (OMS) estimam que, no mundo, existam 180 milhões de pessoas com deficiência visual. O Brasil apresenta dois milhões e o Mato Grosso do Sul, aproximadamente, 198.358 pessoas, o que perfaz 15% da população (IBGE, 2000).

Bruno e da Mota (2001) relatam que ao longo da história a deficiência visual na humanidade é presente e que os conceitos sobre esse tema foram evoluindo conforme as crenças, valores culturais, concepção de homem e transformações sociais que ocorreram nos diferentes momentos históricos.

Na antiguidade, as pessoas com deficiências eram apresentadas como aleijadas, mal constituídas, débeis, anormais ou deformadas. Na Idade Média, elas passam a ser alvos de proteção, caridade e compaixão, ao mesmo tempo em que se justificava a deficiência pela expiação de pecados ou como passaporte ao reino dos céus. Na Idade Moderna, a filosofia humanista estudou os problemas relacionados ao homem, baseando-se na evolução das ciências, que asseguram as tentativas de educação de pessoas deficientes fundamentadas na patologia. Na Idade Contemporânea, com os ideais da Revolução Francesa, expandiu-se a construção de uma consciência social e movimentos mundiais evocaram direitos e deveres do homem (BRUNO; DA MOTA, 2001).

É importante apontar pessoas cegas que tiveram expressivas contribuições nas diferentes áreas do conhecimento, revelando o ilimitado potencial humano. São elas: Homero – responsável pelo registro de fatos

sociais; Dídimos de Alexandria – professor de filosofia, teologia, geometria e astrologia; Nicholas Saunderson – cientista, matemático e membro da Royal Society; John Gough – biólogo, especialista na classificação de plantas e animais; Leonardo Euler – matemático, duas vezes premiado pela Academia de Paris; e François Huber, zoólogo, século XVIII, maior autoridade sobre o comportamento das abelhas (BRUNO; DA MOTA, 2001).

Ao estudar o conceito de deficiência visual, observa-se que não há uniformidade e que muitos são os critérios adotados para sua definição. De acordo com Bruno e da Mota (2001), nos anos 70, ocorreram mudanças no enfoque da deficiência visual, determinando uma nova definição e classificação funcional com base na eficiência da visão, e não mais na acuidade visual.

A Organização Mundial de Saúde (OMS) propôs, em 1972, normas para uma definição no sentido de se uniformizar os dados relativos à acuidade visual com finalidades estatísticas. Na oportunidade, foi introduzido o termo "visão subnormal" ao lado do de "cegueira". O enfoque médico-oftalmológico, segundo Bruno e da Mota (2001, p.33), afirma que:

**Cegueira:** é a perda total da visão até a ausência de projeção de luz.  
**Visão subnormal (baixa visão):** é a alteração da capacidade funcional da visão decorrente de inúmeros fatores isolados ou associados tais como: baixa acuidade visual significativa, redução importante do campo visual, alterações corticais e/ou de sensibilidade aos contrastes, que interferem ou limitam o desempenho visual do indivíduo, a perda da função visual pode ser em nível severo, moderado ou leve, podendo ser influenciada também por fatores ambientais inadequados.

Outro aspecto a se considerar diz respeito à deficiência congênita e à adquirida. A primeira refere-se a pessoas que nasceram com deficiência ou adquiriram-na em tenra idade. Esses indivíduos não apresentam memória visual, o que pode dificultar, em algumas situações, a aquisição de conceitos. Já a deficiência adquirida diz respeito à sua instalação em qualquer outro período. Esses indivíduos são capazes e por isso devem ser estimulados a utilizar a memória visual adquirida enquanto videntes (MENESCAL, 2001).

O indivíduo com deficiência visual é uma pessoa que não enxerga ou que apresenta baixa visão. Ou seja, nenhuma outra defasagem lhe é naturalmente inerente. Contudo, em função da diminuição de suas possibilidades de

experimentação concreta, de um relacionamento familiar e/ou social inadequados e de intervenções educacionais não apropriadas, poderá apresentar dificuldades no desenvolvimento social, afetivo, cognitivo e psicomotor quando comparados a indivíduos de visão normal da mesma faixa etária.

Essas defasagens, quando apresentadas, são-no de maneira mais acentuada na área motora e acontecem pela limitação de experiências motoras em diversos níveis e pela falta da imitação dos gestos que a visão proporciona.

O indivíduo com deficiência visual deve encontrar, inicialmente, a própria estimulação dentro do âmbito corporal; desse ponto em diante, ela constitui a maior parte do meio ambiente, encontrando em si mesmo o estímulo e a motivação para a ação (MENESCAL, 2001).

Lowenfeld (1948) e Gokmam (1969) *apud* Bruno e da Mota (2001, p.121) consideram que a pessoa cega não pode locomover-se independentemente. “*Fica limitada em concretizar decisões espontâneas, em assumir ou concluir várias atividades de conhecimento e satisfação pessoal*”.

No trabalho de Vygotsky, publicado em 1995, o autor defende que a cegueira não é só a falta de visão (o defeito de um órgão particular), mas algo que provoca uma grande reorganização de todas as forças do organismo e da personalidade, o que faz dela não só uma deficiência, mas também uma manifestação de capacidades de força.

A compensação é o vencimento da cegueira, o autor afirma a natureza social e psicológica da compensação negando sua natureza biológica. A compensação ou super-compensação ocorre em todos os tipos de cegueira.

## 1.2 SENTIDOS REMANESCENTES DO DEFICIENTE VISUAL

É fundamental ao deficiente visual aprender a perceber o mundo utilizando as modalidades sensoriais de que dispõe, porém a necessidade de atividade exploratória para percepção da forma dos objetos, para ele, é maior. Se o conhecimento depende das ações e experiências, a criança com deficiência visual

pode ser mais prejudicada se não tiver a oportunidade de obtenção de conhecimento por meio das vias perceptuais de que dispõe. O deficiente visual com baixa visão necessita de mediação para descobrir o resíduo visual que possui e integrá-lo aos demais sentidos. A criança cega também depende de estimulação externa, pois não possui o incentivo que a visão fornece, para que ela se aproxime de um objeto para conhecê-lo por meio do tato – o objeto tem de ser levado até ela para que seja explorado.

De acordo com Bruno e da Mota (2001, p.60) *“a orientação decorre do processo do uso dos sentidos remanescentes, principalmente o tato, a audição e o olfato, para estabelecer posição e relacionamento com os objetos do ambiente”*.

Já Masini (1994) afirma que o conhecimento da pessoa com deficiência dá-se por meio de seu corpo, na sua maneira própria de perceber. A percepção é entendida como um processo de estruturação no qual o indivíduo tem de ser considerado na sua totalidade, o que torna impossível dosar ou separar as diferentes contribuições sensoriais dos diversos sistemas (tátil, auditivo etc.). A construção do conhecimento tem como fundamento a experiência sensível e os estilos de explorar os objetos; e a sua maneira de usar o corpo nessa exploração são diferentes, necessitando de um preparo específico. Assim sendo, diz a autora, não há sentido em estudar a cognição como aspecto isolado, como propõem as teorias de desenvolvimento e aprendizagem. É necessário buscar as raízes do conhecimento na experiência perceptiva, no mundo vivido, tendo o corpo como instrumento de compreensão.

A realidade de uma pessoa cega é marcada pelo estigma da cegueira. A própria história da deficiência visual registra uma série de preconceitos e estereótipos que terminam refletindo/interferindo na educação que lhe é proporcionada. Dessa maneira, quando se questiona a respeito da viabilidade do ensino/aprendizagem do teatro, enquanto forma de conhecimento na área de deficiência visual, evidencia-se, de certa forma, os clichês sociais.

O indivíduo, pela falta de oportunidade, torna-se um "deficiente" em todas as áreas, e muitas vezes se sente receoso de estar-se submetendo a uma atividade para o qual ele supostamente não tenha habilidade para executar.

Segundo Menescal (2001), estando cerceado no principal dos sentidos, o deficiente visual não desenvolve naturalmente os sentidos intactos de forma

compensatória. O tato, a cinestesia, a audição e o olfato, sem uma adequada estimulação não atuam naturalmente de maneira fidedigna na diminuição da defasagem, na captação e na elaboração dos estímulos ambientais.

O trabalho de Cobo, Rodriguez e Toro Bueno (1994) relata que as pessoas cegas não possuem melhor audição, tato, olfato ou paladar, mas utilizam os recursos a seu alcance para buscar a estimulação em vias alternativas, o que exige uma educação adequada.

Os órgãos dos sentidos, por sua vez, mesmo em perfeitas condições também não captam todos os sentidos existentes ao redor do organismo. Existem limiares, isto é, pontos abaixo dos quais não há sensação. Em outras palavras, a energia precisa estar acima de certo nível de intensidade para que provoque um efeito sensorial (BRAGHIROLI, 1990, p.48).

As impressões sensoriais não ocorrem de forma isolada, embora possa haver predominância de um dos sentidos sobre os outros. A visão parece sobrepor-se aos demais sentidos no caso do vidente, mas, para o cego, a complementação das fontes de informações parece ser fundamental.

### **1.2.1 O tato**

Enquanto para os videntes o sistema sensório-visual proporciona o conhecimento do mundo através de uma grande variedade de estímulos experimentados quase que ao mesmo tempo, propiciando a distinção de uma variedade ainda maior de situações que poderiam ser aversivas, ou mesmo fatais, para o deficiente visual a exploração do ambiente pelas mãos, auxiliada por outros sentidos, principalmente audição e olfato, vem conhecendo e/ou reconhecendo o meio ambiente em que vivem e tirando dele as informações necessárias para sua sobrevivência, para seu desenvolvimento físico, mental e intelectual (LIMA e DA SILVA; 2000).

O tato, que comparativamente à visão é altamente hábil no reconhecimento de padrões tridimensionais, possibilita-nos ainda o acesso a informações que a visão encontraria dificuldades ou mesmo ver-se-ia impedida de proporcionar (LIMA e DA SILVA; 2000).

Existe um tato no corpo todo. As sensações táteis se estabelecem nas mãos, na boca e no resto do corpo. Por meio da pele, estamos em *contato* com o mundo. Podemos sentir uma seqüência de informações de objetos grandes e numerosos, uma carga maior na memória de trabalho (OCHAITA e ROSA, 1995, p.185).

O tato também ajuda na percepção espacial, tomando-se por "espaço" tudo o que se estende em três dimensões (LOWENFELD, 1957). A perfeita concepção espacial tátil de muitos deficientes visuais deixa intrigado qualquer vidente. O autor ainda distingue dois tipos de aquisição de concepção espacial pelas mãos: a sintética e a analítica.

A primeira acontece quando a pessoa consegue apalpar o objeto globalmente e a um só tempo. A segunda aplica-se a objetos grandes e obriga a pessoa a deslocar ativamente as mãos, e até o próprio corpo, na tentativa de compor a idéia por análises consecutivas. Para este autor, é fato que a criança deficiente visual é capaz de reproduzir qualquer objeto pela modelagem ou por trabalhos manuais, sendo que a razoável semelhança do que faz com o original autoriza o autor a afirmar que ela unifica suas sucessivas observações do objeto em um todo compreensível (LOWENFELD, 1957).

No caso da pessoa cega ou com baixa visão severa, o tato é fundamental para sua educação e inclusão no mercado de trabalho, permitindo o acesso ao mundo da leitura e da escrita.

Entretanto, o aprendizado do sistema Braille requer tempo, destreza manual, sensibilidade tátil e orientação espacial no papel, da mesma forma que os mapas em relevo também exigem muita dedicação para que sejam compreendidos e interpretados.

Devido ao processo de aprendizado ao longo do desenvolvimento, as pessoas com deficiência visual possuem, em grau elevado, uma capacidade de codificação semântica da informação que permite a compreensão de fenômenos inacessíveis ao tato, utilizando-se da informação verbal apresentada especialmente na forma auditiva. Desse modo, fica complicada a separação dos sentidos como um conjunto de órgãos estanques.

### 1.2.2 O sistema cinestésico

No corpo humano, existem sistemas importantes que fornecem informação a respeito da orientação e do movimento, que são pouco estudados, como o sistema vestibular, a propriocepção, o sistema háptico e a cinestesia. Sobretudo as estimulações provenientes do interior do organismo, geralmente são menos nítidas, ao menos para os videntes, do que as estimulações que vêm de fora. A cinestesia é fundamental para a pessoa deficiente visual, pois proporciona a percepção dos movimentos musculares, a recepção de estímulos de músculos, tendões e outros tecidos internos.

A cinestesia e o aparato vestibular permitem o reconhecimento consciente da posição, do peso, da velocidade do movimento (força e ritmo), da orientação das diferentes partes do corpo, articulações e do próprio corpo graças à propriocepção e ao ouvido interno. Coin e Enríquez *in*: Martín, Toro e Bueno (1994) destacam a importância da cinestesia e da propriocepção para o equilíbrio e o movimento, pois permitem determinar a posição do corpo e de cada uma das suas partes em relação às demais, além de manter o equilíbrio necessário para realizar giros sem apoio visual e efetuar movimentos repetitivos de forma automática.

A posição quanto ao movimento do corpo é perceptível mesmo de olhos fechados, e embora o processo de aprendizado motor permita que as percepções cinestésicas exerçam sua influência automática ou subconscientemente, essas percepções geralmente são transmitidas aos centros corticais da consciência e, conseqüentemente, podem ser educadas.

Pavis (1999) afirma que o sentido cinestésico diz respeito à comunicação entre o ator ou dançarino e o público.

A estimulação cinestésica é reconhecida como extremamente importante desde antes do nascimento até a idade adulta. A criança com deficiência visual só passa a entender a distância de uma parede à outra quando desenvolve a capacidade de engatinhar pelo chão e combinar as informações tátil-cinestésicas colhidas por meio do movimento. No caso da ausência de estimulação, a mobilidade e orientação ficam comprometidas.

Os estudos de Martín e Toro e Bueno (1994) na área de *orientação e mobilidade* observaram um atraso na criança deficiente visual quanto à capacidade de locomoção, movimentação e interação com o ambiente devido a inúmeros fatores, como a impossibilidade de utilizar a visão como estímulo para o movimento; menor quantidade e qualidade de oportunidades para experimentar o movimento (chegando mesmo ao desconhecimento das próprias capacidades motoras); proteção excessiva dos pais e da escola, prática que limita as experiências físicas; incapacidade para poder imitar (a partir da visão) as habilidades motoras dos demais; falta de confiança em suas capacidades (sobretudo em ambientes desconhecidos); e falta de atividades de estimulação adequadas.

Portanto, nas pessoas cegas, a coordenação motora é dificultada pela carência de retroalimentação visual e pela falta de imitação, não sendo possível compensá-lo em sua totalidade, já que o desenvolvimento auditivo não possui as mesmas vantagens de adaptação que o desenvolvimento visual.

Hayes (1957) afirma que o elevado poder de orientação dos cegos é uma questão de instrução, treinamento da percepção e da adequada interpretação dos dados fornecidos pela interação dos demais sentidos. Atentando aos possíveis perigos, o cego, desde criança, tem a sua atenção despertada para as possíveis variações dos dados multiformes do meio ambiente que possam ser indicativas de perigo.

### **1.2.3 A audição**

O indivíduo com deficiência visual assimila boa parte das informações ou conhecimentos pelo ouvido, como, por exemplo, sobre a quantidade de pessoas no ambiente, a localização das pessoas e da direção que deve tomar quando se locomove em direção a um determinado ponto no ambiente.

A audição é um dos principais meios pelos quais as informações chegam ao cego, sobretudo porque possibilita a linguagem articulada tanto para a vida quanto para o teatro. A audição está estreitamente relacionada



com a fala, pois graças aos nossos ouvidos é que nos tornamos receptores. A sensação auditiva, que permite escutar a voz, apesar de não ser superior à dos videntes, é muito significativa nas pessoas cegas por possibilitar o contato social, a comunicação interpessoal. A entonação e particularidades da fala têm muita significação para os cegos, já que são obrigados a exercitar a memória auditiva para gravar diferentes vozes e para descobrir, pelas nuances de voz, as mais diversas reações do estado de espírito (o humor, a boa vontade, o descontentamento, a aprovação) das pessoas com quem se comunicam (LOWENFELD, 1957).

Alguns se tornam extremamente sensíveis aos matizes de inflexão, de volume, de cadência, de ressonâncias e das várias intensidades dos sons da fala dos outros, que passam despercebidos aos videntes. Por meio da interpretação dos dados fornecidos pela voz é que as pessoas cegas têm acesso, inclusive, às reações fisionômicas dos outros, pois como são obrigados a prestar mais atenção aos sons, eles reconhecem-nos mais prontamente nas suas atividades.

A orelha é o que permite ao deficiente visual a recepção também dos sinais acústicos dos meios de comunicação, como os do teatro, do rádio e da televisão. A audição é importante, enfim, para o próprio desenvolvimento do conhecimento.

A teoria de Piaget afirma o papel da ação e da linguagem no desenvolvimento cognitivo. A interação da herança, da maturação e os encontros no meio ambiente são os meios para o desenvolvimento da linguagem, e esta é essencial para o desenvolvimento cognitivo posterior. Vygotsky (1995) mostra a importância das relações sociais e lingüísticas na constituição do indivíduo e aponta o meio social como foco de análise no caso de atraso de linguagem em crianças. A linguagem é um sistema que nos capacita a expressar nossos pensamentos, sentimentos, idéias, experiências, visão do mundo. Sem a linguagem, tudo isso torna-se impraticável. Na percepção mediada pela linguagem, as funções mentais inferiores transformam-se. O autor afirma que a surdez causa maior dano para o homem do que a cegueira, diferente dos outros animais, pois atinge a função que o diferencia: a linguagem. O domínio desta permite ao cego o acesso a conceitos espontâneos e científicos.

Ortega (1994) concorda que a falta da visão, ao dificultar a movimentação no espaço e empobrecer a imitação, termina por se refletir na própria aquisição da linguagem.

Uma percepção deficiente pode causar atraso motor se a criança não vê os objetos que a rodeiam e não intenta alcançá-los e explorá-los. Além do mais, ela não atenta para o significado do que vê, nem procura nomear os objetos, tampouco pedi-los. Estimulação visual e psicomotricidade estão, assim, relacionados com a estimulação da linguagem.

#### **1.2.4 O olfato e a gustação**

O olfato e a gustação também exercem sua importância para as pessoas que constroem seu mundo objetivo e seu ambiente social sem o auxílio da visão. O paladar, por exemplo, ajuda na verificação da qualidade de um alimento. A percepção do odor é uma das formas de reconhecimento de uma pessoa ou coisa. Apesar de o cheiro ser importante para a percepção do gosto e para a localização do perigo, é pouco desenvolvido no homem comparado aos outros animais.

Além disso, estudos citados por Alpern (1992) comprovam o relacionamento da olfação com uma série de operações do organismo. O bom cheiro é agradável, traz bem-estar e aproxima-as. Ambos os sentidos estão fortemente ligados a funções emocionais e comportamentais primitivos do nosso sistema nervoso.

Maciel (2006) ressalta a contribuição do olfato no processo de equilíbrio emocional, face aos significados de prazer e de alegria, carregados de propósitos de vida e seu papel na percepção ambiental, fornecendo pistas para a orientação espaço-temporal.

Quando o deficiente visual está assistindo a uma peça teatral, o olfato e a gustação não ajudam muito na apreciação do espetáculo, pois, geralmente, não são utilizados esses tipos de estímulos. Entretanto, nos laboratórios para a produção de uma cena de teatro, onde quem está atuando é o deficiente visual, os estímulos, sobretudo olfativos, contribuem para a sensibilização do ator.

### 1.2.5 A visão

Inúmeros estudos afirmam que a maior parte da informação que recebemos é visual. Além disso, a visão é o sentido que engloba maior número de informações simultâneas.

O sentido da visão proporciona a percepção e informação globalizada, ou seja, cumpre um papel de integração dos sentidos e de estimulação da aprendizagem (ORTEGA, 1994). A visão é mediadora para outras impressões sensoriais e atua como estabilizadora entre o homem e o mundo externo.

Devido a esses fatores, alguns autores chamam a atenção para a importância da estimulação do resíduo visual. Esta não depende apenas do grau de acuidade visual remanescente, mas também da integridade de outras funções visuais, tais como: sensibilidade aos contrastes, campo visual, visão de cores e capacidade de adaptação à luz. Além disso, um ambiente favorável, profissionais capacitados e pais orientados proporcionam o pleno desenvolvimento da criança deficiente visual.

## 1.3 ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Quando um indivíduo adulto sofre uma perda importante na sua vida, e referimo-nos aqui à perda da visão, vive o processo de elaboração do luto que é influenciado pela sua personalidade; pelos sentimentos anteriores em relação à deficiência e pela vivência das primeiras perdas.

Os sentimentos presentes durante esse processo de elaboração do luto são, na maioria das vezes: ambivalência, revolta, ansiedade, angústia, negação da cegueira e esperança de cura (MONTILHA, 2000).

Bowlby (1982) divide o luto na vida adulta em quatro fases:

- *Fase de torpor*: fase de negação do problema. Pode durar momentos, semanas ou meses;

- *Fase de saudade da figura perdida*: refere-se à fase em que há uma busca incessante de tratamentos para recuperação da visão;
- *Fase de desorganização e desespero*: refere-se à fase de maior expressão dos sentimentos de raiva, busca de culpados e depressão;
- *Fase de reorganização-aceitação*: refere-se ao momento de aceitação da perda visual e envolvimento com processo de reabilitação.

Além da perda da visão em si, o sujeito que adquire a deficiência visual apresenta outras perdas decorrentes: perda de vida social, do trabalho e, conseqüentemente, da segurança financeira, além do próprio papel familiar (MONTILHA, 2000).

Porém, Vygotsky (1987, p.97) pode oferecer um contraponto a esta afirmação de Montilha, quando diz que:

Cegueira não é meramente a ausência da visão; a cegueira causa uma total reestruturação de todo o organismo e de toda a personalidade. A cegueira, criando uma nova e única matriz da personalidade, traz à vida nova força; criativamente muda tendências normais das funções e organicamente refaz e forma a mente do indivíduo. Portanto, cegueira não é meramente um defeito, uma falta, uma debilidade, mas em algum sentido é também a origem da manifestação das habilidades, um adicional, uma força (por estranha e paradoxal que essa idéia possa parecer).

Essa compreensão propõe uma forma de pensar a cegueira quase como uma ficção, ao tentar imaginar um mundo possível sem a visão, no qual as referências perceptivas, as condutas e as relações humanas certamente seriam outras. O que pode ser ilustrado com a seguinte reflexão:

Os cegos desenvolvem capacidades que nós não podemos conhecer no campo da visão e devemos assumir que um tipo especial de pessoa surgiria se esta, sem integração com o mundo determinado pelo visual, fosse comunicar-se exclusivamente com cegos (VYGOTSKY, 1987, p.97).

Para Vygotsky (1995), a pessoa que nunca enxergou, por sua vez, também não pode ter noção do que é cegueira senão por parâmetros sociais ou por uma atitude de reflexão. Mas isso não é o que verdadeiramente importa

na postura assumida por esse autor sobre a psicologia da cegueira. Sua convicção é a de que a psicologia do cego, construída como um conhecimento científico, não pode ser o estudo de suas funções e habilidades sensoriais ou desvios isolados, mas sim a compreensão de todas as suas manifestações no curso da vida — a sua totalidade expressando-se em cada sentido.

Chama-se socialização o processo pelo qual o indivíduo adquire os padrões de comportamento que são habituais e aceitáveis nos seus grupos sociais (...) A influência da cultura (conhecimentos, maneiras, características de pensar e sentir, hábitos, metas, ideais, etc) da sociedade em que vive, onde vive o indivíduo é enorme na formação de sua personalidade (BRAGHIROLI, 1990, p.61-62).

De acordo com as considerações acima, para o deficiente visual, a maneira como ele “vê” o mundo dependerá, assim como nos videntes, dentre outros fatores, do contexto social em que foi criado. Além disso, temos de levar em consideração que o mundo é visual e para que o deficiente visual o conheça, são necessárias informações complementares fornecidas por videntes que fazem parte de seu grupo social.

Em relação às especificidades da psicologia da cegueira, Vygotsky (1995) levantou alguns pesquisadores da época (BUERKLEN, 1924; PETZELD, 1925; KRETSCHMER, 1928), que investigaram aspectos cognitivos e afetivos da personalidade do cego para confirmar sua concepção de uma marca sócio-histórica na constituição psíquica do cego, para a qual a idéia da compensação sócio-psicológica é fundamental.

Segundo esses autores, há grande desenvolvimento da comunicação verbal no cego: Kretschmer detectou alta habilidade verbal em cegos; Buerklen pesquisou inúmeros autores que concordaram sobre um esforço singular da pessoa cega para desenvolver um alto grau de memória e um considerável poder de concentração em percepções auditivas e táteis com certa dispersão da atenção sobre um objeto ou situação, causada pela concorrência de um mundo de estímulos que acontecem simultaneamente. Petzeld menciona um trabalho que atenta para a limitação do cego quanto à liberdade de movimentos por seu sentimento de desamparo em relação ao espaço, evidenciando este dado como uma característica importante na sua organização psíquica. Porém, chama a atenção de seu potencial para uma

completa comunicação no contato social e recíproca compreensão do mundo dos videntes. Para ele, essa possibilidade de fala plena de sentido para o cego no mundo faz com que não haja nenhum impedimento ao seu desenvolvimento que seja essencialmente proveniente da cegueira. Em função disso, este autor traz uma importante contribuição para a psicologia e para a pedagogia do cego:

A habilidade da pessoa cega para adquirir conhecimento é uma habilidade para conhecer todas as coisas. A compreensão de uma pessoa cega é basicamente uma habilidade de compreender todas as coisas. Isto significa o potencial do cego para adquirir completo valor social (PETZELD *apud* VYGOTSKY, 1995, p.104).

Sempre marcando o movimento dialético entre os aspectos social e psicológico envolvidos na vivência da cegueira, Vygotsky discorreu, como vimos anteriormente, sobre as peculiaridades desse estilo de vida com relação à atenção, concentração, limitação na liberdade de movimento, sentimento de desamparo em relação ao espaço, completa comunicação com o vidente pela capacidade de fala e de conhecimento. Neste último item, está implícito um dos pressupostos fundamentais de sua teoria: a dimensão sócio-histórica do ser humano e sua transcendência do universo do corpo para o simbólico.

Segundo o autor, podemos conceber a cegueira, em nossa época, como um problema sócio-psicológico. Para atuar sobre ele, contamos com alguns instrumentos de intervenção – profilaxia, educação e trabalho social:

É necessário liquidar o isolamento a partir de uma educação do cego e apagar a demarcação entre a escola especial e a escola normal. A educação da criança cega na atualidade deve ser organizada nos mesmos termos da educação de todas as crianças capazes de um desenvolvimento normal. Educação deve, de fato, marcar uma criança cega como uma normal, socialmente aceita pelos adultos e deve anular a noção e o estigma de defeituosa que tem sido afixado ao cego. E, finalmente, a Ciência Moderna deve dar ao cego o trabalho social certo, não degradante, não filantrópico, formas de orientação nula (como tem sido a prática padrão até agora), mas em formas que correspondam à verdadeira essência do trabalho. Este, sozinho, criará uma posição social indispensável para o indivíduo (VYGOTSKY, 2001, p.108-109).

Essa visão de Vygotsky, marcada pelo conceito de inclusão, continua bastante atual e discutida pela sociedade. Este autor trouxe grande contribuição para se pensar a psicologia e a pedagogia do cego a partir das suas possibilidades e não de suas deficiências.

## 2 TEATRO

Inúmeros fundamentos e linhas de estudo existem sobre o teatro, suas vertentes e sobre os fatores que compõem uma peça teatral, porém para delimitar o objeto deste estudo, demonstrar-se-á a fundamentação da arte cênica em sua concepção macro e iremos ater-nos ao trabalho do ator, que em uma conceituação simples é o *“indivíduo que representa um papel em peça de teatro, de cinema, de televisão”* (CARVALHO, 1989, p.11).

### 2.1 ARTE CÊNICA

A arte tem sido proposta como instrumento fundamental de educação, o que ocupa historicamente diversos papéis desde Platão, que a considerava como base de toda a educação natural. O teatro, como arte, foi formalizado pelos gregos, passando dos rituais religiosos, que eram simbolizados, para o espaço cênico organizado, como demonstração de festividades, cultura e conhecimento. É, por excelência, a arte do homem, e exige a sua presença de forma completa: seu corpo, sua fala, seu gesto, manifestando a necessidade de expressão e comunicação.

Nesse contexto, faz-se necessário conceituar o teatro, que, segundo OLIVEIRA (1998, p.57), é:

A arte dramática é um objeto semiótico por natureza. O conceito do que entendemos hoje por teatro é originário do verbo grego "theastai" (ver, contemplar, olhar). Tão antiga quanto o homem, a noção de representação está vinculada ao ritual mágico e religioso primitivo. Acredita-se que o teatro nasceu no instante em que o homem primitivo colocou e tirou a máscara diante do espectador, com plena consciência do exercício de "simulação", de "representação", ou seja, do signo.

Segundo Hollanda (1999, p.204), arte é a: "*capacidade que tem o ser humano de pôr em prática uma idéia, valendo-se da faculdade de dominar a matéria, e cênico é tudo aquilo relativo a cena, disposição e jogo*". Sendo assim, artes cênicas são todas aquelas atividades desenvolvidas por pessoas em um palco ou local de representação para um público. Muitas vezes essas apresentações das artes cênicas podem ocorrer em praças e ruas. Assim podemos dizer também que esse palco pode ser improvisado.

Temos, ainda, uma definição que traduz o objeto maior de nosso estudo: "*A palavra teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam espetáculos é uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator*" (PÁVIS, 1999).

No surgimento do teatro, na Grécia, a arte era representada, essencialmente, por duas máscaras: a máscara da tragédia e a máscara da comédia. Aristóteles, em sua Arte Poética, para diferenciar comédia de tragédia diz que enquanto esta última trata essencialmente de homens superiores (heróis), a comédia fala sobre os homens inferiores (pessoas comuns).

O teatro, através de atores vivos, representa uma história, uma trama, um enredo, uma criação imaginária, como se ela estivesse acontecendo de novo naquele momento. A arte do teatro é tão viva e pictórica que se torna acessível a todos, do professor ao camponês, do jovem ao velho (STANISLAVSKI, 2004).

Essas idéias foram, em parte, incorporadas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Fundamental – PCNs - que valorizam tanto a manifestação espontânea quanto a interação simbólica com a realidade, por meio do acesso à literatura e às formas de arte da comunidade, com o exercício consciente e com o fomento à leitura crítica.

A função do teatro, de acordo com os PCNs, está relacionada com a organização estética através da integração entre imaginação, percepção, emoção, intuição, raciocínio e memória; com a apreciação crítica dos conteúdos culturais; com a socialização e convivência democrática; com a cooperação, diálogo, respeito e aceitação das diferenças. Ao final, o PCN, no



volume 6, sobre arte, enfatiza o teatro como "expressão e comunicação", como "produção coletiva" e como "produto cultural e apreciação estética".

O teatro busca a transformação dos atores e da platéia: assim sendo Brecht (s/d) *apud* Fischer (2002, p.14) afirma que:

Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador.

Percebemos, então, que o objetivo do teatro não é apenas a contemplação, mas sim o proporcionar aos atores uma revolução interna e levar a platéia não só à reflexão, mas também a uma nova opinião. O teatro não é um instrumento de mudança. Ele é a própria mudança.

## 2.2 O ATOR, ELEMENTO ESSENCIAL DE UMA ATIVIDADE TEATRAL

O trabalho do artista não mais está sendo considerado “lampejos de inspiração”; ele se tem fundamentado em inúmeros estudos:

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte (FISCHER, 2002, p.14).

O ator necessita dominar suas emoções e habilidades para, acima de tudo, oferecer à platéia um realismo incomensurável a cada nova apresentação. Esse exercício constante é experimentado a cada nova abertura de cortina, quando, no que já foi apresentado, não há mais possibilidade de mudanças, porém o ator busca sempre uma nova respiração, uma nova expressão, um novo tempo, tudo para oferecer à platéia a emoção como se fosse a primeira encenação. Dessa forma:

A principal diferença entre a arte do ator e as demais artes reside no fato que os outros artistas (cujo trabalho prescinde da representação diante de um público) podem criar sempre que tiverem inspirados. O artista do palco, porém, deve ser o senhor de sua própria inspiração e precisa saber evocá-la na hora exata anunciada pelos cartazes do teatro (STANISLAVSKI, 2004, p.32).

Ou seja, o ator, sempre ele, é o grande foco do teatro. Todo o resto é acessório para o auxílio da apreciação teatral.

A maior parte das teorias relativas ao ator resulta de manuais sobre técnicas particulares de representação, ou são depoimentos, prefácios, autobiografias. Nessa busca conceitual e de oferecer fundamentos, destaca-se a atualidade dos problemas e sugestões implementadas pelo dramaturgo Bertold Brecht, os conceitos do filósofo Denis Diderot e a sistematização completa do ator-diretor Constantin Stanislavski.

As inúmeras possibilidades de criações artísticas em um palco, ou em qualquer ambiente que busque realizar apresentações artísticas, proporciona ao espectador críticas subjetivas de acordo com sua formação cultural. A arte é um fenômeno que, por definição, só tem compromisso com sua própria forma e conteúdo. Sua fruição, a partir de determinado grau de sofisticação, exige do espectador uma função intelectualmente ativa e um mínimo de repertório próprio. A produção comercial de teatro é uma atividade mercantil como qualquer outra, cujo objetivo é auferir lucro (NESTROVSKI, 2002, p.23).

É através da presença física do ator que o autor manifesta-se. A platéia deseja ser enganada. Para tal, o ator usa diversos recursos, tudo para que a cena tenha a autenticidade própria. O espetáculo não perde a magia, mas esta não é utilizada para entorpecer, anestesiar, e sim para conduzir a uma compreensão, ao entendimento, ao esclarecimento, à descoberta, enfim, à consciência. O teatro encontra, assim, um campo aberto para experimentações. A cena passa a ser encarada como manipulável e transformável, e não como natural. O teatro não esconde que é teatro (fábula, demonstração, narração), assim como a demonstração em uma esquina não esconde que é demonstração (BRECHT, 1967).

O teatro é um fenômeno social, portanto as técnicas teatrais são mutáveis, pois elas são, acima de tudo, técnicas de comunicação, que é mais importante que o método usado, e este se altera para atender às necessidades de tempo e de espaço.

Assim sendo, exigem-se dos atores, sempre relativos ao seu tempo e época, diversas formas de atuação. Diderot, um filósofo do século XVIII, afirma que: *“É a extrema sensibilidade que faz atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes”* (CARVALHO, 1989, p.66).

Hoje, alguns autores buscam novas formas, tentando oferecer aqueles que representam mecanismos para sua criação. Sobre isso, Spolin (2005, p.22) afirma que: *“Uma barreira artificial é estabelecida quando as técnicas estão separadas da experiência direta. Ninguém separa o arremesso de uma bola, do jogo em si”*.

Propondo ainda que o ator exemplifique, com suas emoções, os sentimentos de suas personagens, observa-se que no aporte de Spolin (2005, p.13):

As técnicas teatrais são artifícios mecânicos. Quando o ator realmente sabe que há muitas maneiras de fazer e dizer uma coisa, as técnicas aparecerão a partir do seu total, pois é através da consciência direta e dinâmica de uma experiência de atuação que a experimentação e as técnicas são espontaneamente unidas, libertando o aluno para o padrão de comportamento fluente no palco.

Já o russo Constantin Serguéievitch Alexéyev, que adotou o nome para o teatro de Stanislavski (1863-1938), influenciou profundamente o teatro contemporâneo, sobretudo por sua teoria para a composição da personagem, que, no conjunto, trouxe rigor, autenticidade e veracidade ao trabalho de ator.

De acordo com Carvalho (1989), Stanislavski elaborou progressivamente suas teorias fundamentadas numa análise psicológica do comportamento do ator buscando despertar sua inspiração, e a procura desse despertar ocupará toda a sua vida. Para tanto, recorreu à investigação científica, à psicologia experimental e aos métodos parapsicológicos da ioga. O sistema de Stanislavski divide-se em dois grandes momentos: 1) o trabalho do ator sobre si mesmo; 2) o trabalho do ator sobre a personagem. O primeiro momento passou a ser o centro do sistema e a condição para chegar ao segundo.

Desse modo, percebe-se que o ator possui diversas ferramentas as quais utiliza no processo de carpintaria teatral, porém isso exige que o mesmo tenha o devido preparo corporal e uma percepção aguçada.

Em linhas gerais, o que podemos esclarecer sobre o trabalho do ator é que ele abrange, além da análise teórica de textos, duas fases práticas distintas:

- a primeira circunscreve-se à preparação do seu instrumental cênico, englobando fundamentalmente corpo, voz e emoção;
- a segunda refere-se ao ato criativo propriamente dito: a criação de um papel específico em uma encenação.

Stanislavski (2005, p.365) enfatiza que “*as leis da natureza se impõem a todos. Ai daquele que as infringir*”. Com Stanislavski a criatividade do ator não é mais um truque de idéias; ela propõe-se ser o condutor da “*concepção e nascimento de um novo ser*”.

Roubine (1982) ressalta que o ator foi, durante um longo período, objeto de fascinação e até mesmo de idolatria social, além do que o ator parece pertencer a um universo mágico; afirma ainda que o ator sofre uma desvantagem insuperável com outros artistas: a sua obra é efêmera, pois pode-se ler hoje a “Fedra”, que Rascini escreveu em 1677, mas jamais veremos Sarah Bernhardt no papel título.

É próprio do ator ser ao mesmo tempo um e múltiplo. Ele dá a cada um dos seus papéis a sua própria “griffe”, ao mesmo tempo, se metamorfoseia de acordo com o que cada um desses papéis exige. Ele também é um múltiplo de seus instrumentos de expressão: ele pode utilizar, simultaneamente ou um após o outro os recursos da sua voz, do seu rosto, do seu gesto... E, no entanto a sua interpretação é (em princípio) coerente, unificada (ROUBINE, 1982, p.11).

Essas ferramentas darão subsídios ao ator para que ele sirva de veículo condutor de mudanças e quebra de paradigmas. Todas as pessoas são capazes de atuar, de improvisar e de jogar e aprender a ter valor no palco. Aprende-se através da experiência, como a criança que primeiro chuta o ar, depois engatinha e mais tarde anda. Ninguém ensina. Se o ambiente permite, aprende-se qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará (SPOLIN, 2005).

O ato natural é a preliminar que levará o ator a construir um papel vivo no palco; abarcando todos os elementos de seu estado interior, esse ato deve ser executado até o limite das possibilidades do ator, preparando-o, assim, para vivenciar o processo subconsciente da natureza humana.

De acordo com Spolin (2005), quando o ator aprende a comunicar-se diretamente com a platéia por meio da linguagem física do palco, seu

organismo como um todo é condicionado. Empresta-se ao trabalho e deixa sua expressão física levá-lo para onde quiser.

O *sistema Stanislavski* estabelece-se como uma proposta de encontrar atitudes lógicas em relação ao treinamento de atores. Propõe estudar as bases, métodos e técnicas da criatividade por meio de um encadeamento de exercícios regulares e de sua revisão constante na busca de melhores caminhos. O programa de trabalho, *consciencioso e cotidiano*, vai exigir que o ator tenha muita força de vontade, determinação e resistência, e tem por objetivos:

a) preparar um terreno favorável à criação do ator, ao dedicar-se àquilo que está nos domínios do controle humano consciente;

b) ajudar o ator a descobrir quais são os seus obstáculos e aprender a lidar com eles;

c) levar o ator a sentir o que está aprendendo por meio de um exemplo prático vivo, para depois chegar à teoria;

d) despertar no ator a consciência de suas próprias necessidades pessoais e das potencialidades dos instrumentos técnicos de sua arte: capacidades intelectuais, físicas, emocionais e espirituais;

e) induzir as mais sutis forças criativas da natureza, que não estão sujeitas ao cálculo, a agirem por meio normais e naturais;

f) conscientizar o ator a arrancar, sem piedade, qualquer tendência à atuação mecânica, exagerada, abrindo mão de truques e professando um agudo senso de verdade por meio do treino da atenção e concentração;

g) preservar a liberdade do artista criador.

O ator em cena atua sempre em sua própria pessoa. Ele não fala de uma personagem imaginária. Sua arte consiste em pôr-se em uma situação análoga à da personagem, acrescentando novas suposições e deixando-se envolver por sua natureza inteira: intelectual, física, emocional e espiritual. O ator deve comparar os atos da personagem a fatos semelhantes em sua vida, que lhe são familiares.

O aparelhamento físico deve estar não somente bem treinado, como também perfeitamente subordinado às ordens interiores da vontade do ator. O elo entre o físico e o comando do ator deve ser desenvolvido a ponto de se tornar um reflexo instintivo, inconsciente e instantâneo.

O gesto deve ser dotado de conteúdo e propósito. *“É com o auxílio dos olhos, do rosto, do gesto, que um papel mais facilmente encontra sua expressão física”* (STANISLAVSKI, 2004, p.97).

Em cena, na maior parte das vezes, o ator apenas assume o papel de ouvir com atenção, e esse esforço acaba em exagero de atuação, rotina e chavões. O essencial não são as palavras, *“pois a linha de um papel se tira do subtexto e não do próprio texto”* (STANISLAVSKI, 2004, p.138).

Dessa forma, tanto a pessoa “média” quanto a “talentosa” podem ser ensinadas quando as técnicas teatrais tornam-se intuitivas, mas para que o conhecimento intuitivo ocorra é preciso: um ambiente no qual a experiência se realize; uma pessoa livre para “experimentar”; e uma atividade que faça a espontaneidade acontecer (SPOLIN, 2005).

Os ambientes teatrais são geralmente dotados dessa liberdade de expressão, mas a maior dificuldade do ator é vencer o próprio acanhamento.

Na vida real, andamos, sentamo-nos, falamos e olhamos, mas no palco perdemos todas estas faculdades. Sentimos a vizinhança do público e dizemos a nós mesmos: “Por que estão me olhando?” E temos de reaprender desde o princípio a fazer, em público, essas coisas todas (STANISLAVSKI, 2005, p.112).

Com absoluta certeza, o grande desafio do trabalho do Grupo Teatral Luzes foi demonstrar que, através das técnicas teatrais, um deficiente visual, quando interpreta uma personagem que enxerga, faz com que a platéia acredite que ele, no palco, também está enxergando.

### **3 ISMAC E GRUPO TEATRAL LUZES**

#### **3.1 HISTÓRICO DO ISMAC**

A educação das pessoas com deficiência visual tem como marco temporal o ano de 1957 e geográfico a cidade de Campo Grande, atual capital do Estado de Mato Grosso do Sul.

Na década de 1950, Florivaldo Vargas trabalhava como cobrador das mensalidades ofertadas à Associação Linense de Cegos, sediada em Lins, Estado de São Paulo, incumbindo-lhe a região de Campo Grande, na época, próspero município integrante do Estado de Mato Grosso. Dessa forma, tomou conhecimento que os cegos mato-grossenses entregavam-se à mendicância, única forma de conseguirem sobreviver, ou eram enclausurados por seus familiares, que tentavam escondê-los da sociedade.

Impulsionado pela solidariedade humana e no afã de proporcionar-lhes uma vida condigna, tentou conseguir vagas naquela Instituição paulista para que pudessem ser assistidos, aprender uma profissão e alfabetizarem-se pelo sistema Braille. Não logrando êxito no seu objetivo, decidiu, no ano de 1956, transferir-se com sua família e alguns amigos deficientes visuais como ele para Campo Grande, acalentando o sonho de fundar nessa cidade uma instituição para o atendimento das pessoas cegas daquele Estado.

Assim, em 28 de janeiro de 1957, reuniu-se na sede da Associação Comercial de Campo Grande, localizada na rua 15 de Novembro, 390, um grupo de voluntários convidados pelo Sr. Florivaldo Vargas para tratar da organização de uma sociedade de assistência aos cegos de Mato Grosso. Dessa reunião, foi extraída uma comissão encarregada da divulgação e propagação da idéia e agendado o próximo encontro.

Assim, em 4 de fevereiro de 1957, com o lema “Assistência, Trabalho e Educação”, foi fundado o Instituto Mato-Grossense para Cegos (IMC), cuja diretoria provisória ficou constituída pelos seguintes membros: Presidente: Major José Saab; Secretária: Gilca Simões Correa; Tesoureiro: Cristino Barbosa.

Em 20 de fevereiro do mesmo ano, aprovaram-se os estatutos da referida Instituição, elegeu-se e empossou-se a sua primeira Diretoria. A Instituição instalou-se primeiramente numa sede provisória localizada na rua 7 de Setembro, 456/458.

Para o desenvolvimento das atividades laborais, foi criado um quadro de vendedores/cobreadores, cegos, cuja atribuição era vender as mercadorias compradas pelo Instituto, bem como divulgar a Entidade e promover a inscrição de sócios e efetuar a cobrança das mensalidades para a Entidade, recebendo para tanto uma remuneração correspondente a 30% (trinta por cento) do valor arrecadado. Para a facilitação desse trabalho, firmou-se parceria com a Empresa Ferroviária Noroeste do Brasil no sentido da disponibilização de passes livres para que as pessoas cegas e seus guias desenvolvessem o trabalho em todo o Estado. Tal parceria foi decisiva para a disseminação de informações sobre a Instituição.

Em 15 de junho de 1958, como a procura por vagas no internato era crescente, iniciou-se a alfabetização dos alunos cegos pelo sistema Braille, sendo contratado para esse magistério o professor José Eurípedes da Silva (deficiente visual), ofício que desempenhou até abril de 1960.

Em janeiro de 1962, o IMC firmou convênio com a Campanha Nacional de Educação de Cegos, encaminhando para o curso de capacitação no Instituto de Educação Caetano de Campos, São Paulo - SP, a recém-formada professora Nazareth Pereira Mendes.

No mês de março de 1963, com a conclusão do curso e o retorno da citada professora a Campo Grande, iniciaram-se as ações para a inserção dos alunos com deficiência visual no ensino regular.

Nesse sentido, a abnegada professora, de posse de um ofício da Secretaria de Educação do Estado, empreendeu visita às escolas públicas na árdua tarefa de convencer os professores das potencialidades e das



possibilidades desses educandos para a aprendizagem no mesmo ambiente escolar, freqüentado pelos demais alunos.

Dessa forma, em 27 de abril de 1963, como parte das comemorações da “Semana da Educação”, foi instalada oficialmente no IMC a sala Braille “Dorina de Golveia Nowill”, inicialmente com onze alunos deficientes visuais.

Em decorrência disso, em 1964, foi inserido o primeiro aluno cego no sistema comum de ensino, Wilson Fernandes da Silva, no Colégio Joaquim Murtinho, e no ano seguinte, no mesmo educandário, ingressou Sebastião de Souza e, posteriormente, Dercy Hauck, na Escola General Mallan.

Paulatinamente foram chegando à Instituição crianças, adolescentes e adultos advindos do interior e da Capital do Estado, e por vezes até de outros Estados e países vizinhos, aumentando consideravelmente os alunos com deficiência visual internos e também os inseridos no ensino regular. Estes e outros que ali não residiam recebiam o atendimento especializado da professora Nazareth, abnegada e incansável na alfabetização pelo sistema Braille, nas transcrições dos textos e das provas, na orientação e mobilidade, nas atividades da vida diária, na execução da educação física de forma lúdica, no serviço itinerante, enfim, não poupava esforços para que seus alunos se desenvolvessem integralmente.

Além disso, eram eles estimulados por toda a Diretoria, especialmente pelo Sr. Florivaldo Vargas, a dedicar-se aos estudos e a obter um bom desempenho escolar, recebendo premiação aqueles alunos que obtivessem melhores notas na escola comum. Para essa comemoração anual, preparava-se uma solenidade incluída na programação das festividades comemorativas à “Semana dos Cegos” instituída pela Lei Municipal nº 51. 045, de 26 de julho de 1961, realizadas no mês de dezembro de cada ano, tendo como ápice o dia 13 de dezembro: “Dia Nacional dos Cegos”.

Nessas programações estavam incluídos, ainda, seminários, palestras, apresentações artísticas e culturais, torneios, jogos de mesa, gincanas, estes últimos com a participação de outros grêmios estudantis dos diversos estabelecimentos escolares da cidade.

Esse reconhecimento redundou na Lei Municipal nº 901, de 07 de dezembro de 1964, relativa à doação pela Prefeitura Municipal de Campo Grande,

de um terreno, localizado na rua 25 de Dezembro nº 262, para a construção de sua sede própria.

Outro marco foi o Decreto-Lei Municipal nº 1328, de 06 de dezembro de 1971, que instituiu o “Mês Social do Cego”, cuja comemoração ainda hoje é preservada.

Em dezembro de 1974, o dedicado aluno do IMC, Amilton Garai da Silva, concluiu o Magistério na Escola Normal Joaquim Murtinho, e no ano seguinte aprovado no vestibular para a Faculdade de Direito, ingressou nas Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso (FUCMAT), sendo a primeira pessoa com deficiência visual do Estado a cursar o nível superior. Seguiu-o Sebastião de Souza, aprovado em 1975, para o Curso de Pedagogia, e posteriormente Benedito Sinézio de Arruda para o Curso de Letras da mesma Faculdade.

Em julho de 1975, implantou-se o Setor de Locomoção, assumindo como titular Florivaldo Vargas Filho, técnico habilitado pelo Instituto Santa Luzia, sediado em Porto Alegre-RS.

Em 13 de dezembro de 1975, inaugurou-se a primeira etapa da atual sede do Instituto, o que coroou o trabalho de mais de uma década em prol de sua construção.

Conseqüentemente, em janeiro de 1976, transferiram-se para o novo prédio os setores: administrativo, educacional, serviço social, auditório, biblioteca, sala de canto, cozinha, refeitório, dormitório feminino, permanecendo, ainda, na antiga sede, o dormitório masculino.

Em julho de 1976, foi contratado pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado o professor Carlos Ney Silva para assumir o Setor de Mobilidade, função que desempenhou eficientemente por mais de quinze anos, imprimindo agilidade e confiabilidade na locomoção das pessoas cegas.

Decorridos quase vinte e dois anos da fundação do IMC, em 1º de fevereiro de 1978, faleceu Florivaldo Vargas, sucedendo-o, na direção técnica, o Sr. Florivaldo Vargas Filho, e como vice-diretor Benedito Sinésio de Arruda.

Em janeiro de 1981, devido à divisão do Estado de Mato Grosso (1977) e instalação do Estado de Mato Grosso do Sul (1979), alterou-se a denominação social da Entidade para “Instituto Sul-Mato-Grossense para Cegos Florivaldo Vargas (ISMAC)”, nome que ainda conserva em homenagem ao seu idealizador e fundador.

Pouco a pouco, os educandos com deficiência visual foram galgando os degraus da universidade e freqüentando os cursos de especialização e, conseqüentemente, tendo acesso ao mercado de trabalho pela aprovação em concursos públicos federais, estaduais e municipais.

Por outro lado, para aqueles que demonstraram aptidão para determinado ofício, buscou-se capacitá-los em cursos profissionalizantes para o desenvolvimento de atividades nos setores privado e público, como massoterapeutas, câmaras–escuras, telemarketing, telefonistas etc.

Atualmente o ISMAC oferece atendimento educacional especializado para 104 alunos deficientes visuais (matriculados até março de 2005), para acadêmicos das diversas universidades, abrangendo os seguintes serviços:

a) Atendimento infantil:

- Intervenção Precoce: tem por objetivo atender crianças com deficiência visual, seja com cegueira ou baixa visão, garantindo o seu desenvolvimento global;
- Escrita Braille: é oferecida para as crianças no período pré-escolar e escolar com o intuito de prepará-las para a inclusão na rede regular de ensino. Nessa fase, é dado enfoque nas áreas psicomotora, cognitiva, hábitos e atitudes.

b) Reabilitação:

- Serviço Social: objetiva apresentar os atendimentos oferecidos, propiciando apoio, orientação, socialização e inclusão do aluno e da família;
- Psicologia: propicia apoio ao aluno e orientação familiar;
- Sistema Braille: tem por objetivo estimular e trabalhar o tato e a orientação espacial, promovendo o acesso à leitura e à escrita. É possível também propiciar a descoberta e a desmistificação sobre a incapacidade em relação ao trabalho e a tarefas cotidianas;
- Atividade da Vida Diária: proporcionar independência nas atividades de automanutenção, tais como alimentação, vestir-se, despir-se e demais atividades do cotidiano;

- Orientação e Mobilidade: através de técnicas, propicia autonomia na locomoção, aumento da auto-estima e independência, facilitadores para sua inclusão social;
- Educação Física: utilizando atividades esportivas, tais como judô, natação, futebol adaptado e goal-ball é possível desenvolver a auto-estima, socialização, coordenação motora, equilíbrio e agilidade;
- Setor de Baixa Visão: objetiva atender a crianças, adolescentes e adultos com baixa visão por meio de atendimento oftalmológico especializado, avaliação funcional da visão, adaptação de recursos ópticos e encaminhamento para atendimentos especializados disponíveis no ISMAC;
- Laboratório de Informática: com configurações de acessibilidade existente no Windows e programas específicos, tais como: Dosvox, Virtual Vision e Jaws é possível promover inclusão digital;
- Apoio Pedagógico: oferecer suporte pedagógico desde a educação infantil até o nível superior tanto para o deficiente visual quanto aos professores;
- Biblioteca: proporciona acesso à informação, pesquisa em uma coletânea de livros de literatura em Braille, como também livros didáticos e livros falados;
- Mercado de trabalho: objetiva incluir o aluno na sociedade através da preparação, colocação e acompanhamento no mercado de trabalho de acordo com suas potencialidades;
- Artesanato: desenvolve a expressão dos sentimentos, percepção do mundo, destreza manual, sensibilidade tátil e orientação espacial;
- Música: desenvolve a criatividade, o gosto pela música, amplia o universo musical e trabalha a memória auditiva;
- Teatro: há treze anos, o Grupo Teatral Luzes, sem fins terapêuticos, formado por deficientes visuais, está em atividade, sendo que ano de 2006 foi contemplado com dois prêmios: um da Fundação Municipal de Cultura – FUNDAC, e outro da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE;

- Equoterapia: trabalho realizado em parceria com a Universidade Católica Dom Bosco, os atendimentos tem por objetivo proporcionar o desenvolvimento global e favorecer a inclusão social, respeitando as diferenças e o potencial de cada um.

Por essas atividades de relevância para a comunidade, o ISMAC é uma associação civil, autônoma, sem fins lucrativos, e foi considerado de Utilidade Pública Municipal em 28 de novembro de 1958, considerado de Utilidade Pública Estadual em 13 de dezembro de 1962 e considerado de Utilidade Pública Federal em 04 de abril de 2001, inscrita no Conselho Municipal de Assistência Social sob o nº 179/2001 e inscrita no Conselho Nacional de Assistência Social, resolução nº 150 de 20 de outubro de 1998.

### 3.2 HISTÓRICO DO GRUPO TEATRAL LUZES

O Grupo Teatral Luzes - o primeiro grupo de teatro do Brasil – de que se tem notícia - formado por deficientes visuais sem fins terapêuticos, em atividade ininterrupta até hoje, teve sua primeira apresentação pública no dia 18 de dezembro de 1993, com a peça “Em busca da verdade”, ocasião em que sete atores demonstravam no Teatro Aracy Balabanian, em Campo Grande-MS, o seu aprendizado de um ano de ensaios sistematizados.

Desde a sua fundação, o grupo sempre contou com o apoio de diversas pessoas, que através de trabalho voluntário colaboraram com as montagens, desde a portaria até o trabalho de coxia, durante as apresentações.

Para a realização dessa proposta inusitada, inúmeras técnicas teatrais foram adaptadas para os deficientes visuais, proporcionando um diferencial de mobilidade e interpretação que não é peculiar ao deficiente visual no intuito de produzir espetáculos teatrais de qualidade técnica, com preços acessíveis à população e revelar o potencial do portador de deficiência visual enquanto ator e ser humano, visando também à sua integração junto à sociedade.

### **3.2.1 Apresentações realizadas**

#### **1993**

Fevereiro: Criação do Grupo Teatral Luzes;

Dezembro: Peça Teatral “Em Busca da Verdade”, na cidade de Campo Grande-MS.

#### **1994**

Novembro: Peça Teatral “Em Busca da Verdade”, na cidade de Campo Grande-MS.

#### **1995**

Março: Peça Teatral “Em Busca da Verdade”, na cidade de Campo Grande-MS.

Setembro: Peça Teatral “Brasil – País como este ninguém nunca viu”, na cidade de Campo Grande-MS.

#### **1996**

Abril: Peça Teatral “Brasil – País como este ninguém nunca viu”, na cidade de Campo Grande-MS.

Setembro: Peça Teatral “Brasil – País como este ninguém nunca viu”, no auditório de SEBRAE da cidade de Campo Grande-MS.

#### **1997**

Abril: Esquete de treinamento: Um sonho de Atendimento, na cidade de Campo Grande-MS (Treinamento para funcionários dos CORREIOS).

Outubro: Peça Teatral “Brasil – País como este ninguém nunca viu”, na cidade de Campo Grande-MS.

#### **1998**

Setembro: Peça Teatral “Circo Brasil” nas cidades de Campo Grande-MS, Aparecida do Taboado-MS, Belo Horizonte-MG e Uberaba-MG.

Novembro: Peça Teatral “Circo Brasil” na cidade de Campo Grande-MS.

#### **1999**

Maio: Peça Teatral “Brasil – País como este ninguém nunca viu”, na cidade de Campo Grande-MS.

Junho: Peça Teatral “Qualidade de Atendimento (empresa privada)”, na cidade de Campo Grande-MS.

Outubro: Peça Teatral “Brasil – País como este ninguém nunca viu”, na cidade de Dourados-MS.

**2000**

Fevereiro: Peça Teatral “Qualidade de Atendimento (empresa privada)”, na cidade de Campo Grande-MS.

Abril: Peça Teatral “Qualidade de Atendimento (empresa privada)”, na cidade de Campo Grande-MS.

Setembro: Peça Teatral “Qualidade de Atendimento (empresa privada)”, na cidade de Campo Grande-MS.

**2001**

Março: Peça Teatral “Qualidade de Atendimento (empresa privada)”, na cidade de Campo Grande-MS.

Agosto: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Campo Grande-MS.

Setembro: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Campo Grande-MS.

Novembro: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Corumbá-MS.

**2002**

Abril: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Presidente Prudente-SP.

Junho: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Coxim-MS.

Setembro: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Rio Verde-MS.

**2003**

Março: Esquete de treinamento “Bom humor é fundamental” (empresa privada), na cidade de Campo Grande-MS.

Agosto: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Campo Grande-MS, para os funcionários do TRE.

Novembro: Esquete de treinamento “Bom humor é fundamental” (empresa privada), na cidade de Campo Grande-MS.

**2004**

Março: Esquete de treinamento “Faça o impossível” (empresa privada) na cidade de Campo Grande-MS.

Abril: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de São Gabriel do Oeste-MS.

Junho: Esquete de treinamento “Faça o impossível” (empresa privada) na cidade de Campo Grande-MS.

Dezembro: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Campo Grande-MS.

## **2005**

Março: Esquete de treinamento “Faça o impossível” (empresa privada), na cidade de Campo Grande-MS.

Junho: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Campo Grande-MS.

Julho: Esquete Comemorativa: 60 anos da Justiça eleitoral, na cidade de Campo Grande-MS.

Agosto: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, nas cidades de Dourados-MS e Camapuã-MS; e esquete de treinamento “O julgamento” (Funcionários do TRT), na cidade de Campo Grande-MS.

## **2006**

Março: Peça Teatral “Cegos de Paixão”, na cidade de Campo Grande-MS.

Maio: Peça Teatral “Circo Brasil”, na cidade de Campo Grande-MS, Anhanduí-MS.

Agosto: Peça Teatral “Circo Brasil”, na cidade de Belém-PA.

Setembro: Peça Teatral “Circo Brasil”, na cidade de Campo Grande-MS.

Novembro: Peça Teatral “Circo Brasil”, na cidade de Brasília-DF.

### **3.2.2 Apresentação dos atores em atividade**

As informações a seguir foram transcritas das entrevistas realizadas com os atores.

Nivaldo dos Santos:

Idade: 31 anos.

Escolaridade: Ensino Superior Incompleto. Cursando Administração de Empresas.

Deficiência visual – cegueira.

Profissão: Funcionário público aposentado.

Resumo das experiências de vida: Deficiência visual parcial devido a explosivos, aos seis anos de idade. No decorrer dos anos, houve a perda total devido a complicações do acidente na infância. Foi picolezeiro, jornalista, vendedor de maçã do amor no Estádio do Moreirão, trabalhou como telefonista na Prefeitura e na



Secretaria de Trânsito, no Centro de Especialidades Médicas trabalhou como revelador de Raios-X. Passou em primeiro lugar em um concurso público na TV Educativa sem mencionar que era deficiente visual, e posteriormente aposentou-se devido a problemas visuais mais acentuados. Diretor por três anos e seis meses da Associação dos Deficientes Visuais do Mato Grosso do Sul. Fez três transplantes de córnea e vinte e oito cirurgias nos olhos. Sempre quis ser ator e servir à Aeronáutica.

Maria de Lurdes Pontes:

Idade: 44 anos.

Escolaridade: Ensino Médio Completo.

Deficiência visual – cegueira. Apresenta percepção luminosa.

Profissão: telefonista.

Resumo das experiências de vida: É funcionária pública há quatorze anos. Foi secretária da Associação dos Deficientes Visuais do Mato Grosso do Sul. Foi vice-diretora do ISMAC. É atriz.

Vanderley Rodrigues:

Idade: 34 anos.

Escolaridade: Nível superior completo. Formação em pedagogia.

Deficiência visual – cegueira. Apresenta percepção luminosa.

Profissão: Funcionário público estadual.

Resumo das experiências de vida: Atualmente trabalha na Secretaria de Educação. É presidente do Conselho das Pessoas com Deficiência do Município de Campo Grande e faz parte do Conselho Fiscal do ISMAC, e agora também coordena, junto com uma equipe, uma mudança para o Estatuto do ISMAC, além de fazer parte da diretoria da Associação dos Deficientes Visuais do Mato Grosso do Sul. E ainda é ator.

José Aparecido Souza:

Idade: 28 anos.

Escolaridade: Nível Superior Completo. Graduação em Administração Geral. Pós-graduação em Gestão Financeira e Controladoria.

Deficiência visual – cegueira.

Profissão: Funcionário público, trabalha no Banco de Olhos da Santa Casa, é Revisor de livros em Braille e ministra cursos de informática.

Resumo das experiências de vida: Trabalhou na Secretaria de Assistência Social e Trabalho. No departamento de Ações Comunitárias, trabalhou com lideranças comunitárias. As aulas de informática são ministradas para videntes e deficientes visuais. Para estes últimos, os programas são específicos, tais como: Dosvox, Virtual Vision e Jaws.

## 4 O TEATRO E O DEFICIENTE VISUAL

### 4.1 UMA NOVA EXPERIÊNCIA

Para mostrar os processos técnicos, do ensino teatral ao deficiente visual, com uma proposta não terapêutica, faz-se necessário elucidar alguns conceitos acerca da construção do conhecimento, do desenvolvimento e da comunidade:

Refletir sobre o ato de aprender, remetendo-se à totalidade do ser humano, em sua vertente física, psíquica, espiritual e social é exatamente o cerne de abordagens que se propõe a trabalhar num campo investigativo, histórico, e “personalizado”, em relação aos processos de aprendizagem. Busca-se tratar do assunto em uma magnitude dinâmica, para além das explanações de seu caráter restrito ou técnico, que tentam oferecer um território de possibilidades em seu sentido instrumental, de forma a dirimir dúvidas, e que podem assim pecar por “fechar questões” (GRIEVE, 2005, p.83).

Olmsted (1970, p.12) *apud* Braghirolli et alli (1990, p.66-67), depois de revisar a literatura psicológica e sociológica, define grupo como:

Uma pluralidade de indivíduos que estão em contato uns como os outros, que se consideram mutuamente e que estão conscientes de que têm algo significativamente importante em comum. Interesses, crenças, tarefas, características pessoais e outras coisas podem ser este “algo em comum”.

Esse “algo em comum”, as trocas de experiências, estreitamentos de relações propiciam uma cumplicidade entre seus integrantes, que quando se organizam, visam ao desenvolvimento.

Segundo Ávila (1999), o Brasil cresceu materialmente nas últimas décadas, mas não se desenvolveu humana, cultural e socialmente. Esse pensamento é completado por Jará (1999), que afirma que o processo de desenvolvimento não é objetivo, a transição de um modelo economicista para essa

concepção de desenvolvimento será possível quando forem valorizados alguns elementos estratégicos invisíveis, a saber: os capitais humano e social, a participação social e o empoderamento das pessoas e organizações.

No processo de desenvolvimento, o alvo central é o ser humano como artesão do seu êxito ou fracasso, pois se requer que cada um, ao se tornar responsável pelo seu próprio progresso, de toda ordem e em todas as direções, influencie o seu entorno como fonte irradiadora de mudanças, de evolução cultural, de dinamização tecnológica e de equilibração meio-ambiental. Portanto, não se obtém desenvolvimento sem que se visualize o homem, à luz da hierarquia de valores, em sua integridade como pessoa humana, membro construtivo de sua comunidade e agente de equilíbrio em seu meio geofísico (ÁVILA et alli, 2001, p. 23).

Assim, é importante destacar que o aprendizado teatral e a apresentação pública contribuem para essa questão biopsicossocial, pois ele está ligado diretamente ao desenvolvimento individual que se acaba refletindo não só dentro do próprio grupo teatral, mas também na apropriação que a comunidade passa a ter do grupo teatral. Nesse âmbito, o grupo cênico torna-se um exemplo de Desenvolvimento Local.

Isso foi observado nos relatos em que muitas vezes um deficiente visual que não fazia parte diretamente de Grupo Teatral Luzes ouvia elogios a respeito de uma apresentação, e nesse momento ele tomava para si os méritos, expressando: “obrigada por elogiar nosso trabalho”.

De acordo com Ávila et alli (2001, p.68-79):

[...] o ‘núcleo conceitual’ do desenvolvimento local consiste no efetivo desabrochamento das capacidades, competências e habilidades de uma ‘comunidade definida’ - portanto com interesses comuns e situada em [...] espaço territorialmente delimitado, com identidade social e histórica -, no sentido de ela mesma – mediante ativa colaboração de agentes externos e internos - incrementar a cultura da solidariedade em seu meio e se tornar paulatinamente apta a agenciar o aproveitamento dos potenciais próprios - ou cabedais de potencialidades peculiares à localidade -, assim como a ‘metabolização’ comunitária de insumos e investimentos públicos e privados externos, visando à processual busca de soluções para os problemas, necessidades e aspirações, de toda ordem e natureza, que mais direta e cotidianamente lhe dizem respeito.

Neste contexto, cada nova montagem do Grupo Teatral Luzes visa à oportunização de novas descobertas, e efetivamente contribuir para novos

aprendizados do elenco. Esse processo contribui para o estreitamento das relações. Como afirma Leonel (2003) *apud* Kliksberg (1999, p.46):

[...] não existe uma definição de capital social consensualmente aceita. Comenta a abordagem de Robert Putnam, precursor da análise do capital, onde sugere que este capital está fundamentado no grau de confiança existente entre os atores sociais de uma sociedade, das normas de comportamento cívico praticadas e ao nível de associatividade. Estes elementos mostram a riqueza e o fortalecimento do tecido social.

O processo de construção de um espetáculo no Grupo Teatral Luzes segue sempre uma linha de desenvolvimento para que o tempo seja otimizado e as decisões possam ter o envolvimento de todos, criando, assim, um envolvimento de cumplicidade em toda as fases da montagem, por todos os integrantes.

#### **4.1.1 Motivação**

A necessidade de entender o que buscam os atores do Grupo Teatral Luzes leva-nos ao estudo da motivação.

Maslow concebe as necessidades básicas organizadas por categorias em uma hierarquia de predomínio relativo, das quais as necessidades fisiológicas são as primordiais, seguidas das necessidades de segurança, afeto e amor, estima ou *status*. Os últimos levam ao desenvolvimento de sentimentos de autoconfiança, capacidade de ser útil e necessário para os outros (MOSCOVICI, 2004). Verificou-se que nos integrantes do elenco do Grupo Teatral Luzes há uma busca de reconhecimento social e da auto-superação.

Maslow (1967) *apud* Moscovici (2004) estabelece distinções nítidas entre motivação de deficiência e motivação de crescimento. As necessidades básicas, tão conhecidas, correspondem a motivos de deficiência, em contraste com a outra espécie de motivos que representam as necessidades de crescimento. A motivação humana é constante, infinita, flutuante e complexa. O indivíduo é um todo organizado e integrado. Ele, como um todo, motiva-se, e não apenas parte dele; e a satisfação, conseqüentemente, atinge o indivíduo em sua completude.

Alderfer (1969) *apud* Moscovici (2004), revendo também a teoria de Maslow, propôs reduzir o número de categorias para três níveis, a saber: existência; relacionamento; e crescimento.

Este último contempla “*as necessidades do ego, de auto-estima, de autoconfiança, criatividade e de auto-realização, enfrentando desafios que exijam utilização plena de capacidades e habilidades*” (MOSCOVICI, 2004, p.82).

Há inúmeras teorias sobre as necessidades humanas, estando essas interligadas. Observa-se no aporte de Elizalde (2000, p.52):

A nuestro entender existen nueve necesidades humanas fundamentales las cuales serían las siguientes: subsistencia, protección, afecto, entendimiento, creación, participación, ocio, identidad y libertad. Cada una de estas necesidades fundamentales constituyen a su vez un subsistema de necesidades dentro del sistema de las necesidades humanas fundamentales.

Em qualquer trabalho, principalmente o artístico, a motivação é fator decisivo por estar ligada diretamente ao ato de criar, de imaginar. Segundo (NOVAES, 2005, p.52):

A imaginação é, pois a seu modo, produtora de síntese, isto é, de conhecimento; pelo menos na etapa que lhe corresponde. Esse caráter ativo da imaginação será à base do importantíssimo papel que ela irá desempenhar no pensamento romântico.

Dentro da motivação, tem como maior desafio liberar as energias das potencialidades para auto-realização, o crescimento da pessoa e a integridade do ser (MOSCOVICI, 2004).

Entende-se por atitude a maneira, em geral organizada e coerente, de pensar, sentir e reagir a um determinado objeto que pode ser uma pessoa, um grupo de pessoa, uma questão social, um acontecimento, enfim, qualquer evento, coisa, pessoa, idéia etc (BRAGHIROLI et alli, 1990, p.64).

Motivo pode ser definido como:

Uma condição interna relativamente duradoura que leva o indivíduo ou que predispõe a persistir num comportamento orientado para um objetivo, possibilitando a transformação ou a permanência da situação (SAWREY e TELFORD, 1976, p.18 *apud* BRAGHIROLI et alli, 1990, p.90).

Percebe-se durante as entrevistas com o Grupo Teatral Luzes que grande parte de sua motivação é oriunda do reconhecimento social perante a sua própria família, comunidade e a sociedade. Para atingir tais objetivos, os atores não medem esforços. Buscam, por conseguinte, a superação de seus limites a cada nova montagem.

#### **4.1.2 Comédia**

A comédia é o uso de humor nas artes cênicas. Também pode significar um espetáculo que recorre intensivamente ao humor. De forma geral, "comédia" é o que é engraçado, que gera o riso (PÁVIS, 1999).

Atualmente, não há grande distinção entre a importância artística da tragédia (mais popularmente conhecida simplesmente como "drama") ou da comédia. Vale lembrar o dito popular: "Morrer é fácil, difícil é fazer comédia". De fato entre os artistas reconhece-se que para fazer rir é necessário um ritmo (conhecido como "timing") especial que não é dominado por todos.

É difícil analisar, cientificamente, o que faz uma pessoa rir ou o que é engraçado ou não. Mas uma característica reconhecida da comédia é que ela é uma diversão intensamente pessoal. Para rir de um fato é necessário re/conhecer (rever, tornar a conhecer) o fato como parte de um valor humano - os homens comuns - a tal ponto que ele deixa de ser mitológico, ameaçador e passa a ser trivial, podendo-se, portanto, rir dele.

Isso pode ser comprovado através da divisão dos júris que analisavam os espetáculos durante os antigos festivais de Teatro, na Grécia. Ser escolhido como jurado de tragédia era a comprovação de nobreza e de representatividade na sociedade. Já o júri da comédia era formado por cinco pessoas sorteadas da platéia (SPOLIN, 2005).

Porém, a importância da comédia era a possibilidade democrática de sátira a todo tipo de idéia, inicialmente política. Assim como hoje, em seu surgimento, ninguém estava a salvo de ser alvo das críticas pela comédia: governantes, nobres e tampouco os deuses.

Hoje a comédia tem grande espaço e importância enquanto forma de manifestação crítica em qualquer esfera: política, social e econômica. Encontra forte apoio no consumo de massa e é extremamente apreciada por grande parte do público consumidor da indústria do entretenimento.

Em sua trajetória, apenas o primeiro espetáculo do Grupo Teatral Luzes foi um drama. A experiência demonstrou que grande parte da platéia ficava tensa durante a apresentação por medo dos atores literalmente “caírem do palco”. Mesmo sabendo das dificuldades para a encenação de uma comédia, o Grupo passou a trabalhar com esse gênero em todas suas novas montagens, inclusive nos esquetes de treinamento. Isso proporciona a facilidade de personagens estereotipados, o que no decorrer da encenação minimiza, perante a platéia, a percepção de eventuais falhas de mobilidade devido aos gestos mais amplos e à comunicação direta com a platéia. Como podemos observar na foto abaixo (ver foto 01).

**Foto 01** – Maria de Lurdes e Nivaldo Santos em “Cegos de Paixão”.



Foto: Ivan Reatte (Agosto/2005).

Os atores assimilaram de maneira expressiva esse gênero, que de certa forma é um reflexo do perfil pessoal dos mesmos. Atualmente, o riso envolve rapidamente a platéia, permitindo assim a atuação do elenco sem que a mesma “se lembre” da deficiência dos atores. Vale ressaltar também o relato do Ator Nivaldo



Santos dizendo que no palco: “Não sou mais deficiente, acabou. Eu sou apenas ator [...]. E quando eu percebo, talvez isso seja uma falha, que as pessoas estão gostando, aí fica mais fácil fazer. Dá ritmo. Está no sangue. Gostou? Continua. Não gostou? A gente dá uma freiada, porque não deu certo, porque a piada não está pegando. Eu gosto de fazer a platéia rir”.

#### 4.1.3 Construção da personagem

No caso do deficiente visual que se propõe a atuar, é necessário oportunizar a todos possibilidade da chance de construir esse mundo novo, Spolin (2005, p.3) diz que: *“Experienciar [...] é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. O nível intuitivo é o mais vital para o aprendizado, e o mais negligenciado”*.

Segundo Ostrower (1999), para podermos examinar os processos artísticos, em termos de um fazer real, queremos, antes de tudo, distinguir claramente “criatividade” e “criação”. Não são a mesma coisa. Embora interligadas, implicam estados mentais diferenciadas. Também pressupõem questões diferentes. A criatividade está no potencial individual – a criação já é a escolha de cada um.

A criatividade poderia ser caracterizada como um potencial de sensibilidade. É um potencial que aprofunda nosso raciocínio consciente ligando-o ao intuitivo e que permite vivenciarmos nosso ser e agirmos criativamente (OSTROWER, 1999, p.218).

O autor continua que é aqui, então, que se distingue a criatividade da criação. Porque, do momento em que se trata de criação, nada mais se apresenta em termos gerais. A criação se dá em atos concretos e específicos. Para o elenco do Grupo Teatral Luzes, a criação de um papel tem uma característica única. As personagens enxergam. Com isso, passa a ser fundamental que os atores vivenciem experiências reais de videntes. Como afirma Stanislavski (1956), para impregnar-se de um papel, para entrar na pele de um personagem, é preciso habituar-se ao papel, nele se exercitando constantemente. Esse caminho é intuitivo e conduz o ator a uma diretriz segura.

Esse processo acontece nos primeiros estudos, para que seja facilitada a familiarização da personagem desde o início embrionário do espetáculo.

Ao iniciar o estudo de cada papel, devem antes reunir todo material que tiver qualquer relação com ele e completar, com imaginação cada vez maior, até conseguirem uma semelhança tão grande com a vida real que lhe seja fácil de acreditar no que fazem. No início esqueçam os seus sentimentos. Quando as condições interiores estiverem preparadas os sentimentos virão à tona espontaneamente (STANISLAVSKI, 2005, p.83).

Algumas montagens exigem uma grande preparação do ator no sentido de que, no decorrer de noventa minutos de duração de um espetáculo, ele possa interpretar três papéis diferentes, como acontece com Nivaldo Santos no espetáculo “Circo Brasil” (ver foto 2).

**Foto 02** – Nivaldo Santos interpreta Gibi – o limpador de picadeiro em “Circo Brasil”.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

Nesta personagem, o ator foi incorporando diversos objetos de cena para que pudesse ter um apoio de mobilidade sem que a platéia percebesse. A vassoura acaba sendo uma bengala “disfarçada”, facilitando a aproximação do ator à beira do palco. O pano nas mãos, utilizado em cenas de maior tensão e o uso das sapatilhas facilitam, através da sensibilidade tátil cinestésica, a exata localização do ator.

Sem dúvida, uma das cenas mais aplaudidas em “Circo Brasil” ocorre quando Nivaldo Santos interpreta a modelo Gisele Gibintis e atravessa o palco andando sobre pernas de pau. A platéia, geralmente não concebe um cego andar sem o auxílio da bengala, tampouco sob pernas de pau (ver foto 03).

Esse aprendizado foi dividido em duas etapas: na primeira ensina-se o ator a andar de pernas de pau sem o apoio de um vidente, proporcionando-lhe noções espaciais e de mobilidade, sem o auxílio de qualquer apoio tátil-cinestésico, fazendo-o compreender que o tamanho do passo é desconexo com a força empregada e, principalmente, ensinar-lhe noções de equilíbrio.

**Foto 03** – Nivaldo Santos interpreta Gisele Gibintis, em “Circo Brasil”.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).



Na segunda parte, e muito mais difícil, refere-se à segurança psicológica do ator.

Um instrumento para subsidiar a parte psicológica foi a gravação, na seqüência da trilha sonora, de um som de ambulância, pois caso o ator venha a cair, ele não conseguiria se levantar, entrando assim os palhaços para socorrê-lo.

Essa preocupação reflete-se na entrevista com o ator, que afirma:

“O momento ali é quente, a música deixa as pessoas com a adrenalina lá em cima. Eu passo ali pensando que eu tenho que passar, **olhar** para a platéia, e me concentrar para não cair. E penso o seguinte: que é o auge da minha carreira e se um dia eu cair, vai ser um balde de água fria. Às vezes eu penso, até para me controlar eu pareço duas pessoas conversando em uma só. Eu penso: se eu cair... um dia vou cair... mas porque que um dia tenho que cair... e eu fico ali, cai ou não cai... e se cair, num dia que eu não quero cair... mas qual vai ser o dia que eu quero cair?”

**Foto 04** – Nivaldo Santos interpreta o Encantador de Serpentes.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

Para composição da personagem o “encantador de serpentes”, o ator Nivaldo Santos teve de aprender a arte do ilusionismo, sendo fundamental o pessoal de apoio, chamado no teatro de contra-regras (ver Foto 04).

Nesse número, a atriz - não deficiente visual - entra vestida de palhaço no cesto e o outro palhaço vai passando para o ator Nivaldo Santos diversos acessórios que compõem a cena: um tecido, a tampa do cesto e cinco espadas que são enfiadas cruzando o cesto (ver foto 05).

**Foto 05** – Nivaldo Santos - concentrado executando o número.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

Ao final do número, a atriz sai do cesto com outra roupa (ver foto 06). A postura da personagem e a concentração do ator são requisitos básicos para que o truque funcione, o que garante também a integridade física de todos que estão em cena.



É necessário observar que os atores videntes atuam apenas como coadjuvantes para que o brilho da cena fique a cargo do elenco principal.

**Foto 06** – Um final surpreendente que encanta a platéia.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

Para essas interpretações do ator Nivaldo Santos, além das personagens enxergarem, eram obrigadas a manipular diversos objetos com toda a naturalidade de gestos. Isso remete-nos à afirmação de Stanislavski (2005, p.103), que diz:

Toda criação da imaginação do ator deve ser minuciosamente elaborada e solidamente erguida sobre uma base de fatos. Deve estar apto a responder a todas as perguntas (quando, onde, porque, como) que ele fizer a si mesmo enquanto incita suas faculdades intuitivas a produzir uma visão, cada vez mais definida, de uma existência de “faz de conta”. Algumas vezes não terá de desenvolver todo este esforço consciente, intelectual. Sua imaginação pode trabalhar intuitivamente.

Um caso digno de nota na construção da personagem foi relatado pelo ator José Aparecido, quando, no espetáculo “Cegos de Paixão”, interpretava um “deficiente visual” (ver foto 07). O ator relata que teve grande dificuldade em andar com a bengala no palco, e de não olhar para a atriz com quem contracenava, pois, mentalmente, ele já estava condicionado a atuar fingindo que enxergava. “Eu sempre aprendi no mundo do teatro a ser vidente. Agora, puxa vida, vou ter que voltar a ser cego de novo! Cheguei até a esquecer como é que era o cego usar a bengala no palco”.

**Foto 07** – José Aparecido interpreta o “Jatolá”, em “Cegos de Paixão”.



Foto: Ivan Reatte (Agosto/2005).

Esta afirmação do José Aparecido vem ao encontro da grandiosidade da afirmação de Stanislavski (2005, p.103), que funde o ator e a personagem eu um só eu:

Nossa arte requer que a natureza inteira do ator esteja envolvida, que ele se entregue ao papel, tanto de corpo quanto de espírito. Deve sentir o desafio à ação, tanto física quanto intelectualmente, porque a imaginação, carecendo de substância ou corpo, é capaz de

afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir. Essa faculdade é da maior importância em nossa técnica de emoção.

Em todos os processos de construção da personagem pelos integrantes do Grupo Teatral Luzes, deparamos-nos com uma evidência: todos os atores buscam no palco outra realidade, procuram o “algo mágico”, que diversas vezes não podem realizar em seu dia-a-dia.

## 4.2 ADAPTAÇÕES DAS TÉCNICAS TEATRAIS PARA O GRUPO TEATRAL LUZES

### 4.2.1 Texto

Segundo Lopes Filho (1997), o contato inicial com o texto ocorre em uma reunião, na qual ele é lido pelos atores, estando presente também o diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador, produtor, preparador corporal e demais pessoas envolvidas. Neste primeiro momento, as expectativas vão sendo criadas, e uma formação inicial já se apresenta, pois há o estabelecimento dos papéis (protagonistas, antagonistas, coadjuvantes e figurantes), além do caráter dos mesmos.

Num segundo momento, ocorrem os ensaios de mesa, assim chamados porque acontecem com os atores em torno de uma mesa ou em roda. “*Nestes ensaios ocorrem, a princípio, leituras do texto por inteiro, e ao final, atores, diretor e o conjunto do grupo que vai participar da montagem, discutem os vários aspectos do que foi visto*” (LOPES FILHO, 1997, p.735).

As experiências de montagens do Grupo Teatral Luzes dão-se a partir da leitura do texto. Como afirma Stanislavski (2005, p.299):

Todos terão de ler a peça muitas vezes. Só rarissimamente o ator pode captar à primeira vista os elementos essenciais de um papel novo, deixando-se arrebatado por ele de tal modo que consegue criar todo o seu espírito num único arrebatamento de sentimento. O mais freqüente é que, primeiro, o seu cérebro apreenda o texto parcialmente, sendo depois levemente tocadas as suas emoções, que estimulam vagos desejos.



O estudo do texto, já impresso em Braille, é a ferramenta inicial para a concepção da personagem e de toda a montagem. As leituras em grupo, a liberdade do mesmo em opinar em todo o processo criativo, facilita a montagem e dá a diretriz que o espetáculo terá deste ponto até o decorrer dos ensaios. Neste processo de leitura, já é discutida a cenografia e feitas anotações de figurino, objetos de cena, trilha sonora e demais componentes cênicos que possam colaborar como marcas cênicas para o desempenho dos atores.

#### **4.2.2 Relaxamento**

O corpo e a voz devem ser treinados no sentido de obterem movimentos flexíveis, que proporcionam um melhor aproveitamento das possibilidades físicas e vocais do profissional do palco. Dessa forma, torna-se necessária a prática diária de exercícios de relaxamento, ou seja, a ausência de tensões. Stanislavski (2005, p.134) ressalta ainda que:

Como ser humano, o ator está inevitavelmente sujeito à tensão muscular. Sempre que se mostrar em público, ela entrará em ação. Pode livrar-se da pressão nas costas – e ela irá para o ombro; expulse-a daí e aparecerá no diafragma. Constantemente, num lugar ou no outro, há de haver pressão.

Vale lembrar que relaxar não é ficar inerte, distanciado e isolado. O relaxamento existe quando se começa a sentir as partes do corpo, um estado dinâmico em que tomam parte corpo e mente. O ator, num palco, jamais poderá perder a consciência de si mesmo e de sua integração no grupo. Para o vidente, grande parte das técnicas de relaxamento contemplam a memória visual, ou seja: “imagine uma flor, imagine o mar”.

Devido ao fato de o deficiente visual apresentar mais respostas aos estímulos auditivos e olfativos, o processo de relaxamento obteve resultados surpreendentes com músicas e incensos, fazendo com que o condicionamento físico fosse alcançado de forma natural quando os mesmos percebiam determinado odor.

Aferiu-se também a necessidade da utilização de técnicas de relaxamento facial por meio de massagens devido à pouca articulação oro-facial dos deficientes visuais e da grande exigência destes músculos no decorrer das montagens.

#### **4.2.3 Concentração**

A tensão existente durante a apresentação de um espetáculo é normal, pois, neste momento, tudo o que foi previamente e exaustivamente ensaiado está sendo examinado pela platéia. Para dominar esse nervosismo, a concentração faz-se necessária; é iniciada momentos antes do início da apresentação e atinge seu clímax no tempo total da apresentação.

Por isso faz-se necessário um trabalho de condicionamento antecipado, pois manter-se concentrado por quase noventa minutos, em média, mesmo não estando em cena, requer treino, como descrito a seguir:

O termo “estado de alerta” designa a transição entre o estado de vigília e o estado de preparo para a ação a qual exige respostas rápidas diante dos estímulos. Usamos às vezes a palavra “vigilância” quando o estado de alerta é mantido por um período prolongado, a fim de descobrir eventuais mudanças no ambiente (GRIEVE, 2005, p.46).

Para o ator deficiente visual, é fundamental o estado de “alerta”, isto é, estar consciente de todo espaço cênico, da interação com os outros atores e das marcas pré-estabelecidas. Tal processo é automatizado, o que possibilita ao elenco uma disciplina condicionada às suas responsabilidades, sejam em cena ou fora delas. O processo que foi estabelecido é reafirmado a seguir:

Durante cada segundo que estivermos no palco, a cada momento do desenrolar da ação da peça, temos de estar cômicos das circunstâncias externas que nos cercam (toda disposição material do espetáculo) ou de uma cadeia interior de circunstâncias que foram imaginadas por nós mesmos, a fim de ilustrarmos nossos papéis (STANISLAVSKI, 2005, p.96).

Isso proporciona ao elenco a oportunidade de improvisar, tanto no texto quanto nas ações de mobilidade, pois estando alerta a todos os fatos à sua volta, eles conseguem desempenhar, de forma simultânea, duas tarefas, revelando uma

notável capacidade para dividir a atenção, como demonstra Grieve (2005, p.47) *“quando ambas tarefas exigem um alto grau de processamento, o individuo é capaz de desenvolver novas estratégias para a execução de cada uma delas, reduzindo desta maneira a interferência entre ambas”*.

#### **4.2.4 Respiração**

Respirar bem e de forma correta é de importância fundamental, aliada à postura correta do corpo para todo o ser humano. Considera-se uma respiração correta quando o ar é aspirado e expirado unicamente pelo nariz. Se o corpo estiver na posição ereta, sem nenhum esforço, a respiração será mais fácil.

O processo de respiração é fundamental para qualquer profissional da voz, como explica Quintero (1989) *apud* Lopes Filho (1997), dizendo que as inspirações não devem ser forçadas, sendo que as tomadas de ar devem ser feitas em quantidades naturais, contribuem para que não haja excessiva pressão laríngea, evitando-se ataques vocais bruscos.

O elenco, no início do trabalho, não tinha conhecimento da influência da respiração sobre a voz. Esse trabalho iniciou junto com o processo de relaxamento, sendo uma prática contínua em todas as etapas. Respirar bem para o ator possibilita, no decorrer da peça, maior ganho de interpretação e melhor aproveitamento de suas capacidades físicas.

#### **4.2.5 Dicção e impostação de voz**

A dicção permite ao ator fazer ouvir completamente e entender o discurso da sua personagem. As necessidades da dicção submetem a voz a um tratamento que o torna mais ou menos artificial em relação ao que ela é na realidade. Ipostação é o ato ou efeito de emitir corretamente a voz, adequando-a ao ambiente da apresentação.

Para isso, é indispensável praticar exercícios de relaxamento, respiração e ressonância, de acordo com uma coordenação fono-respiratória.

Nos ensaios da primeira montagem do Grupo Teatral Luzes, esperava-se que o deficiente visual, por não ter a mobilidade cênica, tivesse uma dicção perfeita. Porém verificou-se que o mesmo, além de não trabalhar a voz para que o texto fosse inteligível, tinha uma projeção muito baixa e que não atingiria todo o teatro.

O processo de melhoria da dicção do elenco foi realizado através de profissional habilitado, que utilizou inúmeros exercícios de relaxamento e estimulação da musculatura facial. *“O ator realiza ações vocais à medida que vai se relacionando os recursos da voz como o universo da personagem”* (LOPES FILHO, 1997, p.740).

A necessidade de se emitir, articular e tornar nítido o som das vogais nas palavras foi conseguido através de exercícios com rolhas entre os dentes, projetando o texto. Tal exercício, além de colaborar com o auto-controle da respiração, estimulou diversas expressões faciais que são constantemente utilizadas no espetáculo.

Muitas vezes o ator experimentando as dimensões da personagem na sua voz, vai além do seu limite, pois as sensações por ele trabalhadas o levam a emitir numa “zona” vocal desconhecida – se pensarmos que esta personagem está se revelando para o próprio ator na prática de suas emoções e das situações por ele vividas, ou seja, algumas vezes não é possível “controlar”, nesta emissão, as resultantes vocais e daí o ator pode se “machucar”. O fonoaudiólogo entra em ação para acompanhar este processo, nos ensaios individuais e com treinamento vocais individuais, na busca, junto com o ator, de propiciar a manifestação da personagem, indicando, ao mesmo tempo, possíveis direções para uma boa manifestação vocal do ator (LOPES FILHO, 1997, p.742).

O aquecimento vocal, antes da apresentação, assim como os cuidados com a voz, chamados de “higiene vocal”, muito contribuem para o ator, proporcionando ganhos imensuráveis para as montagens, pois, concentração, respiração, dicção e personagem estão intrinsecamente ligados.

#### 4.2.6 Esquema corporal

O corpo e sua capacidade de gesticulação é até hoje o grande desafio de todas as montagens, pois a cada nova ação é necessário o aprendizado de um novo gesto. Assim, o deficiente visual que se dispõe a fazer teatro terá de evoluir no domínio do próprio corpo.

As experiências vivenciadas pelo deficiente visual são muito diferentes daquelas experimentadas pelos videntes, o que requer do deficiente visual maior esforço mental para aprender o mesmo conceito, já que primeiro tem de decodificar o que lhe está sendo explicado. No teatro, é exigido que formule ou lance mão de estratégias diversas, muitas vezes, extremamente complexas para a resolução de um problema que o vidente não precisa ou nem se dá conta de fazer (LIMA; DA SILVA; 2000).

A dificuldade de estar em palco e manter-se natural é inerente ao vidente e ao deficiente visual. Para aquele é comum o exagero nos movimentos, causando na platéia um efeito falso. Para este, os movimentos e os signos não são peculiares; são necessárias técnicas que o ajudem a descobrir a importância da sinergia dos movimentos corporais. Essas técnicas implicam aprendizagem, observação tátil-cinestésica, elaboração e internalização.

Segundo Bertazzo (2004), no corpo operam-se sempre nossas transformações. Ele é nosso primeiro instrumento, e termos a consciência de sua mobilidade, flexibilidade e dinâmica ajuda-nos a adaptar a diversidade de situações com que nos deparamos.

Estudar o movimento implica observação, elaboração e internalização, até chegar à sua compreensão. Linhas de orientação espacial, vetores, torções, volumes, distribuição de tensões e fluxos; o fluxo do peso, da música e da dança – tudo leva a um entendimento do ritmo de extensão dos músculos. E tudo serve para chegar a maneira consciente de articular o fenômeno espaço-temporal (BERTAZZO, 2004, p.12).

A construção de uma imagem clara do gesto e do caminho do movimento auxilia no entendimento da estrutura corporal, do volume e do espaço do corpo. Pelo movimento, chega-se a uma estrutura; e a estrutura dá-nos liberdade de deslocamento. O ser humano não nasce pronto. O aparelho locomotor necessita de

uma vasta experimentação para que venha a ser uma autêntica “fábrica de gestos” que, por sua vez, influenciará o desenvolvimento do aparelho neurológico (BERTAZZO, 2004).

Le-boulch (1988) relata que o movimento do homem desenvolve-se em presença do olhar de outrem e assume, dessa forma, uma relação de significante e significado. Ele apenas existe continuado por um outro "ser expressivo" que o acolhe e o interpreta. Daí a problemática do deficiente visual que não percebe a presença dos olhares. O olhar facilita as relações pessoais. Um simples olhar, mesmo a uma determinada distância, pode ser um código de comunicação. O elenco teve de aprender que na ação teatral é fundamental dirigir o “olhar” para o interlocutor (ator ou platéia), para permitir uma verossimilhança ao que está sendo encenado. Segundo depoimento do elenco, um dos maiores aprendizados para eles, pois o deficiente visual não tem o hábito natural de olhar para o interlocutor, e este aprendizado é refletido naturalmente em seu cotidiano.

Podemos observar no foto abaixo o ator Nivaldo Santos com uma revista nas mãos, como se pudesse lê-la, enquanto fala como o ator Vanderlei Rodrigues, mantendo um pseudo contato visual (ver foto 08).

**Foto 08** – Vanderlei Rodrigues e Nivaldo Santos em cena.

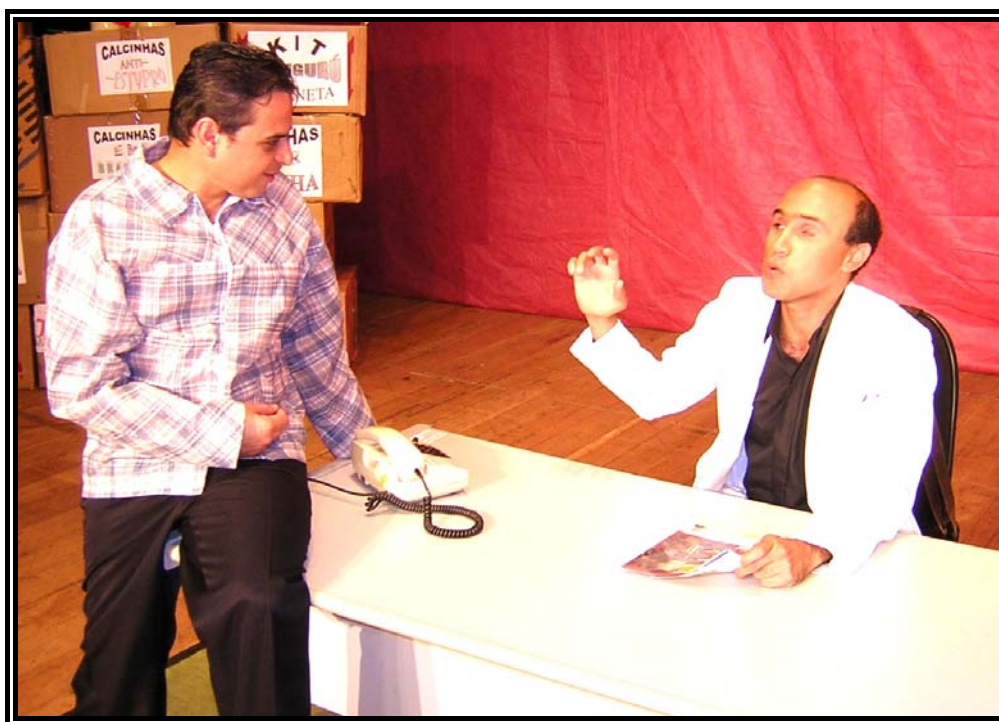


Foto: Ivan Reatte (Agosto/2005).

O processamento seletivo da atenção consiste na orientação voltada para os estímulos sensoriais relevantes e na inibição dos estímulos irrelevantes. Essa orientação compreende a discriminação sensorial (visual ou auditiva) e o processamento espacial. A orientação voltada para a localização no espaço inclui, às vezes, o desvio da cabeça e dos olhos em direção ao foco do interesse (GRIEVE, 2005).

Quando o ator aprende que ele pode comunicar-se diretamente com uma platéia somente através da linguagem física do palco, isso alerta seu organismo como um todo. Ele empresta-se ao trabalho e deixa sua expressão física levá-lo aonde quiser; o ator aprende que a realidade de palco deve ter espaço, textura, profundidade e substância, isto é, realidade física (SPOLIN, 2005).

Podemos observar outro exemplo de comunicação direta com a platéia quando a atriz Maria de Lurdes no espetáculo “Cegos de Paixão”, sozinha em palco, folheando uma revista, “vê” um galã, suspira e mostra o pôster para a platéia dizendo dos dotes físicos do modelo (ver foto 09).

**Foto 09** – Maria de Lurdes interpreta Maristela, em “Cegos de Paixão”.



Foto: Ivan Reatte (Agosto/2005).

De acordo com Merleau-Ponty (1994, p.328) *apud* Santos (1999, p.27) "o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível". E tudo isso é apreendido pelo corpo.

A construção mental do esquema corporal é ligada à história de vida de cada indivíduo e respeita as influências culturais individuais. No caso do elenco, é necessário que a direção forneça-lhe toda a gama de informações possíveis para que o ator construa em sua tela mental o seu próprio conceito espacial, tendo, assim, total controle para construir sua personagem.

As pessoas cegas, assim como as videntes, não constroem sozinhas a postura corporal. Além da precisão de toque corporal, há também a necessidade de diálogo verbal sobre o esquema corporal e a imagem do seu corpo. Contudo, se este diálogo verbal não for bem esclarecido, devido à perda de elementos da comunicação não-verbal (posturas, gestos e expressões faciais), a imagem do corpo do deficiente visual poderá ficar deturpada, influenciando no seu movimento (TELFORD e SAWREY, 1978).

Nas atividades teatrais, o indivíduo é obrigado a prestar atenção redobrada às sensações de seu corpo. Os órgãos sensoriais são mais solicitados que em muitas atividades da vida diária. As atividades são realizadas em silêncio, em total concentração. A pessoa é obrigada a dar atenção consciente às impressões que recebe (sons, texturas, cheiros).

Para Goffman (1988, p.114) "*a cegueira pode levar à impressão de falta de cuidado, por isso o cego deve fazer um esforço especial para aprender ou reaprender a propriedade motora*", ou seja, variadas formas de atividades e movimentos corporais. Desse modo, o seu deslocamento é um constante aprendizado sobre o próprio corpo.

Os movimentos são decorrentes sempre de motivação, possuindo uma dinâmica própria, ou identidade. Essa mecânica acontece em todos os gestos que formam a base dos movimentos humanos. Esses gestos são denominados: "movimento fundamental" (BIRET e BÉZIERES, s/d *apud* BERTAZZO, 2004).

No espetáculo "Cegos de Paixão", isso é constatado quando o ator Vanderlei Rodrigues, em questões de segundos, pula sobre a mesa (ver foto 10), exemplificando que o aprendizado motor pode ser adquirido através do esforço e da repetição.



Vale ressaltar também o depoimento do ator Vanderlei Rodrigues, que diz: “Na verdade é preciso treinar, muitas vezes até à exaustão, e outras vezes você vai no ritmo do ensaio, e na hora do espetáculo tem a adrenalina, você acaba juntando tudo, e um pouquinho de sorte também (risos). É por aí: treino, sorte e adrenalina”.

**Foto 10** – Vanderlei pulando de uma mesa em “Cegos de Paixão”.

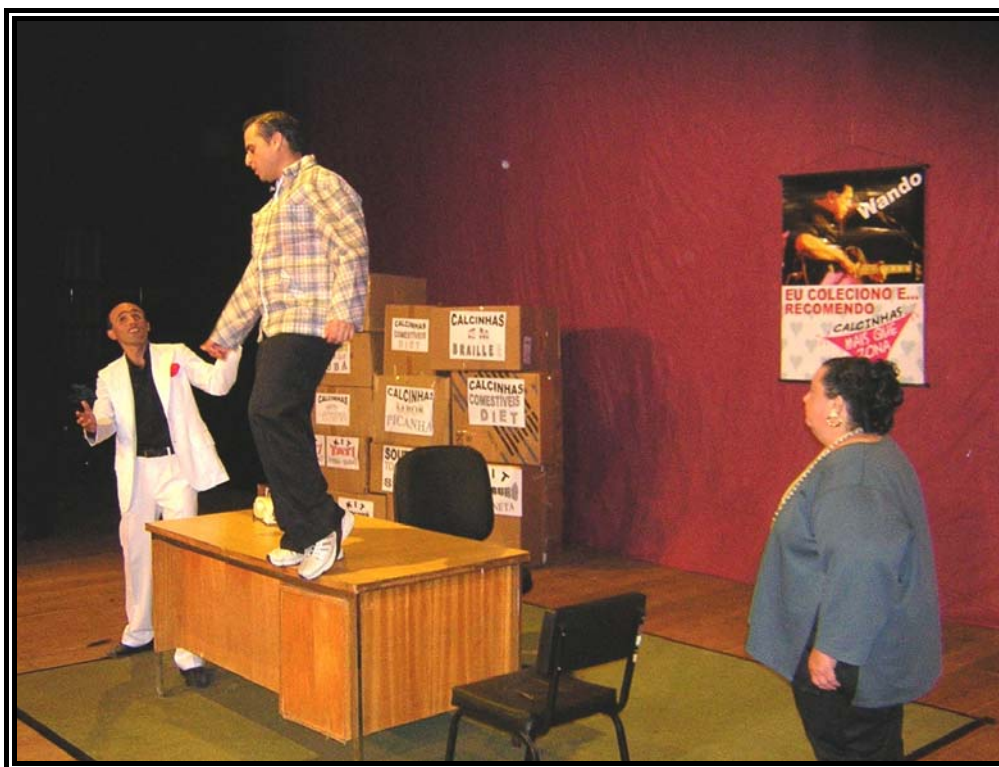


Foto: Ivan Reatte (Agosto/2005).

No decorrer da encenação, é fundamental o ator ter domínio do corpo, como um conjunto apto a responder de imediato às necessidades da personagem. Esse trabalho é constante dentro do Grupo Teatral Luzes, pois o processo de criação de um ator é ininterrupto.

#### 4.2.7 Percepção

A percepção é o resultado da organização nervosa e cerebral do ser humano, que permite a identificação e a interpretação das impressões recebidas

pelos sentidos. Ela se destina a fornecer aos seres humanos informações de vital importância para a sua sobrevivência. Para o ator, os exercícios de percepção são baseados na consciência da sensibilidade dos sentidos. O somatório do domínio do texto, do espaço cênico e das marcas teatrais proporcionam ao ator uma nova ferramenta: a percepção. Para o deficiente visual, a percepção, além de ser uma valiosa ferramenta, serve como apoio para que a ficção encenada fique real aos olhos do público. Essa técnica teatral permite ao ator decidir quase que instintivamente suas ações futuras, como descrito a seguir:

A memória sensorial: refere-se ao processamento rápido das informações recebidas pelos órgãos dos sentidos; ela se mantém durante apenas alguns milésimos de segundos, antes de passar para a memória de curto prazo. A memória sensorial é específica da modalidade sensorial. A memória sensorial visual (icônica) e memória sensorial auditiva (ecóica) tem sido examinadas de maneira exaustiva em psicologia, porém ainda são poucas as pesquisas no campo da memória sensorial tátil, olfativa e proprioceptiva (GRIEVE, 2005, p.56).

O Grupo Teatral Luzes utiliza-se dessa memória sensorial visual, auditiva, tátil cinestésica e proprioceptiva em diversos momentos, como pode ser observado na foto abaixo, onde a atriz Maria de Lurdes corre atrás do ator Nivaldo Santos (ver foto 11).

**Foto 11** – Maria de Lurdes e Nivaldo Santos correndo no palco.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

Segundo Bertazzo (2004), as sensações externas são organizadas pelo toque da mão, enquanto as internas constroem-se à medida que percorremos mentalmente os espaços internos do corpo. Stanislavski (2005, p.209) acrescenta: *“Embora os nossos sentidos do olfato, paladar e tato sejam úteis, e até mesmo importantes algumas vezes, seu papel em nossa arte é simplesmente auxiliar, e tem por objetivo influenciar nossa memória das emoções”*.

Entretanto, as experiências empíricas no processo de percepção da atuação para o deficiente visual demonstram-nos que o tato e os sons são de total relevância para a construção interna e externa, pois a segurança psicológica do ator dá-se enquanto ele sabe perfeitamente onde se encontra no palco.

#### 4.2.8 Espaço

As muitas linguagens artísticas e não-artísticas, verbais e não-verbais, moldam-se numa matriz comum: nas vivências do espaço. Nessa experiência fundamental desenvolvem-se a consciência, a percepção e a autopercepção das pessoas, assim como o senso de identidade. É o caminho primeiro, único e último de cada um realizar sua capacidade de sentir e pensar, de sentir-se e pensar-se inserido do mundo em que vive (OSTROWER, 1999).

Essa afirmação de Ostrower é vivida pelo elenco, porém cabe-nos abrir uma discussão neste momento no que se refere ao espaço. Para o elenco, o espaço pré-estabelecido do palco é a segurança para as ações a serem executadas, e isso independe da localização territorial. Sendo assim, é pertinente conceituar, neste instante, o termo espaço. Como fez Ávila (2001, et alli, p.27):

Iniciando pelo “Novo dicionário Aurélio”, destacamos os dois seguintes significados para espaço: “Distância entre dois pontos, ou a área ou volume entre limites determinados [...]” e “Lugar mais ou menos bem delimitado, cuja área pode conter alguma coisa [...]”.

Continuando nas definições de espaço, Santos (1999, p.51) *apud* Ávila et alli (2001, p.28) entende que:

A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima [...] o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas e objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá [...]. O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoado por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade [...].

Assim sendo, concluímos que, para o elenco, ele pode estar apresentando o espetáculo em Campo Grande–MS, ou em Belém–PA, e seus conceitos básicos permaneceram inalterados, pois seu referencial de espaço é sua vivência.

Para se obter esse domínio espacial, repetição é a palavra-chave para o sucesso. O espaço deve estar mais presente na mente do ator do que o próprio texto encenado. Para a devida memorização desse espaço, inúmeros artifícios são utilizados e, na maioria das vezes, não são percebidos pela platéia.

Como observamos na seqüência das fotos abaixo, o ator José Aparecido contracena com a atriz Maria de Lurdes. Nesta cena, o espaço, o domínio de objetos cênicos, a concentração e a percepção sintonizadas e aguçadas levam o espetáculo ao clímax (ver fotos 12, 13 e 14).

**Foto 12** – Número do atirador de facas, no espetáculo “Circo Brasil”.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).



**Foto 13** – Sintonia entre os atores e a trilha sonora.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

**Foto 14** – Uma das cenas mais comentadas pela platéia.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

Portanto, espaço, lugar ou território para o Grupo Teatral Luzes dá-se pelas relações humanas e experiências, ou seja, o espaço territorial não influenciará o espetáculo, caso as marcas cênicas sejam mantidas, mas a sintonia com a platéia, esta sim, será seu referencial.

#### 4.2.9 Ensaios

O ritmo de ensaio estipulado para o Grupo Teatral Luzes é intenso, e segundo Lopes Filho (1997), nesta fase, o ritmo das descobertas é mais vigoroso e também afloram as crises de impotência, criatividade, tédio, desejo de desistir, desafios que o ator terá pela frente até alcançar a apresentação pública.

Esse ritmo intenso favorece a liberação das emoções, pois o ator passa a pensar em seu papel não apenas nos momentos do ensaio, mas em quase todos os momentos de sua vida, como ressaltado a seguir:

Os atores, nesta fase, são influenciados por seus papéis, que lhes afetam a vida cotidiana. A propósito, o período de gestação de um papel é pelo menos tão prolongado como de um ser humano e, freqüentemente, muito mais demorado. Se analisarem este processo, ficarão convencidos de que a natureza orgânica é regida por leis, quer esteja criando o novo fenômeno biologicamente, quer imaginativamente (STANISLAVSKI, 2005, p.365).

Nessa fase, o ator vai, exaustivamente, praticar no seu corpo e na sua voz as ações. *“Nesta fase, a aspiração do ator em executar ações físicas e vocais, como derivação das vontades criadoras é muito forte, como se não fosse possível conter seu corpo e sua voz”* (GAYOTTO, 1997 *apud* LOPES FILHO, 1997, p.740).

Esse processo é chamado pelo elenco como “fase de sonhos”, pois tudo é permitido. As idéias fluem e todos devem ter total liberdade para se expressar, somente assim será possível ter um espetáculo que não só agrade a platéia, mas que os atores e equipe técnica tenham orgulho de produzir. Por mais que as idéias sejam consideradas, no primeiro momento, inalcançáveis, elas devem ser analisadas dentro das possibilidades cênicas. Foi em um devaneio desses que foi cogitado pela direção do grupo que a personagem deveria atravessar o palco de bicicleta. Cena que foi realizada no espetáculo “Cegos de Paixão” (ver foto 15).

**Foto 15** – O ator Vanderlei Rodrigues interpreta o *office-boy* Ernesto em “Cegos de Paixão”.



Foto: Ivan Reatte (Agosto/2005).

Stanislavski *apud* Lopes Filho (1997), ao estudar as emoções, entendeu que elas acontecem em regiões independentes da vontade. Elas acontecem em regiões que exigem do ator estímulos para que reajam.

Dessa forma, Stanislavski propôs ao ator *ações físicas* para a construção da personagem. “*Considerando que as emoções são motores que nos levam ao movimento, se fizermos o inverso, poderemos predispor o corpo às emoções*” (LOPES FILHO, 1997, p.740).

A disciplina e perseverança são os fatores essenciais no decorrer de todo processo de ensaios do Grupo Teatral Luzes. O desgaste físico e emocional por inúmeras repetições e tentativas para que o corpo e a mente fiquem subordinados à personagem leva muitas vezes à exaustão, tudo pela recompensa desejada: o aplauso do público.



### 4.3 ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DE UM ESPETÁCULO DO GRUPO TEATRAL LUZES

#### 4.3.1 Cenário

O cenário proporciona ao expectador a facilidade de construir um ambiente em que se desenrola a trama. Para o Grupo Teatral Luzes, ele representa um apoio cênico permanente para o desenrolar da peça à medida que oportuniza aos atores saberem sua localização no palco.

Nessa linha de estudo, podemos analisar recursos utilizados no espetáculo “Cegos de Paixão”, como, por exemplo, a colocação de um tapete, o que ajuda os atores a perceberem sua exata localização, assim como uma cadeira com um espaldar alto, que facilita a localização de forma tátil, por detrás, sem que a platéia perceba (ver foto 16).

**Foto 16** – Vanderlei Rodrigues e Nivaldo Santos identificando suas marcas táteis-cinestésicas no cenário de “Cegos de Paixão”.



Foto: Ivan Reatte (Agosto/2005).



Normalmente grupos experimentais utilizam a mesma forma de construção de cenário como o Grupo Teatral Luzes:

Pensar a cenografia como elemento colaborador no desenho espacial da encenação, a partir de um *locus* estabelecido; buscar a carga semântica do espaço, enfatizando-a ou transformando-a conforme a necessidade conceitual e estética da montagem; fazer a re-estruturação física do espaço eleito através de pesquisa e experimentação empírica e coletiva e sua adequação ao conceito e necessidades práticas na atuação; procuram a mutabilidade e a criação pela adaptação a cada deslocamento geográfico da encenação, ter o público no elemento presente e ativo – são característica do trabalho da cenografia nas montagens do Teatro da Vertigem (NESTROVSKI, 2002, p.69).

Assim sendo, percebemos que, em se tratando de cenografia, geralmente as companhias teatrais buscam não só as adaptações para seus espetáculos de acordo com o custo financeiro e da concepção artística, mas visam também à interatividade com todos os elementos cênicos.

#### 4.3.2 Trilha sonora

Este elemento já começa a ser definido desde a leitura inicial do texto, e vai-se adequando com o decorrer dos ensaios. Além de proporcionar ao público de uma forma direta o “clima” da cena, também observamos que:

O primeiro momento de pesquisa musical leva em conta um universo bem amplo, embora pertinente ao tema em questão. Contribuições aparecem na forma de alguma melodia de conhecimento do ator, uma reminiscência de infância, um canto religioso ou alguma outra vivência sua. Esse material é trazido ao conhecimento dos atores; aos poucos, vai tomando nova forma, sendo retrabalhado, podendo ou não vir a ser utilizado na obra final (NESTROVSKI, 2002, p.73).

No Grupo Teatral Luzes, a trilha sonora serve como recurso de localização espacial, sendo ainda utilizada em diversos momentos para envolver a platéia. Esse exemplo é dado pelos atores Nivaldo Santos e Vanderlei Rodrigues, que dançam ao som da música *It's raining men*, gravado por Edson Cordeiro (ver foto 17).

**Foto 17** – Final do espetáculo “Cegos de Paixão” em clima de festa.

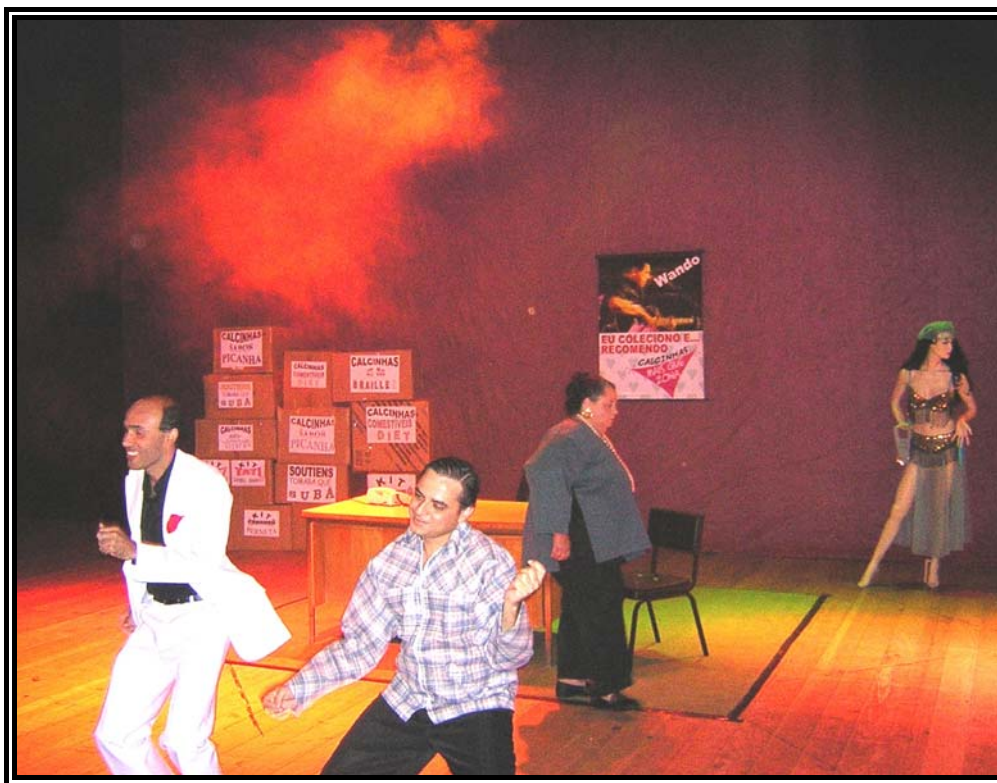


Foto: Ivan Reatte (Agosto/2005).

### 4.3.3 Figurino

O figurino proporciona aos atores uma maior veracidade do que está sendo encenado, contribuindo significativamente para a concepção da personagem. Procura-se atender as expectativas dos atores na criação das peças de vestuário utilizadas em cena, obedecendo aos padrões normais cênicos de confecção, a fim de facilitar a troca (ver fotos 18 e 19).

O conjunto é observado pela figurinista desde a sua concepção inicial, sendo que os tipos de tecido empregados e as cores são discutidas com o elenco, pois embora estes não enxerguem, muitas vezes eles têm rejeição a alguma cor, o que é respeitado pela produção.

É necessário também lembrar que nem sempre um figurino adequado é o caro, mas sim o que é chamado de “figurino funcional”, que obedece às características de cada personagem.

**Foto 18** – O elenco em “Cegos de Paixão”.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

O figurino não deve disputar a atenção da platéia com o ator, mas sim compor a personagem no decorrer da trama.

**Foto 19** – Parte do figurino elaborado para o espetáculo “Circo Brasil”.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).



#### 4.3.4 Objetos de cena

A manipulação de qualquer objeto utilizado pelo Grupo Teatral Luzes é sempre repetida exaustivamente, pois muitas vezes as personagens utilizam objetos que não são do cotidiano dos atores. Essa técnica já faz parte da rotina do grupo a cada nova montagem de espetáculo.

Prova disso é a cena no espetáculo “Circo Brasil”, em que uma caixa é colocada na cabeça do ator José Aparecido (ver foto 20), e na seqüência são enfiadas nesta caixa treze espadas (ver foto 21); depois a caixa é aberta, causando um grande impacto na platéia (ver foto 22).

**Foto 20** – Os atores José Aparecido e Vanderlei Rodrigues em “Circo Brasil”.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

**Foto 21** – O ator Vanderlei Rodrigues executando seu número.  
A platéia fica tensa.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

**Foto 22** – A platéia que enxerga sendo iludida com o desaparecimento da cabeça do ator José Aparecido.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).



Outro número de grande impacto exibido pelo elenco é quando a atriz Maria de Lurdes mostra para a platéia um copo e uma garrafa sob dois cilindros, e em determinado momento faz com que o copo desapareça. A finalização ocorre com oito garrafas em cima da mesa, todas saindo de dentro do cilindro (ver foto 23).

**Foto 23** – Atriz Maria de Lurdes atuando como Mágica em “Circo Brasil”.



Foto: Ivan Reatte (Maio/2006).

A destreza obtida pelo elenco é fruto não apenas do uso de suas percepções táteis-cinestésicas, mas também do desejo dos atores que são deficientes visuais de enganarem o público vidente.

O relato da atriz Maria de Lurdes sobre essa experiência é, no mínimo, inusitado: “não conto nem para os meus pais como são realizados os truques, afinal quem é artista aqui em casa sou eu. Minha chefe já foi assistir à peça duas vezes e disse que vai de novo para ver se consegue descobrir de onde sai tanta garrafa (risos)”.

#### **4.3.5 Iluminação**

A iluminação é um componente que proporciona à platéia uma sensação de proximidade com a cena. Para o ator Vanderlei Rodrigues e a atriz Maria de Lurdes, a luz contribui para a atuação, pois os mesmos têm percepção luminosa. Já para o ator José Aparecido, a luz não tem incidência sob sua encenação, porém foi necessário um cuidado especial na afinação dos refletores, pois o ator Nivaldo Santos, embora não tenha percepção luminosa, teve uma lacrimejação nos olhos devido à alta potência da iluminação cênica.

Compete ao responsável pela iluminação do espetáculo tomar os devidos cuidados não somente para que a luz não agrida os atores, mas para que os tecidos empregados no figurino não mudem de cor e que a platéia entenda, de forma subliminar, o “clima” da cena, auxiliando assim o trabalho dos atores.

#### **4.3.6 Maquiagem**

A utilização de produtos de maquiagem no elenco é fundamental, pois a iluminação cênica acaba por inibir que a platéia veja a expressão facial dos atores, caso estes estejam sem este cuidado. Esse processo começa na hidratação facial e principalmente da depilação de sobrancelhas, pois o deficiente visual apresenta déficit de expressão, e isso passa a ser o contraponto para o seu melhor desempenho. Vale ressaltar, ainda, que foram realizados diversos testes com produtos de diferentes marcas para que não ocorresse irritabilidade devido à sensibilidade, principalmente na área dos olhos.

Durante a concepção da personagem, já são avaliadas as cores que cada uma utilizará, sendo discutida com o elenco desde a cor do esmalte até o uso ou não de barba. Isso favorece a auto-estima do elenco, que recebe da produção orientação para o corte de cabelo, sessões de depilações, manicure entre outros cuidados estéticos.

Outro aspecto que se deve ressaltar é o sentimento dos atores com esses cuidados. O ator José Aparecido diz que: “Eu começo a me sentir estrela nessa hora. (risos). Depois do trabalho feito, eu me sinto bem em estar apresentável. A pessoa quando vê um deficiente visual, normalmente vê a forma como ele se apresenta, então, trabalhando a estética fica melhor. O público comenta que estamos bem produzidos e maquiados. A gente **vê** que a Dona Malvina cuida bem da gente, e a gente confia **cegamente** nela (risos)”.

#### 4.3.7 Espetáculo

O espetáculo representará a prova final da conquista do grupo. Tudo o que se aprendeu durante o processo voltará literalmente à cena, numa nova dinâmica na qual entrarão a luz, a trilha sonora, o figurino, o cenário e o ator. Stanislavski (2005, p.239) vai mais além, e afirma:

Se os atores de fato querem prender a atenção de uma grande platéia, devem fazer todo esforço possível para manter, uns com os outros, uma incessante troca de sentimentos, pensamentos e ações.

Essa energia é outro ponto importante a considerar no espetáculo. É a força motriz e primordial. Organiza-se em níveis de densificação da matéria viva, em uma escala que inclui do mais sutil – energético – ao mais denso – somático (OSTROWER, 1999).

Para o elenco, a presença do público constitui-se na conquista máxima de seu trabalho, o “fazer rir” está diretamente ligado ao “estou agradando”, e isso contribui para sua interpretação e interação, conforme descrito a seguir:

Um teatro cheio de gente é, para nós, uma admirável tábua de ressonância. Para cada momento de sentimento verdadeiro em cena, há uma reação, milhares de correntes invisíveis de simpatia e interesse refluindo sobre nós. Uma multidão de espectadores oprime e apavora o ator, mas também lhe desperta a energia verdadeiramente criadora. Transmitindo um grande calor emocional, dá-lhe confiança em si mesmo e em seu trabalho (STANISLAVSKI 2005, p.312).



A trajetória do Grupo Teatral Luzes contou com diversas peças e esquetes, porém três espetáculos foram significativos para ilustrar o aprimoramento e desenvolvimento cênico.

Com o passar dos anos e a excelência artística alcançada, aliado a uma visão comercial por parte da direção, o aumento de público também foi significativo.

No espetáculo “Em busca da verdade” (1993), na estréia, o público presente era de trinta e oito pessoas. A peça tinha duração de quarenta minutos, e o maior desafio foram as coreografias individuais e coletivas. A direção, usando dos artifícios teatrais, maquiou todo o elenco com pasta d’água branca para eliminar a pouca expressão facial do elenco.

O espetáculo “Cegos de Paixão” (2001) foi visto por mais de dois mil espectadores durante os quatro anos que ficou em cartaz. Uma comédia de oitenta minutos, que além de cenas de impacto (como atravessar o palco andando de bicicleta ou pular de uma mesa) satirizava o preconceito existente contra o deficiente visual.

**Foto 24** – Número de levitação em “Circo Brasil”.



Foto: Ivan Reatte (Novembro/2006).

A nova montagem de “Circo Brasil” (2006), da sua estréia em maio até o mês de novembro, já ultrapassou dois mil e quinhentos espectadores. A duração do

espetáculo é de noventa e cinco minutos, e o clímax do espetáculo são os números circenses.

O grupo satiriza a visão, realizando números de ilusionismo, o que faz com que a platéia que enxerga não consiga desvendar como o número está sendo realizado no palco (ver foto 24).

A construção de qualquer espetáculo é feita por partes – texto, cenário, figurino, luz, música, interpretação e muitos ensaios. Todos esses elementos são relevantes para o conjunto. No caso do Grupo Teatral Luzes, o domínio do espaço é um elemento crucial para a harmonia cênica.

O trabalho de apoio das coxias – o espaço de bastidor onde os atores trocam de roupa, esperam sua deixa, buscam objetos cênicos etc. – acaba por se refletir inevitavelmente no palco, pois a equipe de apoio deverá dar suporte à concentração do ator, proporcionando-lhe a continuidade de segurança na atuação para que, ao final de cada apresentação, o aplauso que é dirigido aos quatro integrantes do Grupo Teatral Luzes seja um sinal da superação das limitações, proporcionando a conscientização das potencialidades de toda a comunidade do ISMAC.

## 5 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS COLETADOS

### 5.1 DELIMITAÇÃO E CONCEITOS

O ISMAC possui, hoje, 104 alunos regularmente matriculados, e destes 88 foram entrevistados nesta pesquisa, objetivando demonstrar qual o impacto do Grupo Teatral Luzes para esta comunidade específica e qual a identificação da comunidade com o sucesso do grupo por serem todos deficientes visuais.

Antes de demonstrar esses dados, é necessário conceituar comunidade, conforme descrito a seguir:

Comunidade consiste em um círculo de pessoas que vivem juntas, que permanecem juntas de sorte que buscam não este ou aquele interesse particular, mas um conjunto inteiro de interesses, suficientemente amplo e completo de modo a abranger suas vidas (MELVER, 1968, p.7 *apud* ÁVILLA et alli, 2001, p.31).

Portanto, o desenvolvimento das pessoas de um grupo, ainda que pequeno, mas que represente essa comunidade, passa a ter um sentimento comum de pertença a todos. Esse desenvolvimento pessoal é descrito por Ávilla (2000, p.23), que elucida:

No processo de desenvolvimento, o alvo central é o ser humano como artesão do seu êxito ou fracasso, pois se requer que cada um, ao se tornar responsável pelo seu próprio progresso, de toda ordem e em todas as direções influencie o seu entorno como fonte irradiadora de mudanças, de evolução cultural, de dinamização tecnológica e de equilíbrio meio-ambiental. Portanto, não se obtém desenvolvimento sem que se visualize o homem, à luz da hierarquia de valores, em sua integridade como pessoa humana, membro construtivo de sua comunidade e agente de equilíbrio em seu meio geofísico.

Assim sendo, o capital social refere-se aos valores concebidos e partilhados por uma comunidade com elementos qualitativos, como a valorização da cultura. Afirma ainda Abramovay (2000, p.6): “*O capital social corresponde a recursos cujo uso abre caminho para o estabelecimento de novas relações entre os habitantes de uma determinada região*”.

Kliksberg (2001, p.115) traz um conceito que vem ao encontro deste estudo. Ele assevera:

O capital social e a cultura são componentes-chave destas interações. As pessoas, as famílias, os grupos, são capital social e cultura por essência. São portadores de atitudes de cooperação, valores, tradições, visões da realidade, que são sua própria identidade. Se isso for ignorado, saltado, deteriorado, importantes capacidades aplicáveis ao desenvolvimento serão inutilizadas e serão desatadas poderosas resistências. Se, pelo contrário, se reconhecer, explorar, valorizar, e potencializar sua contribuição pode ser muito relevante e propiciar círculos virtuosos com as outras dimensões do desenvolvimento.

Fukuyama (1996) aponta que o capital social é uma capacidade decorrente da confiança numa sociedade ou parte dessa sociedade, podendo estar incorporada no menor grupo social (a família), e em todos os demais grupos intermediários. Ele é geralmente criado e transmitido por mecanismos culturais como religião, tradição ou hábito histórico.

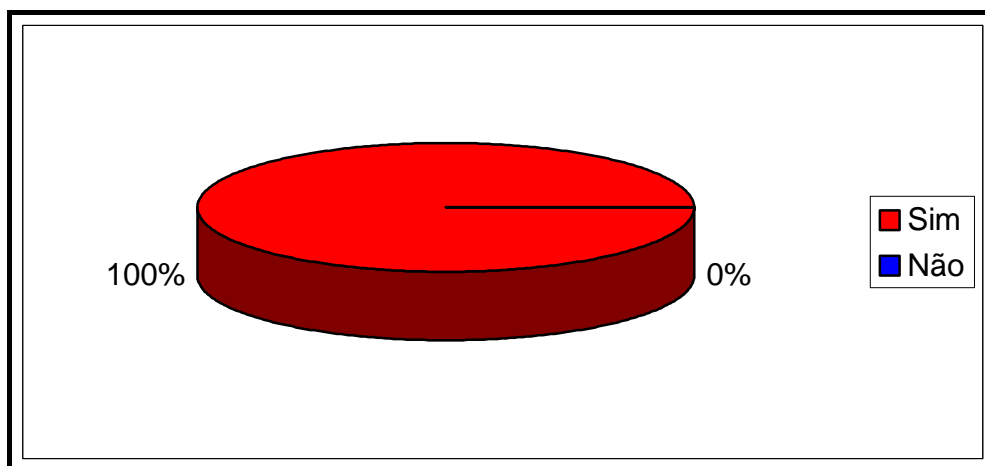
*“A aquisição de capital social requer hábito às normas morais de uma comunidade e, no seu contexto, a aquisição de virtudes como lealdade, honestidade e confiabilidade”* (FUKUYAMA, 1996, p.42).

O tipo de capital social mais utilizado freqüentemente não é a capacidade de trabalhar sob a autoridade de uma comunidade, mas a capacidade de formar novas associações e cooperar nos termos que a comunidade estabelece. Essas associações ou grupos, disseminado pela complexa divisão de trabalho na sociedade industrial, encaixa-se na rubrica geral do que Durkheim rotulou de “solidariedade orgânica” (FUKUYAMA, 1996).

A solidariedade orgânica é a independência individual, mas depende da sociedade porque está condicionada às partes que a compõem. Contudo, a solidariedade orgânica gera parâmetros de liberdade à consciência individual (DURKHEIM, 2004).

Esses conceitos muito favorecem o entendimento das respostas apresentadas, conforme segue:

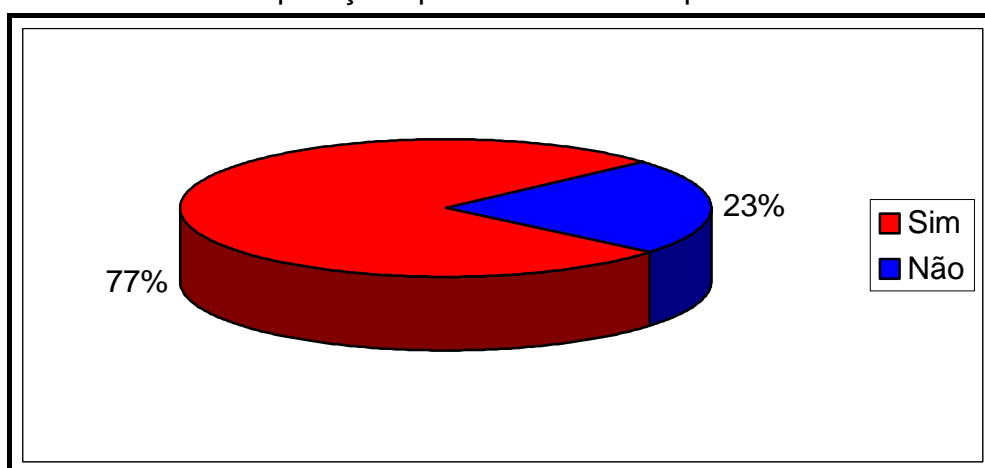
**Gráfico 1** - Conhecimento referente ao Grupo Teatral Luzes.



No gráfico 1, foi observado que 100% da população investigada conhece o Grupo Teatral Luzes. Este resultado pode ter sido alcançado devido ao fato de o grupo existir há treze anos dentro do ISMAC, sendo este seu território.

A configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa área e pelos acréscimos que os homens super-impuseram a esses sistemas naturais [...] a configuração territorial ou configuração geográfica tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais (SANTOS, 1999, p.51 *apud* AVILA et alli, 2001, p.29-30).

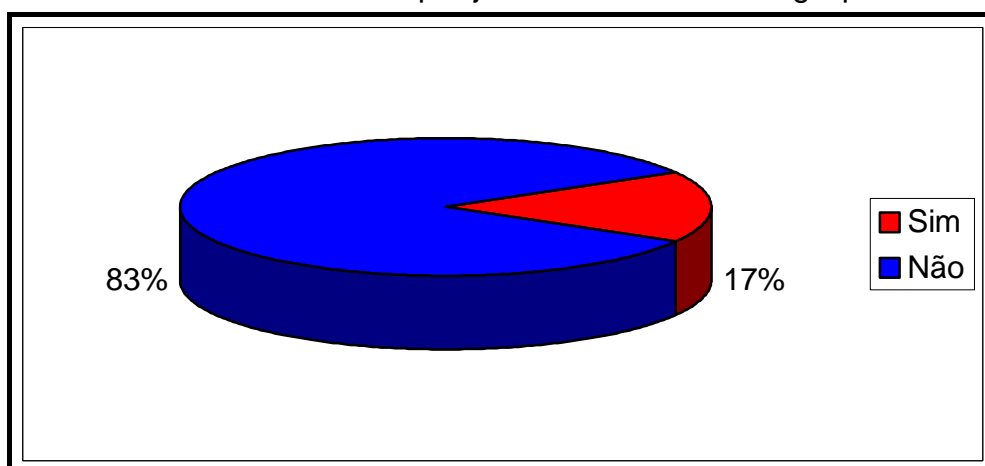
Além da questão territorial, há uma efetiva publicidade envolvida nos espetáculos através de cartazes (ver anexos A e B), e das mídias falada e escrita, que são instrumentos de divulgação, que de certa forma colocam toda a comunidade do ISMAC em evidência perante a sociedade. Isso nos remete ao pensamento de Kliksberg (1999, p.98-100), que diz que independentemente de serem pobres ou favorecidos *“os grupos sociais possuem heranças, cuja valorização favorece a criação da identidade coletiva e da auto-estima, que são valores inestimáveis para a construção do desenvolvimento”*.

**Gráfico 2 - População que assistiu o Grupo Teatral Luzes.**

No gráfico 2, ficou demonstrado que 77% dos entrevistados já foram assistir a uma peça do Grupo Teatral Luzes. Esse percentual é atribuído a um trabalho de divulgação dentro do Instituto, além da identificação pessoal.

Outro fato digno de nota é o da existência de uma equipe de apoio preparada para recepcionar o deficiente visual no teatro, além da concepção do programa da peça em Braille, onde todos os elementos que compõem o espetáculo são minuciosamente descritos. Desse modo, o Grupo Teatral Luzes proporciona um elemento essencial a qualquer ser humano, e garantido por lei na Constituição Federal: o acesso à cultura.

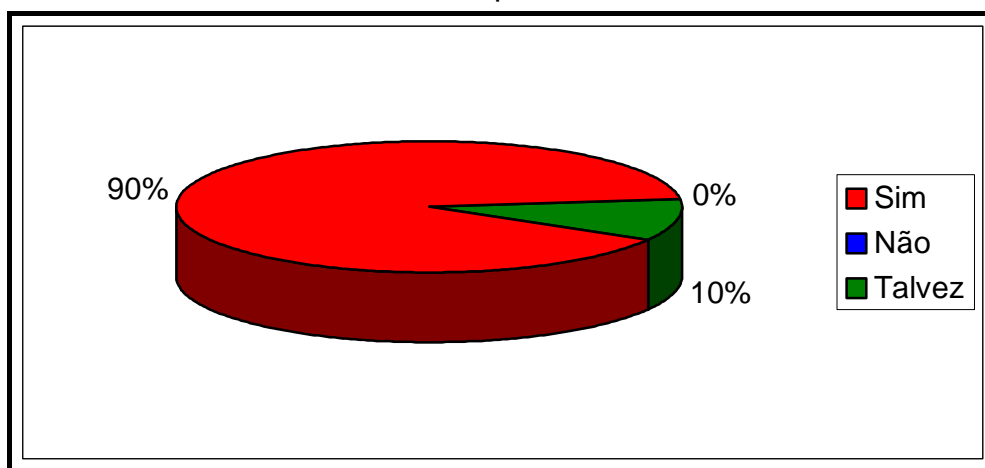
Para Kliksberg (1999), a cultura proporciona coesão cultural, pois as pessoas podem reconhecer-se mutuamente, crescendo em conjunto e desenvolvendo o sentimento de auto-estima coletiva.

**Gráfico 3 - Entrevistados que já assistiram a outro grupo teatral.**

O gráfico 3 demonstra que 83% dos entrevistados não foram assistir a outro grupo de teatro. Esse resultado pode ter sido alcançado devido ao despreparo das equipes de outros grupos teatrais em receber o deficiente visual, ou mesmo pelo fato de o próprio deficiente visual acreditar que não será bem recebido.

Além disso, normalmente os espetáculos estrelados por atores videntes não são tão divulgados no ISMAC (território dos deficientes visuais e do Grupo Teatral Luzes), apesar de ambos serem propagados pela mídia.

**Gráfico 4 – Grupo Teatral Luzes e a representatividade do potencial do deficiente visual perante a sociedade.**



Neste item, 90% dos entrevistados acreditam que o Grupo Teatral Luzes representa as potencialidades de toda a comunidade do ISMAC perante a sociedade, colocando o deficiente visual em um lugar de destaque.

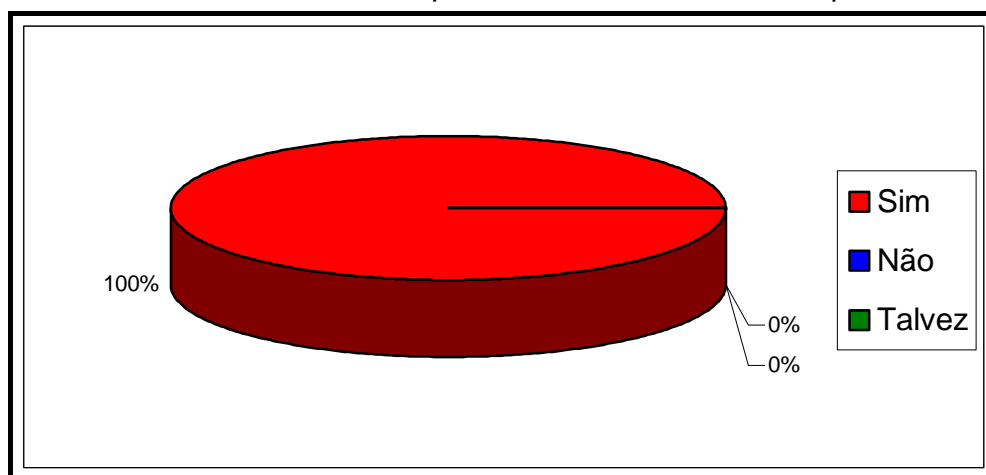
Potencial é a idéia, mais ou menos explícita, que se tem a respeito do cabedal dimensional de potências concernentes a elementos concretos que compõem o universo, individualizada ou agrupadamente de acordo com as naturezas e os tipos dos mesmos. [...]. Potencialidade é o termo que expressa a idéia de precisão, mais ou menos aprimorada, de cada capacidade de ser, que integra o dimensionamento potencial acima referido, em termos de características, essência, qualidade, estado, situação e/ou quantidade da mesma (ÁVILA, 2001, p.44).

Assim, para parte dos entrevistados, o Grupo Teatral Luzes consegue alterar os paradigmas existentes quanto à imagem de limitação que parte da sociedade tem com relação aos deficientes visuais. Isso acontece independentemente de o público ir ou não assistir ao espetáculo, pois, para muitas

pessoas, somente o fato de ver na mídia a existência de um grupo teatral formado por deficientes visuais já causa um impacto positivo.

Este sentimento de reconhecimento traz à comunidade uma sensação de integração social que acaba por refletir em sua auto-estima, como descreve Elizalde (2000), que afirma que as pessoas não morrem somente por falta de comida, mas também por carências, falta de afeto e identidade.

**Gráfico 5** - Influência do Grupo Teatral Luzes contra o preconceito.



No gráfico 5, pode-se perceber que 100% dos entrevistados vinculam o trabalho do Grupo Teatral Luzes à luta contra o preconceito de parte da sociedade para com os deficientes visuais. Para a comunidade, esse trabalho favorece a potencialidade do deficiente visual, tirando-o da situação de discriminado e colocando-o na posição de destaque que a maioria dos artistas atinge.

Ávila *et alli* (2001, p.34) relata que a partir da ditadura militar “a população se torna cada vez mais dependente e cada vez menos capaz de se organizar, [...] ou participar ativamente da resolução de seus problemas básicos”. Em contraponto com isso, nos últimos anos, o cenário descrito pelo autor começou a mudar, já que o sentimento de pertencimento à comunidade com relação ao grupo teatral é intenso devido ao mesmo ter sido criado dentro do ISMAC, sendo uma solução da própria comunidade para levar à sociedade suas capacidades.



## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No decurso deste trabalho, expusemos reflexões referentes aos deficientes visuais, suas limitações e potencialidades, ao teatro e às técnicas teatrais e à relação desses elementos com o desenvolvimento local.

Os treze anos de existência do Grupo Teatral Luzes e o fato de que não houve mudança nas principais pessoas envolvidas (atores e diretor) foi preponderante para o nível artístico em que o grupo se encontra. As relações humanas estabelecidas, assim como a confiança entre todos os envolvidos com o grupo, proporcionam um ambiente familiar que acaba sendo refletido no palco.

Como foi demonstrado, a motivação, o reconhecimento do público e o aplauso impulsionam o grupo a realizar novas montagens teatrais. Além disso, percebe-se que os integrantes têm o exato dimensionamento da responsabilidade que possuem com relação à comunidade do ISMAC. Eles têm a consciência de que, quando são entrevistados por um canal de televisão e discorrem sobre o teatro, sobre as técnicas e suas potencialidades, estão transmitindo à sociedade informações reveladoras sobre as capacidades dos deficientes visuais, o que comumente são desconhecidas do público em geral.

Os atores demonstraram também ter a exata dimensão do que eles representam para sua própria comunidade, como relata a atriz Maria de Lurdes, que afirma: “sempre digo para eles (outros deficientes visuais) que eles também têm capacidade de se desenvolver, seja em qualquer área. Todos têm um dom, é preciso acreditar. Eu incentivo bastante eles”.

As adaptações das técnicas demonstradas neste estudo são, indubitavelmente, fruto de diversas experimentações, que nem sempre produziram o resultado esperado. Mas como se diz no meio artístico, o trabalho na arte envolve 99% de transpiração e 1% de inspiração. Às vezes, o talento inerente de alguns atores não permite ver a importância desse trabalho constante de aprimoramento,

pois como um diamante bruto, o talento necessita de lapidação delicada para conquistar seu brilho.

O Grupo Teatral Luzes prova que há uma diferença crucial entre limitação e deficiência, assim como há uma diferença significativa entre potencial e desempenho. É vital para as pessoas desenvolverem sua criatividade e ampliarem-na sempre que possível. E é igualmente essencial entenderem que não é um fazer qualquer a que se propõem; é um fazer criativo.

Assim sendo, percebemos a relação do Grupo Teatral Luzes como fator de Desenvolvimento Local para a comunidade do ISMAC através do aprimoramento dos capitais humano e social, na linha de afirmação de Martins (2002, p.52) “*a dimensão humana do desenvolvimento está fundamentalmente na valorização das pessoas em sua plenitude*”.

O Grupo Teatral Luzes conseguiu – para a população investigada - criar e consolidar uma cultura de desenvolvimento, cujo objetivo mais importante é por meio de uma perspectiva cultural, o teatro, a elevação do estado de bem-estar humano em todas as suas dimensões. Isso se justifica nas palavras de Ávila et alli (2001, p.75) “*o desenvolvimento local só se configurará como autêntico se resultar dos dinamismos e ritmos do progresso cultural da comunidade que cobre a localidade a que se refere*”.

Por fim, esperamos que este trabalho contribua com outros pesquisadores da área de desenvolvimento humano sob a óptica do Desenvolvimento Local. Embora tenhamos a consciência de que, devido ao ineditismo da proposta e da escassez de material, que dá aporte para que o deficiente visual realize o que o elenco do Grupo Teatral Luzes demonstra no palco, muito ainda há o que se discutir.

Um estudo realizado por Kelley em 1950 ilustrou a influência da primeira impressão na formação de juízo sobre as pessoas e também a tendência de julgar a partir de poucas informações. O resultado obtido foi o de que a partir de uma descrição sucinta e de um contato de vinte minutos, uma pessoa forma juízos complexos e coerentes acerca de outra pessoa, o que nos remete ao ditado popular de que “a primeira impressão é a que fica” (BRAGHIROLI, 1990). É claro que, muitas vezes, mudamos, após alguma convivência, a nossa impressão inicial sobre uma pessoa, mas isso não invalida a constatação sobre a tendência de a primeira impressão ser duradoura.

Ao tomar conhecimento de que existe um grupo teatral composto por atores deficientes visuais, muitos videntes já formam o juízo e elaboram um pré-conceito de como será a atuação destes no palco, esperando encontrar atuações e mobilidade impostas pela deficiência visual. Outros não têm a menor idéia do que poderá acontecer durante o espetáculo. Porém, a experiência constata que a platéia sempre se surpreende com a excelência artística do grupo.

A sociedade impõe preconceitos, barreiras e dificuldades a todos, mas o exemplo desses “atores-heróis” remete-nos a dar mais crédito à natureza humana que rompe limites, provando que todos somos capazes, e que o investimento no capital humano é a única ferramenta capaz de, efetivamente, transformar a própria sociedade.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVAY, R. O capital social dos territórios: repensando o desenvolvimento rural. **Economia aplicada**. n.2, v.4, abr/jun 2000.

ALPERN, A. C. **A brincadeira prometida...** O jogo teatral e os folhetos populares. 1992. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ÁVILA, V. F. **No município sempre a educação básica do Brasil**. Campo Grande: UCDB, 1999.

\_\_\_\_\_. Pressupostos para formação educacional em desenvolvimento local. **Interações, Revista Internacional de Desenvolvimento Local**. Campo Grande-MS, v. 1, n. 1, p. 63-76, set. 2000.

ÁVILA, V. F. et alli. **Formação educacional em desenvolvimento local**: relato de estudo em grupo e análise de conceitos. Campo Grande: UCDB, 2001.

BERTAZZO, I. **Espaço e corpo**: guia de reeducação do movimento. São Paulo: SESC, 2004.

BOWLBY, J. **Formação e rompimentos dos laços afetivos**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BRAGHIROLI, E. M. B. et alli **Psicologia geral**. 22ª ed. rev e amp. Porto Alegre: Vozes, 1990.

BRECHT, B. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRUNO, M.M.; DA MOTA, M.G.B. **Programa de capacitação de recursos humanos do ensino fundamental**. Vol. 1, 2 e 3. Brasília: MEC, Secretaria da Educação Especial, 2001.

CARVALHO, E. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

COBO, A. D.; RODRÍGUEZ, M.G.; TORO BUENO, S. **Deficiencia visual**: aspectos psiconeuroevolutivos y educativos. Archidona, Málaga: Aljibe, 1994.

DURKHEIM, E. **Da divisão do trabalho social**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ELIZALDE, A. Desarrollo a escala humana: conceptos y experiencias. **Interações, Revista Internacional de Desenvolvimento Local**. Campo Grande-MS, v. 1, n. 1, p. 51-62, set. 2000.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 2002.

FUKUYAMA, F. **Confiança**: as virtudes sociais e a criação da prosperidade. 1ª ed. São Paulo: Rocco, 1996.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1988.

GRIEVE, J. **Neuropsicologia em Terapia Ocupacional**. 2ª ed. São Paulo: Santos, 2005.

HAYES, S. P. A psicologia da cegueira. Tradução de J. Espínola Veiga. **Revista Lente**. São Paulo. Fundação para o Livro do Cego do Brasil, n.02, v.1, mai-ago, p.23-29, 1957.

HOLLANDA, A. B. F. **Novo dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

IBGE. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Distribuição de deficientes visuais no Mato Grosso do Sul. Disponível em: <[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)> Acesso em: 10 de julho de 2006.

JARA, A. **Guerra y sociedad en chile**. 5ª ed. São Paulo: Marca, 1999.

KLIKSBERG, B. Capital social y cultura, claves esenciales del desarrollo. **Revista de la CEPAL 69**, dez.1999.

KLIKSBERG, B. **Falácias e mitos do Desenvolvimento Local**. São Paulo: Cortez/Brasília: UNESCO, 2001.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, **Metodologia do trabalho científico**: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2001.

LE-BOULCH, J. **Educação psicomotora**. Rio de Janeiro: Artmed, 1988.

LIMA, F. L.; SILVA, J.A. Algumas considerações a respeito do sistema tátil de crianças cegas ou de visão subnormal. **Revista Benjamin Constant**. Rio de Janeiro, ano 6, n.17, p.3-9, dez.2000.

LOPES FILHO, O.C. **Tratado de Fonoaudiologia**. São Paulo: Roca, 1997.

LOWENFELD, B. **A criança e seu mundo**. Tradução de J. Espínola Veiga. **Revista Lente**. São Paulo. Fundação para o Livro do Cego do Brasil, n.01, v.1, jan-abr, p.23-31, 1957.

MACIEL, S. F. **A consciência olfato**. Disponível em:  
<<http://www.cmdv.com.br/liter.htm>> Acesso em 14 de julho de 2006.

MARQUES, et alli. **Metodologia da pesquisa e do trabalho científico**. Campo Grande: UCDB, 2006.

MARTÍN, M. TORO BUENO, S. (Coord.). **Deficiência visual: aspectos scicoevolutivos y educativos**. Archidona, Málaga: Aljibe, 1994.

MARTINS, S.R.O. Desenvolvimento local: questões conceituais e metodológicas. **Interações, Revista Internacional de Desenvolvimento Local**. Campo Grande-MS, v. 3, n. 5, p. 51-59, set. 2002.

MASINI, E.F.S. **O perceber o relacionar-se do deficiente visual: orientando professores especializados**. Brasília: Corde, 1994.

MENESCAL, A. A criança portadora de deficiência visual usando o seu corpo e descobrindo o mundo: atividades físicas e esportivas. **In: Lazer, atividade física e esporte para portadores de deficiência**. Brasília: MEC, 2001.

MONTILHA, R.C.I. O atendimento de terapia ocupacional com o adulto portador de cegueira adquirida. **Sinopse de oftalmologia**. ano 2, n.1., p.24-25, mar/2000.

MOSCOVICI, F. **Desenvolvimento interpessoal**. 14ª ed. rev. amp. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

NESTROVSKI, A. **Teatro de vertigem: trilogia bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

NOVAES, A. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

OCHAITA, E.; ROSA, A.; Percepção, ação e conhecimento em crianças cegas. **In: COLL, C.; PALÁCIOS, J.; MARCHESI, A. (Org). Desenvolvimento psicológico e educação: necessidades educativas especiais e aprendizagem escolar**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

OLIVEIRA, V.B. **O símbolo e o brinquedo: a representação da vida**. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

ORTEGA, M.P.P. Lenguaje y deficiência visual. **In: MARTÍN, M. TORO BUENO, S. (Coord.). Deficiência visual: aspectos psicoevolutivos y educativos**. Archidona,

Málaga: Aljibe, 1994.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Esevier, 1999.

PÁVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PCN: arte/Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

ROUBINE, J.J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SANTOS A. O Cego, o espaço, o corpo e o movimento: uma questão orientação e mobilidade. **Revista Benjamin Constant**. Rio de Janeiro, ano. 5 n. 7, p. 27, Jul. 1999.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectivas, 2005.

STANISLAVSKI, C. **Minha vida na arte**. São Paulo: Anhembi, 1956.

\_\_\_\_\_. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paulo Lima. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paulo Lima. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

TELFORD, C.W.; SAWREY, J. M. **O indivíduo excepcional**. 3ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. 12ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.

VYGOTSKY, L.S. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VYGOTSKY, L.S. **Fundamentos de defectologia**. Obras Completas. Tomo 5. Editorial Pueblo y educación, Cuba, 1995.

\_\_\_\_\_. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

## **APÊNDICES**



**Apêndice A – Entrevista aberta dirigida ao elenco do Grupo Teatral Luzes**

Nome:

Idade atual:

Sexo:

Escolaridade:

Deficiência:

Histórico de vida:

Contribuição do teatro para sua vida:

Você se sente parte integrante do mundo cultural?

## **Apêndice B – Questionário aplicado aos Deficientes Visuais que freqüentam o ISMAC**

Nome:

Idade:

Escolaridade:

Sexo:

Deficiência:

1 Você sabe da existência do GTL?

( ) sim ( ) não

2 Você já assistiu a uma peça do GTL?

( ) sim ( ) não

3 Você já assistiu a alguma outra peça de teatro, que não do GTL?

( ) sim ( ) não

4 Você acredita que o GTL representa as potencialidades do DV perante a sociedade?

( ) sim ( ) não ( ) talvez

5 Você, sendo DV mesmo não encenando, tem satisfação saber que outros DV fazem teatro representando os DV?

( ) sim ( ) não

6 Você acredita que o trabalho do GTL possa influenciar a sociedade positivamente contra o preconceito?

( ) sim ( ) não ( ) talvez

8 Você gostaria de ser ator de teatro?

( ) sim ( ) não

## **ANEXOS**

ANEXO A

# GRUPO TEATRAL LUZES APRESENTA A COMÉDIA

# Cegos

# de



INFORMAÇÕES  
9284-2777

INGRESSO  
R\$ 10,00

# Paixão

**PRIMEIRO GRUPO DE TEATRO DO BRASIL  
FORMADO POR DEFICIENTES VISUAIS**

**13 e 14 de AGOSTO de 2005 • 20 h**  
**Teatro Municipal de Dourados**  
**Direção: Ivan Reatte**  
**[www.grupoluzes.com.br](http://www.grupoluzes.com.br)**

APOIO CULTURAL:

**REAFIARTT**  
Afiliações de lâminas  
de pequenos e grandes animais  
**384-1934**

**Sensualité**  
Sex Shop  
**325-8870**

**MB**  
FUNDAÇÃO  
MANOEL DE BARROS

**vsp**  
...sp  
**341-0333**

**TRIUNFO**  
**422-9910**

**MACE**  
Dourados-MS

**ELITE SONORIZAÇÃO**  
Som Palco Luz Telão  
**425-7768**

**Outubro**  
PUBLICIDADE  
**383-0205**

**O PROGRESSO**  
O JORNAL DO MS

**ASMAD**  
ASSOCIAÇÃO DOS MANEJADORES  
DE ATACADEIAS E OBRIGADOS

**Kikão**  
Restaurante  
A boa mesa em Dourados

**RÁDIO GRANDE FM**  
**G25**  
A NOSSA HISTÓRIA É VOCÊ!

Prefeitura Municipal  
de Dourados

## ANEXO B

GRUPO TEATRAL



APRESENTA

CIRCO  
**BRASIL**

WWW.GRUPOLUZES.COM.BR

Você e sua família não podem deixar de assistir a esta hilariante comédia com o Grupo Luzes, o 1º grupo teatral do País formado por deficientes visuais. Com certeza vocês vão rir muito e se divertir à beça.

**6 e 7 DE MAIO DE 2006**  
**20 horas**  
**Teatro da MACE**

**DISQUE**  
**INGRESSO**  
**9237-3023**

**INGRESSOS | R\$ 10 inteira | R\$ 5 meia**

Direção/Produção • **IVAN REATTE**

APOIO CULTURAL

