

QUE CORPOS SÃO ESSES?

A percepção do corpo deficiente e suas possibilidades

Patrícia Avila Ragazzon³⁷

Resumo

Que corpo é este denominado “deficiente”? Que metodologia de trabalho poderia ser aplicada para desenvolver atividades teatrais junto a pessoas com Deficiência Intelectual? Quais as possibilidades performativas destes corpos? A profundidade que pode conter cada um destes questionamentos e suas implicações orienta o presente texto, sem a intenção de produzir respostas absolutas, mas expandindo a reflexão em busca de um teatro feito por pessoas com capacidades psicomotoras distintas, sem o estigma do assistencialismo, sem a classificação ultrapassada de “pessoas especiais”, mas visando a sua qualidade técnica, artística e o seu acolhimento. Serão abordados referenciais teóricos contemporâneos que se harmonizam à experiência prática, realizada a partir de oficinas permanentes de teatro que acontecem desde 2014 na APABB RS junto a este público.

Palavras-chave: Corpo. Deficiência intelectual. *Performance*. Teatro. Inclusão

Resumen

¿Qué cuerpo es éste denominado "deficiente"? ¿Qué metodología de trabajo podría aplicarse para desarrollar actividades teatrales junto a personas con discapacidad intelectual? ¿Cuáles son las posibilidades performativas de estos cuerpos? La profundidad que puede contener cada uno de estos cuestionamientos y sus implicaciones orienta el presente texto, sin la intención de producir respuestas absolutas, sino expandiendo la reflexión en busca de un teatro hecho por personas con capacidades psicomotoras distintas, sin el estigma del asistencialismo, sin la clasificación superada de "personas especiales", pero con vistas a su calidad técnica, artística y su acogida. Se abordarán referenciales teóricos contemporâneos que se armonizan a la experiencia práctica, realizada a partir de talleres permanentes de teatro que ocurren desde el 2014 en la APABB RS junto a este público.

Palabras clave: Cuerpo. Discapacidad intelectual. *Performance*. Teatro. Inclusión.

Cada vez mais, se faz presente em nossa sociedade a noção sobre diversidade, inclusão e direitos das minorias. As fraturas de nosso sistema hegemônico parecem ser irreversíveis, embora, certos setores da sociedade

³⁷ Patrícia Avila Ragazzon é formada em Artes Cênicas pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS e atualmente é mestranda pelo PPGAC da mesma instituição. É atriz do Ato Espelhado Companhia Teatral e trabalha com grupos de teatro em oficinas continuadas para pessoas com e sem deficiência.

insistam em manter rótulos e preconceitos de gênero, etnia, classe social e tantas outras formas de diferenciação, como a de corpos e seus padrões de normalidade.

Graças a leis, estatutos criados e reconhecidos nas últimas décadas, a pauta que envolve a situação da Pessoa com Deficiência vem dando lugar a discussões e reflexões que visam o acesso a todos, sensibilizando a sociedade para que estas pessoas tenham a possibilidade de sair de sua condição de invisibilidade social.

Em 2014, comecei a trabalhar com o grupo de teatro do projeto *Ligados pela Arte* da APABB RS, onde os participantes têm oficinas de teatro, dança, música, capoeira e artes visuais. A Associação de Pais e Amigos de Funcionários do Banco do Brasil se faz presente em Porto Alegre desde 1999, desenvolvendo projetos que visam a acessibilidade e a qualidade de vida de Pessoas com Deficiência, atuando nas áreas do esporte, lazer e cultura.

O público-alvo das oficinas são sujeitos com transtornos globais do desenvolvimento, síndromes diversas e múltiplas deficiências que afetam a coordenação motora, cognição, memória e a capacidade intelectual em diferentes níveis. A maior parte deles tem mais de 21 anos, pois é a idade máxima que a legislação permite que frequentem a escola regular.

Mas como trabalhar o teatro com este público? Como fazer com que todos participem de um processo coletivo, quando nem todos têm o mesmo nível de entendimento? De que forma o teatro pode instigar estes sujeitos em seus aspectos lúdicos, expressivos e criativos, mesmo com sua compreensão diferenciada da experiência?

Sem a intenção de solucionar estes questionamentos ou criar um receituário aplicável para grupos com dificuldade de aprendizagem, o presente texto busca problematizar os desafios, práticas e experimentações que foram realizadas e ainda se fazem presentes nos encontros de teatro com este grupo.

A Percepção do Corpo Deficiente

Tudo começa pelo corpo. Todas as sensações e impressões. Impressão não é algo etéreo, como muitos podem pensar, não é vago. É algo impresso, uma marca percebida pelo corpo em sua inserção no espaço e em contato com os outros corpos.

O primeiro contato com Pessoas com Deficiência Intelectual é impactante e não há nenhum referencial ou suporte teórico que impeça o abalo do profissional que vai orientar um grupo de teatro junto a este público. Entre eles, há aqueles que conversam e fazem perguntas, aqueles que não se aproximam, aqueles que se retraem por estarem diante de uma pessoa estranha ao seu ambiente habitual e há também aqueles que apenas se balançam com movimentos repetitivos, falas balbuciadas ou olhar fixo para lugar algum.

Era o meu corpo e o corpo deles. Em alguns era imperceptível qualquer traço aparente de deficiência (autistas ou leve atraso cognitivo), já em outros era visível na expressão ou na dificuldade de locomoção. O objetivo do projeto foi criar um grupo de teatro permanente; e o maior receio que eu enfrentava era não acreditar que estaria habilitada para o trabalho, pois meu olhar era preconceituoso, ao pensar que os encontros deveriam ser mais terapêuticos do que expressivos, para um público com estas características.

Pensei que não ficaria muito tempo nesta atividade, mas passaram-se semanas, meses e, até hoje, três anos na instituição. Permaneci, inicialmente por curiosidade, por perceber a diversidade de outra maneira, por eles me fazerem sorrir quando se expressavam de forma criativa, totalmente inesperada, mas trazendo seu potencial cênico para um outro espaço, até então desconhecido por mim.

A palavra deficiência é feia, dura, mas é o termo aplicado pela atual legislação brasileira. Para situar a terminologia, o estatuto da Pessoa com Deficiência (PcD), de acordo com a Lei Brasileira de Inclusão nº 13.146, instituído em 2015 pela então presidenta Dilma Rousseff considera:

A pessoa com deficiência é aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (BRASIL, 2015).

Muitos ainda utilizam o termo “especial”, erroneamente divulgado nos meios de comunicação e repudiado pelos próprios deficientes. Esta expressão deriva do “Portador de Necessidades Especiais”, utilizada até a década de 90. A Pessoa com Deficiência não “porta”, não carrega ou abandona sua deficiência. Ela nasceu ou adquiriu alguma deficiência. Mesmo assim, é preciso ter atenção aos nomes e usos,

pois as nomenclaturas que se referem à inclusão estão sempre sendo revistas e atualizadas constantemente.

Dependendo do nível de comprometimento cognitivo, o deficiente pode ter incompreensão de situações de criação imaginária ou incapacidade de percepção do jogo dramático. A forma como eles manifestam sua criação e expressividade acontece, principalmente, a partir do foco na ação física ou na manipulação de objetos, ou seja, no campo dos elementos concretos.

São identificados processos diferenciados de contato e de apreensão de conteúdos entre os indivíduos com síndrome de *Down*, TEA (Transtorno do Espectro Autista), paralisia cerebral, entre outros casos, pois cada quadro clínico possui limitações psicomotoras particulares, embora a maioria das instituições reúna todos na mesma sala de aula.

Os primeiros seis meses foram os mais perturbadores e difíceis, nos quais, muitas vezes, acreditei que seria impossível a tarefa de orientar o grupo. Os encontros são de uma hora semanal, o que para alguns já é tempo suficiente. O formato se assemelha ao de oficinas de caráter permanente ou de um curso convencional de iniciação teatral de nível básico, visando o desenvolvimento das habilidades, coletividade, expressividade e capacidade de compreensão de determinados códigos teatrais.

Esta compreensão é fundamental para auxiliar no desenvolvimento da comunicação, pois muitos participantes não possuem linguagem verbal, sendo, muitas vezes, o código teatral nosso elemento facilitador. A busca por uma qualidade nesta comunicação construída com cada participante também é um fator importante para o andamento do processo. Descobrir que alguns respondem mais aos estímulos visuais, outros auditivos e outros ainda sinestésicos é um caminho para explicar exercícios, desenvolver improvisações e ampliar a capacidade de comunicação com o grupo.

Ao longo do trabalho foram buscados referenciais teóricos que auxiliassem na elaboração de uma metodologia de trabalho, sendo observado que o material existente é escasso, principalmente se estiver relacionado especificamente ao fazer teatral. O despertar da sociedade para a necessidade de políticas públicas inclusivas tem fomentado recentemente novas pesquisas.

Existem pesquisas de teatro com cegos e com surdos, havendo alguns artigos publicados. Pesquisas na área da dança, como a da professora e coreógrafa

Ana Carolina Bezerra Teixeira, com seu livro “Deficiência em Cena”, com o foco na deficiência física, além de algumas investigações voltadas ao desenvolvimento psicomotor, no campo da educação física. Mas poucas referências a questões específicas sobre conhecimento e aprendizagem do teatro relacionado com a deficiência intelectual.

A carência bibliográfica foi substituída pela utilização da técnica empírica, criada intuitivamente a partir da tentativa e erro, avaliada e revista a cada encontro. Que corpos são esses? Era o questionamento que me fazia.

Foram adaptados alguns exercícios, com o intuito de criar as condições necessárias para que o espaço de criação sensível fosse possível, buscando sempre explorar o corpo dentro de jogos dramáticos. Com persistência, tolerância à frustração e percepção aguçada para a compreensão dos participantes, havia ainda muitos questionamentos e diversas tentativas que se esgotavam, necessitando ampliar meus conhecimentos sobre o teatro para transformar a relação de entendimento do outro. Era preciso sair da zona de conforto, do pensar artístico de costume para modificar a prática dos encontros.

Que corpo era esse em que o sujeito criava de forma diferenciada, desacomodando meu olhar? A deficiência manifesta no intelecto não limitava o corpo. O deficiente intelectual tem dificuldade em lidar com o imaginário, necessário à criação artística, mas não quer dizer que ele não o tenha. Estamos acostumados a um determinado tipo de acesso a este imaginário pela prática artística, mas provavelmente existam outras formas.

Durante muito tempo se pensou que as funções cognitivas eram determinantes para a criação. Isto tem relação inclusive com as hierarquias de poder e dominação de um pensamento lógico-hegemônico ao qual a nossa sociedade está atrelada. O fato é que estes alunos são capazes de criar com qualidades diferenciadas, exteriorizando seu universo a partir do corpo. Segundo Hubert Godard: “O cérebro funciona mais por controle e inibição do que por comando. Tudo se mexe no interior do corpo, até os músculos se mexem antes de serem inervados.” (GODARD, 2010, p. 6)

Na tentativa de desenvolver os encontros, foram apresentadas diferentes linguagens cênicas, relacionando teatro, dança, circo, *performances* musicais e visuais e expressivas, como a manipulação de objetos, tecidos, lanternas, desenhos, entre outros materiais. O trabalho começava a pulsar de forma mais organizada

cenicamente, com uma compreensão que não necessitava da racionalidade, pois vinha de algo mais arcaico, de um entendimento profundo guiado pelo corpo.

Para José Gil, “o movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos” (2004, p.15). Apesar do foco do trabalho não ser a dança especificamente, a expressividade corporal orientou o desenvolvimento do grupo para uma experiência poética. Gil ainda diz:

Se a consciência integra o sistema-corpo, agindo sobre ele age sobre si mesma: é por isso que o movimento dançado age sobre a consciência suscitando essa “consciência inconsciente” que caracteriza o estado de consciência do bailarino. Trata-se de “libertar o corpo” entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja, ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não a consciência de si ou reflexiva de um “eu”) (GIL, 2004, p. 25).

A partir do corpo, começamos a criar uma variedade de cenas, situações, *performances* transdisciplinares que hoje percorrem as artes cênicas e o teatro contemporâneo, conduzindo os participantes para criação do jogo dramático com práticas variadas de muitos autores, entre eles Jean-Pierre Ryngaert. Se a complexidade da arte teatral surge por seu caráter impalpável, o desafio que temos enquanto artistas e professores é de criar formas de adaptar exercícios e diluir as práticas de aprendizagem básicas na própria realização cênica. Para Ryngaert:

A aplicação de um programa preestabelecido nem sempre é a melhor maneira de atender à demanda dos jogadores. Em alguns casos particulares, grupos muito distantes de qualquer cultura teatral, de qualquer referência à expressão, dificilmente toleram exercícios cujos fundamentos lhes escapam totalmente e que parecem provenientes da loucura. Em contrapartida, outros aceitam as mais inesperadas instruções de jogo. A pedagogia da situação, nesse domínio, é particularmente necessária (RYNGAERT, 2009 p. 78).

O jogo entre os participantes da oficina envolve esta experiência performática num espaço criativo onde eles não representam, mas se fazem sujeitos em estado de representação. Este espaço trata-se de uma zona intermediária, onde o sujeito não se encontra nem dentro e nem fora, em que a realidade e a ficção não se definem com exatidão.



FIGURA 1 – Porto Alegre, 2016 (acervo de aula – autoria própria).

As Possibilidades Performativas deste Corpo

Aos poucos, descobre-se que a metodologia e a aplicabilidade dos referenciais teóricos e práticos para o desenvolvimento de oficinas permanentes de teatro podem ser os mesmos tanto para aqueles sem deficiência, quanto para aqueles com deficiência, o que modifica é a complexidade da comunicação. Como o professor vai trazer a proposta de expressividade para trabalhar com corpos que são distintos por suas condições psicomotoras, estigmatizados e pouco estimulados ao longo de seu histórico de vida? Corpos que sofrem da perda de referencial do espaço e dos outros corpos ao seu redor e constantemente precisam ser lembrados disto?

Para Carla Vendramin, bailarina e coreógrafa especialista em dança para corpos diferenciados, a questão recai sobre a falta de apostas num trabalho continuado para estes corpos:

O fato de muitos bailarinos com deficiência às vezes apresentarem um pobre treinamento corporal não está vinculado a sua não-capacitação para a dança, mas sim à falta de oportunidade de treinamento. Bailarinos com deficiência precisam de treinamento como qualquer outro bailarino, mas também os professores precisam estar orientados e abertos para receberem estes alunos (VENDRAMIN, 2006)³⁸.

Num processo onde é respeitado o tempo interno de cada aluno, observando o que é possível para cada corpo dentro de suas limitações, está sendo trilhado um caminho de subjetividades, onde todos participam de acordo com suas limitações e possibilidades. Cada um pode livremente manifestar seu desejo em cena, como dançar, cantar, inventar uma situação com determinado figurino, adereço ou nariz de palhaço. São encontros excelentes, dificilmente reproduzíveis, dentro da efemeridade própria da teatralidade.

A maioria não cria personagens, simplesmente são seres que a partir do olhar do espectador poderiam ser mitológicos, assustadores, brincalhões. No ato teatral é construído um espaço e tempo próprios para o desenvolvimento de cenas que vamos improvisando livremente a fim de construir os espetáculos dentro da instituição.

É possível constatar que o elemento da teatralidade se faz presente e é reconhecido pelo grupo. Eles têm a percepção de que estão em cena, muitos gostam de mostrar suas habilidades, e há inclusive uma tensão característica nos ensaios, na busca pelo aperfeiçoamento técnico das ações, limpeza de movimento, atenção à variação de ritmos e atmosferas, quando isto lhes é solicitado.

É perceptível no grupo uma certa dificuldade de memorizar as improvisações para repetir no ensaio seguinte. Quando se consegue, há a dificuldade, comum aos atores, em representar a espontaneidade do jogo original. Por este motivo, e para evitar sofrimentos desnecessários com repetições, que para eles não fazem muito sentido, a opção é manter a improvisação sempre acontecendo, em estado de *performance*, aumentá-la, permitir que dentro de determinado roteiro ela possa ter continuidade e ser enriquecida.

Se tudo parte do corpo e é ele o fundador das subjetividades, que seja a percepção do nosso corpo a abertura para o acolhimento de outros corpos

³⁸ Disponível em: <http://idanca.net/o-nome-da-coisa/>. Acesso em: 20 fev. 2017.

diferenciados em habilidades diversas. Estes corpos diversos são o elemento concreto para aqueles que têm dificuldade de vivenciar o impalpável, é a partir deste corpo que se concretiza a criação poética da teatralidade.

Essa passagem pelo próprio corpo do sujeito remete, mais além dos mecanismos perceptivos comuns, à *subjetividade* de cada um: subjetividade do pensamento, da memória, do imaginário e, mais do que isso, subjetividade do corpo (FÉRAL, 2012, p. 137, grifo da autora).

O pressuposto principal para se jogar com a diferença é tentar conhecê-la, não homogeneizá-la ou buscar padrões, mas trabalhar com este corpo diverso, que talvez tenha um alongamento incompleto, um olho que não olha, e que ainda assim pode ser convidado a todo instante a partilhar o olhar. É preciso buscar repertórios, conhecer estilos, desenvolver linguagens e estar aberto para promover rupturas, transgressões híbridas, entre elas, aproveitar os conceitos contemporâneos do campo da *performance* para promover entrelaçamentos criativos com a produção dos alunos.

Entre as práticas utilizadas, proponho manter a comunicação frequente com os participantes, buscar formas de entendimento, não utilizar metáforas, pois, para eles, é difícil o sentido figurado. Olhar nos olhos para falar e buscar uma conexão de confiança é também um dos trabalhos contínuos. A disponibilidade dos alunos facilita criar vínculos e afetos. Alguns não respondem ou têm grande problema de dicção, mas isto pode ir se solucionando aos poucos, à medida que se estabelece um diálogo com o gestual e o olhar do participante.

O teatro com sujeitos em condições psicomotoras distintas propõe descobertas constantes, impele o educador a uma produção de rupturas contínuas, fazendo com que a arte realmente se sustente a partir do olhar do outro. O jogo que eles criam é sua forma de expressão artística, com ações autênticas, potentes e amorosas.



Figura 2 - Porto Alegre, 2016 (acervo de aula – autoria própria)

Aprendizagem e diferença

O teatro dentro da instituição pode ser chamado de “jogo da diferença”, onde os sujeitos, diferentes entre si, a partir do jogo com seus diferentes corpos expressam suas subjetividades e seus desejos. Poderia ser chamado de teatro inclusivo, mas quando se fala de inclusão, remete-se a algo que não está dentro, que é ou era excluído e não pertence àquele contexto.

Numa sociedade que busque diálogos simétricos, o espaço de uma oficina de teatro é capaz de propor o desenvolvimento da expressão artística sem o estigma do assistencialismo social, o mau uso de termos como “superação” ou teatro como terapia ocupacional; pois sua intenção é ampliar o conceito da inclusão para acolhimento das capacidades criativas diversas.

O teatro certamente pode ter seu potencial terapêutico, mas se ele é feito visando a qualidade artística e o desenvolvimento dos “atores” que estão ali inseridos, ele não se enquadra em expressões que são utilizadas em muitas

instituições, como “pacientes” ou “atendidos”. Seu foco é o trabalho do ator, a capacitação de um sujeito em condição de criar subjetividades.

Assim como as terminologias sobre pessoas com deficiência variaram no decorrer da história, talvez também o termo “inclusão” venha a sofrer transformações, desfazendo-se a carga de uma tolerância que pode estar associada com a indiferença, mas buscando a compreensão de que os sujeitos são capazes, têm o direito de produzir e ocupar determinado espaço na sociedade.

Criar a relação ensino-aprendizagem a partir do compartilhamento, da construção com o outro, possibilita estabelecer novos critérios que podem desencadear outras formas de subjetivação. Ao perceber o outro enquanto imagem múltipla, em suas variações de perspectivas, para além de qualquer classificação, que viria a perpetuar a manutenção da ordem dominante, o professor promove o envolvimento e a partilha como modo de orientar a atividade em sala de aula.

Para que seja possível intervir desta forma no processo educativo, é preciso que a escuta esteja presente. A escuta de si, do outro, do seu entorno, do grupo todo, permitindo que se instaure um silêncio para a própria percepção. O que é requisitado? O que existe como potencial de troca? Qual narrativa o outro tem para contar?

Não existem métodos, e o teatro permite este espaço de escuta do outro, da experiência que também implica em afetuosidade, da ressignificação de disciplinas rígidas, que enquadram os corpos dentro de modelos de formação entre indivíduos “normais” e “anormais”. A disciplina aqui proposta é uma prática constante de operar com a surpresa de cada dia e com o inacabamento. Um modo do professor de teatro estar em construção e, continuamente, se problematizar para uma real modificação social, na qual seja possível que todos tenham as mesmas possibilidades de inscrever suas histórias.

Desta forma, é possível destacar que o teatro com corpos diferenciados pode ir além de um encontro para o desenvolvimento de habilidades, pois o ato criativo que proporciona o trabalho continuado constrói sujeitos, que por sua condição psicomotora distinta foi negligenciada ao longo da história. Estes sujeitos são capazes de propor cenas inusitadas, imagens com seus corpos e expressar toda a teatralidade presente neles.

Se falamos em inclusão porque vivemos numa sociedade de exclusão, é importante ressaltar que incluir não é homogeneizar, mas construir viabilidade para

todos. Ainda hoje, se faz necessário falar sobre respeito, cuidado, afeto e partilha. Um sujeito não pode ser definido por sua condição, mas pela sua subjetividade e por sua construção de pertencimento.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Estatuto da Pessoa com Deficiência – Lei Brasileira de Inclusão Nº 13.146, de 6 de julho de 2015.

FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. Primeira. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GIL, José. Prólogo. In: GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, Hubert. Buracos Negros – uma entrevista com Hubert Godard por Patricia Kuypers. *O Percevejo Online: dossiê corpo cênico*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, jul-dez, p. 1-21, 2010.

LOPES, Maura Corsini; FABRIS, Eli Henn. *Inclusão e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

PEREIRA, Antonia, ISAACSSON, Marta, TORRES, Walter Lima. *Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, Representar - Práticas Dramáticas e Formação*. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2009.