

UM CORPO-EXPERIMENTO NA EDUCAÇÃO DAS ARTES DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

A BODY-EXPERIMENT IN THE EDUCATION OF THE ARTS FOR PEOPLE WITH VISUAL IMPAIRMENTS

 <https://orcid.org/0000-0001-8164-4737> Caue de Camargo dos Santos ^A

 <https://orcid.org/0009-0008-8048-0791> Marina de Assis Fernandes Nogueira ^B

 <https://orcid.org/0009-0004-4380-6917> Sandra Regina Lopes ^B

^A Instituto Benjamin Constant (IBC), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

^B Instituto Benjamin Constant (IBC), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Recebido em: 24 de junho de 2024 | **Aceito em:** 30 de setembro de 2024

Correspondência: Caue de Camargo dos Santos (caue.camargo@ibc.gov.br)

Resumo

Essa escrita faz uma contribuição ao campo da educação das artes de pessoas com deficiência visual a partir das mobilizações de *afectos* e *perceptos* (Deleuze; Guattari, 2010), disparados, em uma formação experimental em teatro inclusivo. Esses atravessamentos corporais, são colocados em operação durante os encontros de um projeto de extensão, denominado Grupo de Experimentação em Artes do Corpo (Geacorp), e ofertado em uma instituição especializada na educação de pessoas com deficiência visual, no município do Rio de Janeiro. Nesse contorno, o que se pretende, é provocar o pensamento acerca da noção de corpo-experimento enquanto uma superfície que acolhe os acionamentos de memórias e saberes corporais constituídos – e tornando-os potências criadoras – na convivência com a deficiência visual. Para tanto, utiliza-se da combinação de abordagens e treinamentos corporais – os *Viewpoints* – delineados por Bogart e Landau (2017). Desse modo, ao cartografar essas mobilizações corporais através das rodas de conversa ao longo dos encontros do grupo, observa-se a inscrição e a tessitura de atravessamentos causados pelos *afectos* e *perceptos* transbordados no corpo-experimento. Assim, os procedimentos adotados, no projeto em questão, vêm criando possibilidades na produção de sentidos diante de uma percepção da diferença de corpos que irrompem (ao seu modo e em meio a experimentação) alguns limites impostos pela deficiência visual.

Palavras-chave: corpo; teatro; deficiência visual; educação especial; educação e arte.

Abstract

This writing contributes to the field of art education for people with visual impairments through the mobilization of affects and percepts (Deleuze; Guattari, 2010), triggered in an experimental inclusive theater training. These bodily crossings are put into operation during the meetings of an extension project called the Body Arts Experimentation Group (Geacorp), offered at an institution specialized in the education of people with visual impairments, in the city of Rio de Janeiro. In this context, the aim is to provoke thought about the notion of the body-experiment as a surface that embraces the activation of constituted bodily memories and knowledge – transforming them into creative potentials – in the experience with visual impairment. To this end, a combination of approaches and body trainings – the *Viewpoints* – outlined by Bogart and Landau (2017) is used. Thus, by mapping these bodily mobilizations through discussion circles during the group meetings, the inscription and weaving of crossings caused by the affects and percepts overflowing in the body-experiment are



observed. Therefore, the procedures adopted in the project in question have been creating possibilities in the production of meanings in view of a perception of the difference of bodies that break through (in their own way and amid experimentation) some limits imposed by visual impairment.

Keywords: body; theater; visual impairment; special education; education and art.

Uma educação das artes que emana da vida

Começamos essa escrita com uma problematização: Por que educação das artes de pessoas com deficiência visual? pensamos que é imprescindível evidenciar nos territórios os contornos e os povoamentos com os quais são produzidas nossas experimentações no campo da educação, da arte e da educação especial. Esses rastros deixam pistas por onde passamos, deixam vestígios do modo como possibilitamos e movimentamos elementos da vida dos/das estudantes nos espaços educativos, para que outros possam colher essas pistas e carregar em outras direções.

Desde a nossa formação na licenciatura em artes visuais, na pedagogia ou no teatro percebemos a existência desses arranjos e de diferentes maneiras de operar com as artes visuais nos espaços educativos, passando pelo ensino da arte, educação e arte, arte/educação, arte-educação, educação das artes.

Nesse sentido, a Arte/Educação tem se caracterizado como um campo amplo de conhecimento que, durante a sua trajetória histórica e sócio epistemológica, vem agregando diferentes estudos, os quais são frutos de pesquisas científicas na área da arte e seu ensino, pesquisas artísticas e da produção de conhecimento/saberes, através da prática de ensino experimental de arte, na educação escolar e não-escolar (Silva; Araújo, 2007, p. 1).

Dessa forma, compreendemos e corroboramos a citação acima pensando e delineando a arte/educação como um campo epistemológico que agrega as experimentações das mais variadas ordens na correlação entre a educação e a arte. Assim, ao longo dos anos em que estamos constituindo uma trajetória na docência, temos acolhido no trabalho como professores e pesquisadores da área, a terminologia ‘educação das artes’. Acolhemos a seguinte terminologia, diante das observações que realizo nos âmbitos procedimentais, atitudinais e conceituais na docência e na conjugação dos campos da educação, artes visuais e educação especial.

Ao embarcar no sobrevoo que mapeia os territórios da docência como campo de experimentação, é possível perceber os contornos e os percursos que emergem nas relações de

ensino e aprendizagem. Esse lócus de experimentação na docência em artes visuais vem delineando um cenário que aposta em uma educação dos sentidos, uma aprendizagem que é estreitada com a vida e mobilizada por acontecimentos da vida dos/das estudantes. Por esse viés, o ensinar e o aprender não estão delimitados por um saber/fazer em artes – como apreensão de uma técnica, ou só expressão, ou só comunicação, ou só como conteúdo disciplinar/curricular.

O saber/fazer em arte agrega, também, uma substância emanada da vida, donde, emergem sensações e percepções que reverberam nos gestos e vozes, que brotam das dores, alegrias e problematizações suscitadas e compartilhadas – do indivíduo para ou coletivo, e/ou vice-versa - e nos desdobramentos construídos nas camadas de corpos uns sobre os outros.

Corpos/ superfícies...

Por essas camadas compostas nas relações de corpos, emerge o Grupo de Experimentação em Artes do Corpo (Geacorp) – uma ação extensionista – que propõe a realização de experimentações a partir dos saberes constituídos pelas memórias corporais dos indivíduos. Essas materialidades possibilitam a mobilização do pensamento para compreender os afectos, perceptos e outros sentidos produzidos por meio da expressão corporal, da dança, do movimento e do teatro. Nesse território, busca-se aproximar os/as estudantes da linguagem da performance arte na articulação de estudos teórico-práticos e a utilização de técnicas de criação oriundas do teatro, da dança, das artes visuais, da música e da literatura.

Essa ação extensionista compõe uma parte das atividades previstas no projeto de pesquisa ‘Ateliê Vida: a educação das artes e pessoas com deficiência visual’, registrado no Centro de Estudos e Pesquisas (Cepeq) do Instituto Benjamin Constant (IBC), além de receber apoio da Faperj¹, e, suas ações foram aprovadas por comitê de ética em pesquisa, na Plataforma Brasil². Para participação e ingresso nas ações do (Geacorp), realizamos inscrições e entrevistas com os interessados, onde informamos se tratar de uma atividade relacionada a processos de investigação e pesquisa em Artes, além de uma formação inclusiva em Teatro. Todos os participantes assinaram o termo de autorização do uso de imagem e participação na pesquisa,

¹O ‘Projeto Ateliê Vida’ foi aprovado no Edital 13/2023 – Auxílio Básico à Pesquisa (APQ 1), e é financiado pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

² Parecer Consubstanciado do CEP de novembro de 2023, sob o CAAE: 73584423.0.0000.5246 e parecer nº 6.531.633.

após a participação em seis meses de atividades, ou seja, a gênese dos dados apresentados aqui diz respeito a uma etapa do processo que corresponde de fevereiro a maio de 2024.

Atualmente congregam permanentemente, quinze adultos, com idade acima de 18 anos, com ou sem deficiência visual. Os participantes, são pessoas da comunidade interna e externa do IBC. E consolidação desse grupo na instituição, intenta fomentar e formar público na área cultural, envolvendo a cena artística contemporânea, o público com deficiência visual que consome, e, produz arte no entrecruzamento das linguagens performativas.

Esses corpos/ superfícies vêm sendo povoados por atuações no palco, por mapeamentos do espaço, pela convivência semanal em grupo, pela frequência na agenda de espetáculos com acessibilidade disponível para pessoas com deficiências e pela produção. Tendo a sua gênese em abril de 2023, dedicou-se seis meses ao treinamento corporal. Desenvolvemos experimentações com a expressão e consciência corporal. Após os seis meses, iniciamos uma etapa de observação dos estados corporais das pessoas com deficiência visual. Experimentamos com os jogos teatrais adaptados.

Na fase do treinamento corporal, acolhemos a filosofia dos *Viewpoints*, que se divide nos princípios naturais do movimento – tempo e espaço –, e enquanto técnica nos possibilitou treinar o corpo, construir um coletivo e experimentar movimentos no palco. Eles “são uma série de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço; esses nomes constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco” (Bogart; Landau, 2017, p. 25). Nossa problematização foi pensada a partir das atividades de Orientação e Mobilidade, um treinamento que se realiza com pessoas com deficiência visual, a fim de tornar sua vida mais independente, assim: o que pode os *Viewpoints* na experimentação e reconhecimento do espaço físico do Teatro do IBC?

Iniciamos pelo estudo dos *Viewpoints de espaço*, compreendidos através dos princípios naturais da forma/*shape*³, e construímos uma coleção de percepções acerca do palco, fazendo acionar/transbordar no corpo os seguintes elementos/*perceptos*⁴: o assoalho de madeira, a sua temperatura, as suas texturas, a disposição das coxias, a rotunda delimitada pela cortina de

³ *Shape* é um termo de difícil tradução para o português, já que possui uma série de significados e associações, todas elas importantes no exercício da arte teatral. O exercício do *Viewpoint Shape* solicita a atenção do *performer* aos contornos e configurações dos corpos, dos conjuntos humanos, de objetos, espaço físico e outras materialidades visíveis e/ou palpáveis (Bogart; Landau, 2017, p. 27).

⁴ Deleuze (2010) enfatiza que os *perceptos* não são apenas sensações isoladas, mas são articulados em séries ou agenciamentos que permitem a emergência de novos significados e modos de pensamento. Os agenciamentos perceptuais são, portanto, considerados elementos cruciais para a criação e a inovação em diversos campos do conhecimento e da arte.

veludo ao fundo do palco e a faixa de carpete na borda da boca de cena que delimita o fim do palco. A composição arquitetural que compõem o Teatro, a escada que dá acesso ao palco, os dois blocos de cadeiras da plateia, os três corredores principais, os banheiros laterais e o camarim.

A agrimensura desse espaço onde o grupo realiza seus ensaios, produz a ruptura de alguns limites relacionados a orientação e mobilidade dos estudantes cegos. A repetição da rotina semanal no Teatro constrói autonomia e segurança em se tratando do aspecto da ocupação, a desenvoltura e o pertencimento a esse espaço. O povoamento intenso do coletivo nesse espaço de produção artística e a problematização dos limites superados, mas impostos em outros lugares é cotidiano para nós. O transbordamento desses *perceptos* são redimensionados a cada encontro, e coloca-os em vias de tornar-se. Em devir, em múltiplo que desafia as regras, que se coloca em risco e em uma experiência-potência.

Nesse sentido, quando Gilles Deleuze, ao discutir sobre a Natureza humana – acerca do empirismo e da subjetividade humana, a partir de Hume – afirma que a crença é um modo de inferir sobre uma parte da natureza que não está dada. “E inventar é distinguir poderes, é constituir totalidades funcionais, totalidades que tampouco estão dadas na natureza. [...] Esse sujeito que inventa e crê se constitui no dado de tal maneira que ele faz do próprio dado uma síntese, um sistema” (Deleuze, 2001, p. 94).

Começa, então, a brotar o corpo-experimento. O mapeamento do espaço do teatro não está dado apenas pelas informações fornecidas por terceiros, ou pelas vozes que indicam esquerda e direita, piso inclinado, porta, escada, corrimão. A invenção do espaço vem sendo construída no percurso sensorial. Quando o estudante conta as fileiras de cadeiras até chegar na escada do palco; demarca que ao entrar no teatro à sua direita existe uma barra de ferro que cerca o bebedouro e após vem a porta do banheiro. Nesse corredor a frente do banheiro, é um lugar quente e iluminado, pois, há janelas, muito calor do sol ou claridade. São nesses movimentos que os corpos/ superfícies que se inscrevem e nomeiam as experiências. Eles avançam nos dias, os corpos/ superfícies, superam-se cada vez mais, empoderam-se e creem numa potência de vida. Mais à frente ele pergunta:

Mas, que é o dado? É, diz Hume, o fluxo do sensível, uma coleção de impressões e de imagens, um conjunto de percepções. É o conjunto do que aparece, o ser igual à aparência, é o movimento, a mudança, sem identidade nem lei. [...] Assim, a experiência é a sucessão, o movimento das ideias separáveis na medida em que são diferentes, e diferentes à medida que são separáveis (Deleuze, 2001, p. 95-96).

E a partir dessa coleção de impressões, experimentações e sensorialidades construídas e repetidas que as pessoas com deficiência visual constituem um pertencimento e uma autonomia de deslocamento espacial. Nessa sucessão de sensorialidades, sentidas e verbalizadas, produz-se a experiência da relação corpo/tempo/espço, e por meio desse ir e vir é que acumulam as ações de um ‘comportamento restaurado’⁵ e fabricam suas performances de vida. Circulam pela cidade, frequentam teatros, espaços comerciais, espaços educativos, o transporte público. É através dessas mobilizações que os *afectos*⁶ transbordam ao corpo e as pessoas com deficiência visual são lançadas ao movimento da vida.

Nesse sentido, ao apreender os saberes que envolvem o corpo, está sendo possibilitado o desenvolvimento e a expansão da consciência corporal, da educação dos sentidos e permitindo a ampliação do nosso olhar para o outro, para as diferenças humanas e processos singulares que envolvem a criação. É muito importante enfatizar aqui, que as atividades sensoriais propostas pelo projeto Geacorp não dão conta da orientação e mobilidade, da atenção psíquica, da comunicação e da autonomia desse estudante, mas aparece como um complemento, um acionador corporal. É preciso que exista uma articulação de proposições e ações.

Desse modo, os resultados esperados perpassam os campos do desenvolvimento sensorio motor, da consciência corporal, a construção de um tônus corporal equilibrado e saudável. Conta ainda, com o desenvolvimento da percepção sensorial, psíquica e emocional. Para além daquilo que se considera das experimentações nas artes do corpo, uma articulação com outras áreas, impacta no desenvolvimento de diversas capacidades, habilidades e permite a constituição de uma integralidade – corpo/pensamento - do ser humano por meio da Educação das Artes.

Um corpo-experimento em performance

Os encontros são pensados como dispositivos de criação, aulas-performance que mobilizam a elaboração de expressões e a composição de partituras corporais através de músicas, narrações conduzidas por mim ou narrações produzidas pelos próprios estudantes.

⁵ Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações (Schechner, 2006, p. 04).

⁶ Afetos, afecções... na concepção deleuziana (2010), não são meras emoções ou sentimentos, mas sim forças que agem sobre os corpos e os colocam em relação uns com os outros. Os afetos não são determinados por uma causa externa, mas surgem a partir da interação entre o corpo e o ambiente em que ele se encontra.

Emerge a seguinte problematização, o que pode esse corpo-experimento? O que acionamos para torná-lo maleável? Nesse processo investigativo corporal, diversos métodos e abordagens foram acionadas. A começar pelas experimentações arraigadas na técnica da eutonia. A eutonia, corroborou a construção de uma percepção do próprio corpo, ou seja, as proposições eutônicas fortaleceram o desempenho corporal e favoreceram um trabalho que ampliou a consciência corporal do coletivo.

A eutonia, proposta por Gerda Alexander⁷, busca uma tonicidade do corpo e o alcance da totalidade do ser humano, através da capacidade de auto-observação, a tomada de consciência do próprio corpo e da sua musculatura. No decorrer dos encontros, realizamos atividades que iniciaram pelo processo de relaxamento corporal, para modular os níveis de agitação e concentração do corpo. O ambiente era o palco do Teatro, sempre preparado com antecedência. Os colchonetes dispostos no chão, a música calma ao fundo e a climatização do espaço.

Os estudantes adentravam o Teatro, acondicionavam todos os seus pertences nas cadeiras da plateia e subiam ao palco, escolhendo um colchonete e repousando o corpo. A seguir, iniciávamos sessões de concentração, iniciando pelo trabalho de respiração abdominal. Depois, a percepção e o mapeamento das partes do corpo: pontas dos dedos das mãos e dos pés, braços e pernas, quadril, cabeça, rosto, pescoço, peito, cintura e barriga. Era orientado que sentissem as texturas e temperaturas das superfícies da pele. “É típico da prática da eutonia que cada um experimente de maneira diferente, como um caminho pelo qual a vida em si se manifesta” (Alexander, 1983, p. 16). A ordem das percepções ficava em aberto aos participantes, desde que percorressem todas as partes do seu corpo no exercício. Em outro momento era solicitado a observação dos pontos doloridos do corpo, e através do exercício respiratório aliviar as dores e tensões musculares.

Nossa tonicidade é continuamente alterada, basicamente aumentando com a atividade e diminuindo com o repouso. [...] A eutonia trata: 1) da regularização do tônus, “fazer desaparecer as fixações existentes em grupos isolados de músculos, reintegrando-os ao comando geral” e, 2) a igualação do tônus: quando as fixações de uma ou mais fibras musculares dentro de um músculo são dissolvidas. Daí porque essa técnica não constitui apenas um labor de relaxamento, trata-se de adquirir domínio sobre o próprio tônus, diminuindo-o ou aumentando-o, conforme a necessidade (Azevedo, 2017, p. 110).

⁷ Gerda Alexander nasceu na Alemanha em 1908 e passou a residir na Dinamarca a partir de 1930. Concebeu a Eutonia antes da Segunda Guerra Mundial. [...] É uma técnica que busca o equilíbrio entre o simpático e o parassimpático; sistema neurovegetativo: porção do sistema nervoso que regula as funções vegetativas tais como digestão, respiração, metabolismo (Azevedo, 2017, p. 109).

Nesse sentido, a partir do relaxamento corporal, foram ocorrendo outros desdobramentos relativos à construção da percepção corporal, a consciência dos gestos, do contorno corporal, o empenho de energia para determinados movimentos. Por fim sugeri o contato corporal entre os participantes. Para a realização dessa atividade busquei um exercício muito presente nos jogos teatrais, as estátuas. O grupo foi erguendo-se do chão e criando movimentos corporais e gestuais leves, em seguida uma parte do coletivo congelou. E a outra parte prosseguiu em movimentos leves, investigando o palco e tocando nas estátuas, percorrendo toda a exposição disposta no palco. O ator ou atriz que representava a estátua buscou a relação com algum objeto, animal, ação, para que houvesse uma tentativa de reconhecimento da sua composição corporal.

Figura 1 – os estudantes no palco representando sensações de perda. **Audiodescrição:** Alguns estão sentados, outros em pé. Demonstrando tristeza, introspecção, rostos pesarosos e pensativos.



Fonte: arquivo do autor. A fotografia possui autorização de uso de imagem. Ano 2024.

Avançamos, foi lançado ao grupo outra proposição baseada numa perspectiva de Constantin Stanislávski⁸, a criação de poses, a observação/sensação corporal e a autodescrição enquanto ocupava determinada ação no palco. Por conseguinte, sugeri que trouxessem à tona alguma memória de perda em suas vidas, pois, o “elo entre o corpo e a alma é indivisível. A

⁸ Grande homem do teatro russo; ator, diretor e professor de atores. Em 1888 cria, com amigos, a Sociedade de Arte e Literatura; em 1897 (com Nemirovich-Danchenko) funda o Teatro de Arte de Moscou. [...] Desenvolveu incansavelmente, ao longo dos anos, suas teorias sobre interpretação, que podem ser encontradas em seus livros: A preparação do ator, A construção da personagem e A criação do papel (Azevedo, 2017, p. 7).

vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento” (Stanislávski, 1968, p. 166), e foi demonstrado através de frases, movimentos e gestos. Alguns estudantes demonstraram uma conexão mais profunda com suas memórias e foram arrastados ao choro e ao desespero. Aos poucos sugeri que o coletivo promovesse um encontro no meio do palco, e aos poucos foram encontrando um lugar no emaranhado dos corpos, mantendo uma posição que representasse as emoções de perda vividas.

Buscamos uma atuação orgânica, de acordo com corpo dos atores e atrizes em cena. Não queremos transformá-los em enxergantes ou ‘adestrá-los’ para caminhar pelo palco sob arranjos visuocêntricos. Buscamos uma estética arraigada na vida, e um corpo que combate os estereótipos. Por isso acionamos os *afectos*, memórias e imagens de vida, pois, um “o corpo não será capaz de dar vida ao papel se não estiver mobilizado pela experimentação da alma da personagem, motivo e início da mobilização exterior” (Azevedo, 2017, p. 8-9).

Queremos um corpo prenhe de criação, e um corpo transbordante de afecções. Diante desses povoamentos de experimentações corporais, fui introduzindo os conceitos de performance e os *viewpoints de tempo* que compreendem as noções de andamento, duração e reposta cinestésica.

A medida da velocidade na qual um movimento acontece; o quão rápido ou devagar algo acontece no palco. [...] Quanto dura um movimento ou uma sequência de movimentos. Duração, em termos de trabalho com Viewpoints, se relaciona especificamente com quanto tempo um grupo de pessoas, trabalhando juntas, permanece em uma certa seção de movimento antes de mudá-la. [...] Uma reação espontânea ao movimento que ocorre fora de você; o *timing* no qual você responde aos eventos externos de movimento ou som; o movimento impulsivo que ocorre a partir do estímulo dos sentidos (Bogart; Landau, 2017, p. 26-27).

E o coletivo foi observando, compreendendo e entrelaçando as experimentações. Pois, foram constatadas nas falas a percepção do ajuste do tônus corporal em algumas situações nas representações, a tensão e o desenho dos músculos, a velocidade, contorno e o alcance das gestualidades e movimentos corporais delineados em cada proposição de cena.

O coletivo mencionou a respeito da atencividade, da presença corporal e a ‘entrega’ emocional nas aulas onde foram propositadas as experimentações a partir de Stanislávski (1972), onde ele fala que basta o ator perceber uma quantidade mínima de verdade orgânica nas suas ações e no seu estado corporal, e instantaneamente suas emoções irão corresponder a uma crença interior daquilo que ele está realizando.

É perceptível nas ações do coletivo um delineamento performático do corpo onde os *afectos* e os *perceptos* transbordam como acontecimentos. O povoamento de um corpo-

experimento em performance em que as ações e gestos cotidianos podem ser recombinaos e ressignificados na construção de cenas e narrativas representadas por cada um desses estudantes.

As performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais (Schechner, 2006, p. 2-3).

Como bem disse uma estudante durante um exercício: “até parece que aqui dentro, nós encenamos a vida lá de fora”. E o contexto dessa fala surge ao produzirmos experimentos baseados no Teatro-Fórum, de Augusto Boal. “Todo o nosso trabalho consiste em ajudar para que o usuário se transforme em sujeito ativo e criador, e não em objeto, e mais: em sujeito social” (Boal, 2009, p. 231).

Essa experimentação consistiu na busca do “spect-ator”, um sujeito que interpretasse seus problemas e sua vida no palco durante alguns encontros. O objetivo era “ensaiar ações concretas na vida social, produzir mudanças, transformações” (Boal, 2009, p.163), para isso organizei um pequeno-teatro em cima do palco.

Uma área com cadeiras, representava a plateia e a área do fundo do palco, onde existe a cortina de veludo vermelho da rotunda, era o lugar da cena, à esquerda e à direita, duas coxias de tecido preto, eram as entradas e saídas das cenas. Dessa forma, a estrutura foi montada por várias semanas criando um espaço de apresentação das duplas ou trios, com temas escolhidos por mim ou pela plateia. Como estamos tratando de uma educação de pessoas com deficiência visual, eu ficava atrás das cadeiras executando a audiodescrição das cenas improvisadas.

Os últimos exercícios de improvisação iniciavam com a apresentação de uma personagem e a seguir ela construía uma problematização em cena, a seguir outro ator ou atriz ocupava seu lugar e mudava a direção do problema, resolvendo-o ou complexificando sua resolução. Os problemas de cena incluíam a fome, o clima, a pobreza, a cura, a morte, a favela, a corrupção, a ética etc. Assim, todos estudantes tiveram a oportunidade de atuar e problematizar as ações que ocorrem em suas vidas.

Considerações finais

A escrita ainda latente, carrega consigo a aposta de oito meses de trabalho empenhado pelo Grupo de Experimentação em Artes do Corpo (Geacorp). Percorremos uma série de encontros que mobilizaram nos corpos-experimentos *afectos* e *perceptos* a partir das relações constituídas nos treinamentos corporais com os *viewpoints de tempo e espaço*. *Afectos* que foram acionados e atravessados nos corpos em meio a relação de troca de experiências promovida no coletivo.

Essa filosofia/ técnica tem contribuído em nossos encontros, por assim dizer, como uma pedagogia do gesto e da mobilidade dos estudantes cegos, também se traduz como uma linguagem para que possamos abordar aquilo que acontece no palco (Bogart; Landau, 2017). A cada encontro a experimentação compõe um bloco da vida e nos orienta no caminho da criação, quando estamos atuando no palco. Essa abordagem nos orienta e nos auxilia a nomear espaços-tempos em torno daquilo que estamos executando no palco, nos transporta a pensar e dimensionar as etapas dos processos de criação da personagem e das cenas.

Desse modo, todas as abordagens desenvolvidas são como disparadores que são acionados atualmente, momento em que o coletivo, não apenas faz treinamentos corporais, mas vem ensaiando um espetáculo cênico. Assim, a cada ensaio são acionados alguns exercícios, posições, aquecimentos ou algum ponto de atenção para solucionar um problema de cena. Como mencionado anteriormente, conseguimos nomear essas ações, identificar onde é preciso investir energia, e canalizar esforços para avançar na criação.

Stanislávski, com sua abordagem nos impulsiona a conectar o ator e a atriz com suas memórias, com suas marcas de vida e fazer preencher a forma corporal vazia. São acionados os *afectos* e *perceptos* que transbordantes produzem um campo de tensões e criações. Para além desse espaço-tempo de um corpo-experimento, também se quer uma educação dos sentidos, uma produção de arte plasmada pela vida e pelos bons encontros que o coletivo faz brotar.

Referências

- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia – um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. Organização e tradução Sandra Mayer. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução Luiz B. Orlandi. 1 ed. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? IN: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.
- SILVA, Everson Melquiades Araújo; ARAÚJO, Clarissa Martins de. Tendências e Concepções do Ensino de Arte na Educação Escolar Brasileira: um estudo a partir da trajetória histórica e sócio-epistemológica da arte/educação. IN: *Anais da 30ª Reunião da ANPED – GE: Educação e Arte*. Caxambu-MG, 2007. Disponível em: http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3073--Int.pdf Acesso em: maio de 2024.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.