



ISSN 1981 - 3031

CORPOS DIFERENCIADOS: O TEATRO NO PROCESSO EDUCATIVO

Nara Salles (UFAL/UFRN)
narasalles@hotmail.com

Felipe Henrique Monteiro Oliveira (UFAL)
fhmoal@hotmail.com

Resumo:

O artigo aborda uma pesquisa-ação em andamento, de ensino de Teatro para cegos/as; fundamentando-se nos conceitos das principais técnicas corporais para o teatro, especificamente as criadas a partir do início do século XX, que tratam o corpo como unidade somática, psicofísica; objetivando a prática teatral na educação através da investigação corpóreo/vocal em pessoas com deficiência visual congênita e adquirida; possibilitando que a própria pesquisa se converta em ação e em intervenção social, delineando assim uma atuação efetiva sobre a realidade estudada, onde reflexão e prática; ação, pensamento e teoria estão articulados e direcionados para a produção de um saber artístico e científico sobre o tema abordado.

Palavras Chaves: Corpo Diferenciados, Teatro e Educação, Aprendizagem.

A pesquisa surgiu da necessidade imposta pela contemporaneidade da compreensão de que, como professores da área de teatro e dança, é nossa obrigação nos posicionarmos como cidadãos conscientes, sujeitos de nossa história, e lutar contra a injustiça social, a discriminação e a falta de acesso ao fazer teatral no sistema educacional, sobretudo na educação pública destinada às pessoas que tem corpos diferenciados, termo por nós cunhado para designar pessoas com alguma deficiência; na busca por um termo que seja politicamente correto e não esteja carregado de qualquer espécie de discriminação, tarefa muito difícil em nossa sociedade; no entanto nos parece que o termo diferenciado tem o significado de apenas ser diferente; posto que no dicionário *on-line* Michaelles¹, diferente vem do latim *differente* e designa aquilo que é diverso, alterado, mudado, modificado, variado. Evidenciamos este termo porque não

¹ In <http://michaelis.uol.com.br/> acessado em 31 de julho de 2010.

estamos de acordo com a palavra deficientes ou deficiências, que é proposto por Romeu Kazumi Sasaki, no artigo “Terminologia sobre deficiência na era da inclusão”. No item 10 do artigo citado encontramos:

deficiências físicas (como nome genérico englobando todos os tipos de deficiência). TERMO CORRETO: *deficiências* (como nome genérico, sem especificar o tipo, mas referindo-se a todos os tipos). Alguns profissionais não-pertencentes ao campo da reabilitação acreditam que as deficiências físicas são divididas em motoras, visuais, auditivas e mentais. Para eles, *deficientes físicos* são todas as pessoas que têm deficiência de qualquer tipo. SASSAKI *apud* VIVARTA (2003).

O diálogo entre os saberes popular e acadêmico, e a preocupação com as minorias, tão familiar a nossa prática de envolvimento sistemático com os movimentos sociais, e mais especificamente com educação, cultura e teatro, nos levou ao delineamento inicial deste projeto de pesquisa, que se encontra em andamento. Encontrar um referencial teórico e metodológico para a realização deste estudo foi um processo dialético que ajudou na própria definição do objeto e sua delimitação. Programada para ser desenvolvida ao longo de doze meses, foi iniciada no dia três (03) de maio de 2010 e tem sua finalização prevista para o dia dois (02) de maio de 2011; com carga horária total de 960 horas aulas de Teatro, incluindo uma montagem a ser apresentada ao público.

A relevância social desta pesquisa está na importância da temática atual e contemporânea de inserção sócio-educacional, tanto para a comunidade teatral, quanto para os sujeitos fazedores da educação e, sobretudo no impacto que pode causar no público atendido. Considerando a complexidade da temática, os resultados alcançados podem contribuir, em nível local, regional, nacional e internacional, para as discussões em curso no processo de pesquisa corpóreo-vocal para a cena em corpos diferenciados e nos estudos de teatro e educação considerando tanto a problemática com seu dinamismo social e suas implicações sócio-afetivas, culturais e educacionais, de forma transdisciplinar. O mérito do projeto, portanto, consiste em promover a vivência de pessoas com corpos diferenciados com o ensino teórico/prático/metodológico do teatro. Desta forma, a partir do ensino do teatro, o projeto tem por caráter pragmático o (re)conhecimento corpóreo/vocal dos/as educandos/as através das práticas das técnicas teatrais, o que poderá vir a promover uma mudança sócio-cultural da realidade dos/as educandos/as mediante a instauração de um processo educativo em teatro.

Para que possamos ensinar teatro para este grupo se faz necessário entender como esses atores sociais captam e interpretam os conceitos relativos ao corpo, e de que

forma pensam e agem em sua realidade próxima visando a uma integração e inclusão social. Neste sentido René Barbier (2002) atribui à pesquisa-ação o sentido de uma revolução epistemológica ainda não suficientemente explorada nas ciências humanas e nos processos criativos em arte. Sua noção de pesquisa-ação é a de uma arte de rigor clínico, desenvolvida coletivamente, com o objetivo de uma adaptação relativa de si ao mundo, o que implica uma mudança do sujeito; tanto do indivíduo como do grupo; com relação à sua realidade, fato este possível de acontecer com o grupo com corpos diferenciados ao vivenciarem o corpo em situação de percepção e sensibilização corpóreo/vocal através das técnicas teatrais. Assim se faz necessário aplicarmos a pesquisa ação; que considera a intervenção social na prática como seu princípio e seu fim último; a partir do conhecimento do ensino/aprendizagem do Teatro apreendido pelos alunos e alunas nas diversas disciplinas ao longo do curso de Teatro Licenciatura e no grupo de estudos continuados em teoria e prática teatral; no intuito de decodificar as imagens e retomar valores éticos e conhecimentos que foram silenciados ao longo do processo histórico no ensino/aprendizagem do teatro acessível a qualquer corpo, pois é um direito de qualquer pessoa, independente do jeito como se apresenta seu corpo, o acesso a todas as formas de saber e ao ensino aprendizagem do Teatro.

As aulas estão em andamento e metodologicamente abordam e abordarão no decorrer do tempo os conceitos teórico-práticos do teatro apontados a seguir, divididos em três (03) etapas com suas subdivisões conceituais: fase I Perceber=P, fase II Entender=E e fase III Fazer=F, as quais serão retomadas e explicadas mais adiante:

Fase I – Percepção Corpóreo/Vocal: O Estudo do Corpo Como Forma de Expressão Artística:

- 1- O Corpo: consciência corpóreo/vocal
2. O corpo biológico e o corpo social e culturalmente construído
3. O corpo e o espaço: pesquisa de movimentos
4. A voz como parte do corpo
4. Criação de pequenas partituras corporais e vocais
5. Laboratórios psicofísicos: Artaud, Grotowski, Laban, Feldenkrais, Baiocchi

Fase II – O Corpo, As Técnicas Corporais e a Cena:

1. Marcel Mauss
2. Improvisação
3. Processos criativos para a cena
4. Composição, criação de personagens ou *personas* e desempenho de papéis na cena

Fase III - Propostas de Linguagens Cênicas e Poéticas Teatrais

- 1 - Técnicas de atuação para corpos diferenciados
- 2 – A prática teatral e a noção de ação física visando a cena
- 3 - Técnicas de encenação
- 4 – Processos colaborativos em uma montagem teatral

Durante a fase I, uma noção que utilizamos junto aos conceitos de ARTAUD (1987), GROTOWSKI (1992), FELDENKRAIS (1977), LABAN (1978) é o Teatro Coreográfico de Tensões (TAANTEATRO) termo criado por Maura Baiocchi² e destacado neste artigo. De acordo com esta autora

O prefixo *tan*, vem do sânscrito, e, etimologicamente, significa *dança*, mas também pode significar *tensão*. Na língua alemã, dança é *tanzen*. Escolhi essa palavra não só pelo que significa, mas pela sonoridade que remete ao tan tan dos tambores e adicionei mais um ‘a’ para que a palavra ganhasse, além do ritmo, melodia.. Literalmente, traduz-se taanteatro por teatro de tensões ou teatro de energias. A expressão taanteatro é, ao mesmo tempo, o nome da companhia teatral e também é um conjunto de noções e habilidades com a função de auxiliar e preparar o ator.

Em tupi-guarani *tan* significa *caminho* e também *força*.

O sentido dessa *tensão/tan* é de *alongamento, estiramento*.

Na Índia esse prefixo também designa um intervalo musical específico da *Raga* (música tradicional Hindu), é a passagem/prolongamento melódico de um tom para outro. (1997)

As aulas de teatro para pessoas com corpos diferenciados se viabilizam através de vivências com outras experiências específicas, caracterizando-se com um caráter transdisciplinar, descritos abaixo, em uma sistemática que designa uma abordagem teórico-prático-criativa desdobrando-se em três campos de investigação:

1. Consciência corpóreo/vocal e análise do corpo e do acontecimento cênico;
2. Treinamento e formação de alunos/atores/dançarinos;
3. Criação de um teatro-coreográfico: montagem cênica

Como já foi mencionado, no início do processo de pesquisa, optamos por dividir os conteúdos em relação às técnicas corpóreo/vocais do teatro em três fases, as quais denominamos e a relacionamos com a proposta de Baiocchi da seguinte forma: P- E - F, onde P é perceber (fase 1: Percepção Corpóreo/Vocal, Análise do corpo e do acontecimento cênico); E é entender (fase 2: Treinamento e formação de

²A pesquisa TAANTEATRO, premiada com a Bolsa Vitae de Arte e Cultura, teve reconhecimento acadêmico através do mestrado de Maura Baiocchi: "Corpo e comunicação em processo: o princípio tensão na experiência taanteatro". PUC/São Paulo. 2006. Sua difusão se concretiza por meio de cursos (Taanteatro Oficina Residência), núcleos de criação (NUTAAN) e publicações (Taanteatro: teatro coreográfico de tensões, Azougue Editorial, RJ, 2007). Maura Baiocchi realizou cursos de extensão em universidades e faculdades brasileiras como USP, FAAP, PUC, UFAL, UFMG, UNB, e na Universidade Nacional de Córdoba/Argentina.

atores/dançarinos); F é fazer (fase 3: Montagem Cênica, Criação de teatro-coreográfico).

Estes campos de investigação visam o desenvolvimento das capacidades comunicativas de quem apreende a fazer teatro, com seu corpo diferenciado, através de metodologia específica que possibilita a geração de procedimentos e parâmetros para o conhecimento do corpo, entendimento da cena, criação, encenação e análise da montagem cênica. Parte do pressuposto que a qualidade e a eficácia do potencial comunicativo do corpo em cena estão ligadas à capacidade de perceber, entender e fazer, estabelecendo e conduzindo as tensões: intra (paisagem interna do corpo), inter (entre corpos de qualquer natureza) e infra-corporais (campo sócio-político-cultural). Ou seja, a partir das práticas e técnicas corpóreo/vocais para o teatro pode-se ter consciência dos tipos de tensões energéticas que o corpo encontra em determinadas situações estabelecendo um equilíbrio e organicidade corporal. Nesta proposta de aulas trabalham-se práticas corporais como: sensibilização do esqueleto, massagem com bastão; alongamento usando o *shiatsu*³. A pesquisa de Baiocchi (1997) partiu dos exercícios por ela criados, denominados seis práticas básicas: mandala de energia (também denominada *mandaladance*), olho interior, caminhada, sons do corpo (ou mantras com bastão), rito de passagem e esforço, a partir das quais desenvolve o seu pensamento sobre tensão e pentamusculaturas. Embora sejam longos, os conceitos desenvolvidos por Baiocchi (1997), se faz imprescindível citá-los em sua íntegra, pois permeiam as citadas seis práticas corporais que estão sendo e serão trabalhados durante as aulas:

1 – Tensão: Para que haja desenvolvimento da consciência e da percepção corporal global é necessário identificar e compreender a idéia de tensão entre os opostos, entre dois ou mais fenômenos. A quantidade e a qualidade da tensão é que determina a qualidade de todos os gestos e ações, todas as emoções, todos os fatos e experiências.

2 – Pentamusculatura: Refere-se a um esquema simples que elaborei para nos ajudar a compreender melhor a nossa estrutura psicofísica.

³ A palavra japonesa *Shiatsu* significa pressão ("Atsu") com os dedos ("Shi"). Método terapêutico japonês criado no fim da era Meiji (1868), a partir dos recursos de pressão dos meridianos com os dedos, que por sua vez, assim como o *Do-in*, também japonês, tem origem na teoria dos meridianos do corpo da Medicina Chinesa. O *Shiatsu* tem aplicações várias, como em problemas de rim, problemas com evacuação e até mesmo uma simples queimação de estômago, problemas psicossomáticos como depressão, baixa auto-estima. O *Shiatsu* não é recomendado para infecções, doenças contagiosas, fraturas, varizes ou como terapêutica única do câncer, podendo, contudo, atuar como coadjuvante no tratamento deste. Deve ser usado criteriosamente nos primeiros três meses da gestação, uma vez que há pontos de pressão (*tsubôs*) contra-indicados para a gestante. In <http://pt.wikipedia.org/wiki/Shiatsu>, acesso em 30 de julho de 2010.

Essas ‘musculaturas’ se intercomunicam e interagem o tempo todo. São visíveis ou invisíveis ou visíveis e invisíveis ao mesmo tempo:

musculatura aparente ou a aparência é tudo o que se encontra na superfície do corpo: pele, cabelos, pelos, unhas, considerando cores, marcas, tatuagens, cicatrizes, espessuras, expressões, postura, formas e deformações físicas.

musculatura interna ou as estruturas situadas imediatamente sob a pele são os músculos propriamente ditos, ligamentos e tendões, todos os macros e micros órgãos que compõem os sistemas respiratório, circulatório, nervoso, reprodutor, digestivo, excretor e glandular;

musculatura transparente ou a psique e suas funções e capacidades comportamentais são pensamento, imaginação, memória, intuição, razão, sonhos, abrangendo conceitos como alma, espírito, ego, inteligência. Nossa psique/musculatura transparente acontece em todo o corpo e não só no cérebro como se costuma acreditar.

musculatura absoluta é energia sem forma e sem modo, geradora e destruidora de tudo o que existe. Impossível de ser explicada pelo pensamento lógico e que, tradicionalmente, é conhecida por diversos apelidos e máscaras.... esta criação é inteiramente diferente de qualquer coisa que somos capaz de compreender”. Nossa musculatura absoluta se relaciona com a dimensão Espaço-Tempo e com o Vazio-Matéria Escura das mais recentes descobertas científicas.

musculatura estrangeira ou o *environment* é o que começa com as partículas do ar, logo em seguida à epiderme. É tudo o que nos rodeia: a natureza, as outras pessoas, os objetos animados e inanimados. O meio ambiente, as circunstâncias da vida. Exemplos de musculatura estrangeira bem próximos do universo do *performer* são o diretor, o cenário, a luz, o figurino. Sendo que este último é também musculatura aparente quando vestido, pois passa a ter função de segunda pele. (BAIOCCHI:1997).

Os conceitos criados por Baiocchi têm seu lastro no pensamento de Antonin Artaud e de fato se aproximam das idéias artaudianas, por este motivo são amplamente utilizados nas aulas práticas.

Toda a metodologia utilizada em nossas aulas busca a compreensão do corpo e sua totalidade (P=Perceber – E=Entender – F=Fazer) que ao longo do tempo de aulas se converte em um círculo infinito como uma mandala, pois na medida em que se percebe e se entende, se faz intermitentemente; respeitando as necessidades corpóreo/vocais na medida em que se pode ultrapassá-las com os exercícios psicofísicos, assim quando o corpo estiver na cena se mostrará comunicando e expressando. Pois,

As matrizes que geram o movimento são anteriores ao movimento. O feto já porta uma estruturação padrão. A construção do seu conhecimento se dará na relação com o espaço, isto é, na relação com o outro. (KATZ:2005)

Assim, não é possível dissociar corpo de emoção; pois não temos um corpo, antes somos um corpo inteiro e único e podemos realizar minuciosas pesquisas corporais em movimento em relação ao lugar onde se exerce a vida, aprendendo a aceitar e lidar com

os conflitos existentes entre o que somos e o que o mundo enxerga em nós, sobretudo nos corpos diferenciados.

No teatro dança o movimento corporal e a organização dos corpos no espaço é fundamental. Este fato está diretamente associado com a criatividade, pois os corpos criam formas, inventam, experimentam, fazem e refazem. Experimenta-se no corpo o exercício da criatividade. Tendo assim oportunidade de desenvolver a cognição. Guilford (1967) organizou suas teorias sobre a Estrutura do Intelecto, onde a imagem de um cubo tridimensional forma três facetas do intelecto: 1 - Conteúdo: resulta de dados figurativos simbólicos, semânticos e comportamentais; 2 - Operações: onde a mente usa dados como cognição, memória, produções divergentes, produções convergentes, avaliação; 3 - Produtos: resultam de operações mentais que lidam com unidades, classes, relações, sistemas, transformações e implicações. Estas três facetas são compreendidas dentro de uma perspectiva de intersecções, onde uma está contida nas outras.

Nesta pesquisa nosso interesse fundamental é o corpo diferenciado no fazer teatral; entendendo que a partir do começo do século XX, em termos de pesquisa teórica, aponta-se uma diferença evidente no que diz respeito aos modos e ao entendimento de descrição do corpo. Vejamos, o substantivo *corpo* deriva do latim *corpus* e *corporis*, resultando na dicotomização que perpassou séculos e culturas separando o material e o mental. Neste viés, que conceitua o corpo como produto pronto ou instrumental, estão Platão (428-348 a.C) e René Descartes (1596-1650). O primeiro

introduz o conceito de alma e afirma que aquilo que move por si mesmo é imortal, e que a essência da alma seria justamente a geração do movimento. Todo corpo que tem uma fonte externa de movimento não tem alma, mas o corpo que deriva o seu movimento de uma fonte interna é animado, ou seja, vivo. (GREINER:2008)

Já o positivista francês, imbuído do ideário cartesiano, preconizava a idéia de que corpo-máquina era submissão do corpo biológico perante a mente. Todavia, muitos pesquisadores de diversas áreas conhecimento se opuseram a esta idéia e se basearam numa epistemologia chamada educação somática, que partilha o princípio de que o corpo é um organismo vivo indivisível e indissociável da consciência. De acordo com Christine Greiner (2008):

o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo. Além disso, torna-se cada vez mais evidente que o próprio corpo no exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensorio motor e não apenas com cérebro.

O corpo diferenciado nos interessa no sentido da educação inclusiva, como corpo que sendo diferente pode e deve experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo. Como já salientado anteriormente, a primeira etapa nas aulas de teatro é o perceber o corpo. Para tal, utilizamos exercícios teórico-metodológicos de consciência corpóreo/vocal. Segundo Moshe Feldenkrais (1977) o ato de conscientização do corpo do indivíduo só é totalmente adquirido quando percebe sua auto-imagem, que é formada por sentimentos, sentidos, pensamento e movimento. Porém, a percepção corpóreo/vocal das pessoas com corpos diferenciados e adquirida é incitada pelos conceitos e valores desiguais e preconceituosos da sociedade, influenciando desta maneira para estas pessoas o que se pensa e idealiza sobre seu corpo. Para Paulo Freire (1969 *apud* Zitkoski, 2006) a sociedade atual, enraizada da ideologia capitalista, transforma os imaginários sociais das classes oprimidas através da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. Portanto, diante da nova forma de dominação política e social, a soberania da força da imagem determina o padrão de corpo perfeito, esquecendo das variadas funções que o corpo pode realizar seja completo, inteiro ou não. As aulas de Teatro tem oportunizado aos participantes que tenham uma consciência corpóreo/vocal ao tempo em que dialogam/dialetizam conosco sobre o que pensam a respeito de suas vidas incluídas na sociedade altamente opressora em que coexistem, com o objetivo de sair do processo de alienação existencial, pois concordamos que

Freire entende que o ser humano constitui-se dialeticamente e, por isso mesmo, dialogicamente, com o mundo. A vida humana é uma abertura ativa ao mundo porque a essência da consciência do homem são atividade, intencionalidade e a relação com os outros e com as diferentes realidades existentes. Portanto, somente na comunicação tem sentido a vida humana, porque é por meio da relação dialógica de quem se comunica que é possível o verdadeiro conviver, ser com os outros e humanizar-se em comunhão. Ou seja, o dialogo que alimenta a comunicação é a alavanca do verdadeiro processo educativo do ser humano. (Zitkoski:2006)

No primeiro encontro para a aula de teatro, através do diálogo percebeu-se que os/as alunos/as nunca tinham ido ao teatro, o referencial deles era a telenovela. Os estagiários explicaram aos alunos/as o que era teatro usando a novela como exemplo da seguinte forma: Pensem que é uma novela, só que ao vivo. A novela é gravada, pode passar em qualquer dia. O teatro não. É ao vivo, aqui e agora. Acontece na nossa frente.

A turma tem um total de sete alunos, sendo que três deles apresentam baixa visão, e os outros não enxergam. O processo é lento, na maioria das vezes é individual

porque o/a estagiário/a precisa se aproximar de cada aluno/a para demonstrar o exercício, posicioná-lo no espaço. Também se torna cansativo pelos exercícios em si que necessitam de muito esforço e concentração. Por exemplo, a solicitação para que fiquem de pés descalços em uma roda ou meio círculo demanda tempo, pois estão ainda aprendendo a se posicionar e a conhecer o espaço.

A partir de agora para melhor compreensão do leitor da prática teatral descreveremos uma aula realizada para melhorar a percepção corpóreo/vocal na Fase I: P= Perceber:

1 - Exercício para perceber e encaixar o quadril: Em pé com os pés paralelos: a estagiária posicionou os pés dos alunos orientando também verbalmente sobre a forma adequada de deixar os pés na posição paralela, uma mão abaixo do umbigo e outra na bacia, atrás, o exercício consistia em flexionar os joelhos encaixando o quadril com a ajuda das mãos. A mão da frente posiciona a pélvis para frente e para cima e a mão de trás empurra a bacia para frente. Sem força e sem pressionar demais. A dificuldade dos/as alunos/as estava em distribuir o peso nos pés paralelos e flexionar os joelhos, notava-se tensão nos braços e nas mãos, a maioria dos/as alunos/as também apresentava má postura nas pernas e um posicionamento inadequado dos pés para este exercício. Foi repetido dez vezes com atenção para não prolongar demais, pois poderia se tornar cansativo para eles.

2 - Estudo do Corpo em Relação aos Níveis do Espaço:

Explicou-se para os/as aluno/as os diferentes níveis no espaço – alto, médio e baixo e pediu-se que estes demonstrassem com o corpo para exemplificar. Foi uma introdução sobre os níveis no espaço e seu estudo será mais aprofundado futuramente.

3 - Percepção da *Kinesfera* de Rudolf Laban⁴: *Kinesfera* é a chamada “esfera de movimento”, se trata de uma esfera imaginária que tem a medida das extremidades do corpo afastadas na sua totalidade, dentro dessa esfera o corpo pode mover-se em todas as direções e sentidos. Quando cada aluno/a estabelece a sua esfera de movimento, há mais liberdade para movimentar-se. É uma forma de situar-se no espaço (espaço individual, pessoal). Após a explicação verbal os alunos exploraram as suas *kinesferas*, principalmente com os braços.

⁴ Bailarino, coreógrafo e educador húngaro (1879-1958), pesquisou o movimento e sua constituição, o que leva o ser humano a se movimentar e considerava a dança como um meio de educação. Criou um sistema de notação coreográfica chamado *Labanotation*. Acreditava que a dança deveria ser mais acessível, renovando seu ensino.

4 - Exercícios de Respiração: A estagiária explicou o bom uso do diafragma, o controle da entrada e saída do ar, para isso fez com os alunos o exercício do “Ssssssss... e Brrrrrrrrr...” que consiste em inspirar e soltar o ar com a língua entre os dentes (Ssssssss) e vibrando os lábios (Brrrrrrr). O importante era controlar a saída desse ar. Somente a explicação verbal e os exemplos dados pela estagiária foram suficientes para a compreensão do exercício. A projeção da voz também foi trabalhada. Os alunos escolheram uma palavra, cada um de uma vez disse a palavra primeiramente baixinho e depois disseram a mesma palavra para alguém que estava distante, fora da sala. O objetivo era projetar a voz e não gritar.

5 – Percepção e Expressão Corpóreo/Vocal:

A estagiária entregou para cada aluno/a um tecido, cada uma deveria fazer o pano se movimentar no espaço nos tempos muito lento, lento, rápido e muito rápido. Gradativamente cada um deveria interagir com o objeto, conforme os comandos da estagiária sobre aumentar a temperatura do pano: frio, morno, quente e muito quente. Passaram para a formação em círculo onde continuaram a interagir com o objeto quente, agora com somente um pano para todo o grupo com cada pessoa passando para a outra, como o jogo da batata quente. Cada vez que o tecido caía no chão, a estagiária entregava outro.

6 - Círculo final:

Os alunos/as a cada encontro sempre discutem ao final como foi cada aula e se colocam no sentido de explicitar como estão se sentindo. O grupo nesta fase da pesquisa, discute e compreende no corpo a primeira fase (P=Perceber) que consiste sobretudo em adquirir uma consciência corpóreo/vocal e realizar uma análise do corpo e do acontecimento cênico; se preparando desta forma para as fases seguintes: segunda fase: E=Entender: fase 2: Treinamento e formação de alunos/atores/dançarinos; e terceira fase F=fazer ou seja vivenciar um processo de criação cênica em um processo colaborativo de teatro-coreográfico.

Nas aulas os movimentos são pesquisados e estudados a partir de sugestões para experimentações, criações de frases coreográficas, pequenas performances onde o processo mental criativo pode ser desenvolvido baseado nos critérios de criatividade estabelecido por Lowenfeld e Guilford: 1 - *sensibilidade para captar problemas*: com o teatro dança em uma performance, pode-se trabalhar a percepção corpórea no sentido do que poderia acontecer com o corpo em determinadas situações dentro das formas básicas do movimento, como por exemplo, se eu for empurrado, o que vai acontecer

com o meu corpo e que movimento posso fazer em reação a isto? - (ação/reação/ação; equilíbrio/desequilíbrio/equilíbrio, etc.) 2 - *Fluência (várias soluções para um problema)*, como posso deslocar o corpo no espaço até certo ponto determinado?, trabalha-se aqui os níveis: alto/médio/baixo; rápido/lento; abrir/fechar; rotações etc.; fluência expressiva: como posso significar com meu corpo todo aflição, tristeza, medo, raiva, alegria?; 3 - *Flexibilidade*, a capacidade de reformular algo que se está tentando fazer, compor e recompor o que esta se pretendendo desenvolver corporalmente. Quando um objetivo dado é compor formas fechadas com o corpo, a proposta seguinte será trabalhar com formas vazadas. 4 - *Originalidade*, a habilidade de ter idéias diferentes daquelas apresentadas pelo estagiário/a ou por outros alunos/as, trabalhos de improvisação livre a partir de um estímulo. 5 - *Habilidade Para Redefinir ou Rearranjar*, movimentos realizados no teatro dança a partir da observação dos movimentos do cotidiano, são rearrumações destes em outro espaço com outra finalidade e com outros significados; 6 - *Análise*, a capacidade para perceber detalhes, separar partes do todo. Para cada modalidade sensorial existe um tipo característico de processo analítico. A análise cinestésica⁵, sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros são bastante trabalhados em diversos exercícios desenvolvidos nas aulas; 7 - *Síntese*, é a habilidade de juntar partes divergentes e fragmentadas para construir um todo significativo. Experimentam isto performando individualmente percepções corpóreo/vocais. Cada corpo significativo ao ser colocado próximo a outro corpo pode assumir nova dimensão de significados; 8 - *Coerência e organização*, é o resultado final da habilidade de dar unidade, ordem e sistematização a uma obra e de reconhecer a ordem estética na organização e planejamento desta. Para performar uma situação sugerida podem organizar movimentos de formas simples para uma movimentação complexa e vice-versa. Podem também usar noções de repetições e contrastes. Este momento é o da criação da montagem cênica e/ou performance apresentada, onde serão selecionados e organizados os movimentos em cenas que têm um fim comunicativo aberto, isto é, pode ter variadas leituras para o espectador. O conceito que utilizamos para tal é o de processo criativo colaborativo, termo que começou a ser utilizado nos anos 90, e que, segundo Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem da USP, seria o compartilhamento da criação

⁵ As outras análises, as quais não utilizamos para pessoas com corpos diferenciados sob estes aspectos, são: análise auditiva é a habilidade de perceber sons e dar-lhes significados. A análise visual é a habilidade de fazer comparações com dados visuais.

pelo dramaturgo, diretor, ator, os outros criadores, sem uma hierarquia nessa criação. A denominação *processo colaborativo* é recente e cabe ressaltar que não é exclusiva do dramaturgo, resulta de uma prática adotada em fins da década de 90 por grupos de teatro de São Paulo (FREITAS: 2004).

Além dos participantes obterem uma clareza dos movimentos e seus significados em uma percepção artística do teatro dança, as aulas visam proporcionar o desenvolvimento de habilidades e capacidades físico-motoras descritas a seguir: 1 – Velocidade: Promover atividades que permitam a experimentação das diferentes velocidades; 2- Força: Experimentar atividades que possibilitem ao músculo vencer uma resistência ou produzir uma tensão; 3- Equilíbrio: Observar o equilíbrio dinâmico, estático e recuperado; 4 – Agilidade: Vivenciar no corpo atividades que exijam mudanças de posições no menor tempo possível; 5 – Resistência: Praticar atividades aeróbicas que melhoram a capacidade cardiovascular, respiratória e trazem aumento da capacidade das fibras musculares; 6 – Coordenação: Executar movimentos com várias ações musculares numa seqüência de movimento; 7 – Ritmo: Proporcionar atividades com variação de ritmo (iniciando com lento para chegar ao rápido e vice-versa); 8 - Flexibilidade Evidenciar a amplitude dos movimentos das diferentes partes do corpo.

Dentre todos os aspectos desta pesquisa, entendemos que é fundamental estabelecer uma conexão entre teatro, dança e educação, inclusive e principalmente a ambiental, entendo segundo a Escola de Chicago, de que a humanidade faz parte do meio ambiente, considerando a educação como um processo de desenvolvimento da capacidade artística, cognitiva, intelectual e física dos seres humanos. Temos a convicção de que o teatro dança e o trabalho corpóreo é um caminho a ser trilhado na educação em corpos diferenciados, pois o teatro dança permite coordenar atividade intelectual, destreza física, expressão de emoções e sentimentos e afetividade dentro de uma estética própria na busca de inovações. No teatro dança se faz necessário estar consciente da estrutura do corpo e de seu funcionamento, pois tem a oportunidade de experimentar em seus corpos: coordenação, flexibilidade, elasticidade, ritmo, agilidade, força, resistência, equilíbrio, ajuste de postura, desenvolvimento da conscientização do corpo, experiências de movimento em relação ao tempo, à dinâmica e ao espaço. Nos aspectos criativos corpóreos podem descobrir a capacidade de cada um para criar novos meios de expressão e comunicação com os movimentos corporais; tendo a imaginação estimulada na inter-relação de criações corporais com o grupo; instigando o intelecto de cada participante no desenvolvimento de sua própria criatividade corpórea. Têm a

oportunidade de compreender que a movimentação básica do dia-a-dia, no meio social onde vivem, pode transgredir o cotidiano e em um processo criativo transformar-se em arte.

Referências:

- AMIRALIAN, M. L. T. M. Compreendendo O Cego: Uma Visão Psicanalítica da Cegueira Por Meio de Desenhos-estórias. São Paulo: Editora Casa do Psicólogo, 1997.
- ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- ASLAN, Odette. O Ator no Século XX. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- BAIOCCHI, Maura. Taanteatro. Caderno Um. São Paulo: Transcultura, 1997.
- BARBIER, René. A pesquisa-ação. Brasília: Plano, 2002.
- FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo Movimento. Editora Summus, 1977.
- GREINER, Christine. O Corpo, pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Editora Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. São Paulo: Civ. Brasileira, 1992.
- FISCHER, Stela R. Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras dos anos 90. Dissertação de Mestrado da Universidade Estadual de Campinas/SP: 2005.
- FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1969.
- FREITAS, Eduardo L. Viveiros de. Luis Alberto de Abreu e o Processo Colaborativo. Comunicação apresentada na XII Semana de Ciências Sociais da PUC-SP / 2004.
- KATZ Helena. A Dança é o Pensamento do Corpo. 1ª Ed. Belo Horizonte: 2005.
- LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. Editora Summus, 1978.
- SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: Construindo uma Sociedade para Todos. Rio de Janeiro: Editora WVA, 1999.
- SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão dá Trabalho. Belo Horizonte. Arm. de Idéias, 2000.
- VIVARTA, Veet (coord.). Mídia e deficiência. Brasília: Andi/Fund. Banco do Brasil, 2003.
- ZITKOSKI, Jaime José. Paulo Freire & Educação. Autêntica Editora, 2006.