

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

Maria Gabriela Pereira e Silva

CORPO TÁTIL: A IDENTIDADE PELA DIFERENÇA

Uma análise transpassando os conceitos de representatividade e inclusão social

Niterói, RJ

2017

MARIA GABRIELA PEREIRA E SILVA

CORPO TÁTIL: A IDENTIDADE PELA DIFERENÇA

Uma análise transpassando os conceitos de representatividade e inclusão social

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Graduação em Produção Cultural.

Orientadora:

Profª Drª Marisa Schincariol de Mello

Niterói, RJ

2017

S586 Silva, Maria Gabriela Pereira e.
"Corpo tátil: A identidade pela diferença. Uma análise transpassando os conceitos de representatividade e inclusão social" / Maria Gabriela Pereira e Silva. – 2017.
58 f.
Orientadora: Marisa Schincariol de Mello.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte, 2017.
Bibliografia: f. 56-58.

1. Teatro. 2. Deficientes visuais. 3. Diferenças individuais.
4. Identidade. 5. Integração social. 6. Representação teatral. I. Mello, Marisa Schincariol de. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte. III. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - OGR

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO

Nome do Candidato: **MARIA GABRIELA PEREIRA E SILVA** Matrícula: 212.033.050

Título do Trabalho:
**"CORPO TÁTIL: A IDENTIDADE PELA DIFERENÇA. UMA ANÁLISE
TRANSPASSANDO OS CONCEITOS DE REPRESENTATIVIDADE E INCLUSÃO
SOCIAL"**

Orientador: **Dr^a. Marisa Schincariol de Mello**

Categoria: **Monográfica**

Data da Apresentação: **19/07/2017**

BANCA EXAMINADORA

1º Membro (Presidente): **Dr^a. Marisa Schincariol de Mello**

2º Membro: **Me. Cláudia dos Santos Rodrigues**

3º Membro: **Me. Luiz Carlos Mendonça**

AValiação:

Análise / Comentário

A banca ressalta a relevância do tema, trata-se de um
tema interdisciplinar e fundamental para a Universidade
modern de seus muros. Destaca também a qualidade da
bibliografia pela discente a seu favor a capacidade
de dar voz ao grupo estudado e recomendar a
publicação em artigos e a continuidade dos estudos.

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

10,00

ASSINATURAS

Maria Schincariol de Mello
1º Membro (Presidente)

Cláudia dos Santos Rodrigues
2º Membro

Luiz Carlos Mendonça
3º Membro

MARIA GABRIELA PEREIRA E SILVA

CORPO TÁTIL: A IDENTIDADE PELA DIFERENÇA

Uma análise transpassando os conceitos de representatividade e inclusão social

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Graduação em Produção Cultural.

Monografia apresentada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. MARISA SCHINCARIOL DE MELLO

Orientadora

Prof^a. M^a. CLAUDIA DOS SANTOS RODRIGUES

Prof. Me. LUIZ CARLOS MENDONÇA

Niterói, RJ

2017

Dedico este trabalho à Ana Luiza e Fernando Schuenck, por todo o afeto em áudios e risos durante essa andança.

AGRADECIMENTOS

Todo um tempo que simbolicamente se encerra nesse objeto. De um longo ciclo, composto de grandes gargalhadas e algumas lágrimas, de momentos de infinita confiança e certezas e outros de falta de coragem para levar da cama e pegar as barcas, de amor e indignação ao ofício que escolhi exercer. Por fim, chega à etapa de encerrar, agradecer a todos que de alguma maneira acompanharam, participaram e contribuíram com as minhas vivências e turbulências durante a trajetória acadêmica.

Agradeço ao Felipe, ao Acauã, a Sara, a Claudia, a Vanessa e ao Jonathan, atores do Corpo Tátil, por serem o exemplo de seres humanos que são, por me acolherem com tanto carinho e acreditarem no meu trabalho, sempre com a disponibilidade de falas e orientações para que eu melhor construísse esse material. Agradeço também a Diretora do grupo, Marlíria, por me permitir participar da companhia e me direcionar todos os instrumentos para entendimento da atividade desenvolvida.

Agradeço a Beatriz por tornar meus dias na SEC mais prazerosos, por segurar as pontas sempre que precisei e principalmente por nunca deixar as minhas utopias culturais sucumbirem em momentos tão difíceis que passamos. A Ana Luíza agradeço por ser fazer presente em todos os momentos, mesmo com a distância, com os melhores conselhos, histórias e estímulos. Estaremos juntas sempre e com muito cafés, meninas!

Agradeço a minha mãe Teresa, meu pai Osvaldo, minha irmã Carolina, minha avó Maria e meu cachorro Leônidas - família linda que me orientara, acompanha e apoia em todos os momentos, sempre com amor, carinho, equilíbrio e aconchego.

Aos amigos da UFF, em especial a Sabrina, companhia de estágio e confidencias, ao Fernando por compartilhar discussões sobre ET'S e jogos insanos e ao Bruno pela parceria durante toda a faculdade, principalmente nos trabalhos de campo. Sou muito grata aos nossos momentos.

Agradeço a Marcela e a Amanda pela amizade e parceria de uma vida; Ao Dudu por todo carinho, apoio e perdões os meus esquecimentos; Ao Fernando por

sempre escutar meus “nãos” e não desistir da nossa amizade; E ao Marcus por tanto falar e me convencer a escolher esse tema e, claro, por aturar as minhas crises. Amo vocês!

Não poderia deixar de agradecer aos que me acompanharam nas trajetórias de estágio. A Carla por ter me apresentado o grupo Corpo Tátil, a Cleísa, e a todos os amigos da ANCINE. A Aída pelos cafés, e a toda a equipe do Audiovisual da SEC. Por fim agradeço ao Marcos Edom que com sua doçura me ensinou a compreender e apreciar o fazer teatral.

Em conclusão, aproveito esse espaço para manifestar gratidão imensa a minha orientadora maravilhosa, Marisa Schincariol, que abraçou o meu tema com tanto carinho.

*A contaminação psíquica é pior que piolho.
Vai passando de uma cabeça para a outra,
numa rapidez incrível. E, como você sabe,
todo mundo já pegou piolho.*

Nise da Silveira

RESUMO

O entendimento sobre o conceito de inclusão social se dá de maneira relativamente simples, contudo, o momento de colocar em prática o conceito não ocorre com a mesma simplicidade. Tal fato será apresentado por meio de pesquisa e análise do Grupo de Teatro Corpo Tátil, que é composto por jovens cegos que realizam um trabalho de experimentação e pesquisa, com objetivo de expor à sociedade e ao campo específico de ação, as artes cênicas, a capacidade e qualidade em desenvolver o ofício de atuar. Através da fala dos atores, são narradas suas vivências, pensamentos e entendimentos sobre o fazer teatral, a sociedade como agregadora ou não agregadora e os percalços da deficiência visual. Essa narrativa será transpassada pelos conceitos de representatividade, abordado por Bourdieu; e pela teoria de identidade centrada na diferença retratada por Tomaz Tadeu da Silva. No esforço de pensar o conceito da diferença como base para a construção das relações sociais, e não mais as ideias de semelhança e identificação como princípio para integrar, o trabalho buscou retratar o ofício teatral como ambiente agregador na construção de um sujeito com maior autonomia e capacidade de se colocar no mundo e as barreiras que lhe são colocadas.

Palavras-chave: Teatro. Deficiência Visual. Diferença. Identidade. Inclusão Social. Representação

ABSTRACT

The understanding about the concept of Social Inclusion happens in a way almost simple. Eventhough, the moment of putting in practice the concept is not that simple. That fact will be presented by research and the analysis of the theater group Corpo Tátil, wich is compose by young visually impaired, who realises an experimental work and research, wich objective is expose to society and the especific action Field, performing arts, the capacity and quality of the acting development. Through the actor's spechs, is discribed their experiences, thoughts and understandings of knowing how to do theatre, the society as aggregator or not and the difficulties of being blind. That narrative will be inserted in the concepts of representativeness seen through Bourdieu's eyes and by the identity theory centered on the diference portrayed by Tomaz Tadeu da Silva. In the effort of thinking the concept of diference as the base for the social relations construction, and no more as the idea of semilitude and identification as intagration's principal. The work try to portray the theatrical work as na aggregation environment of a subject with more autonomy and capacity of impose yourself in the world and break barries.

Key-words: Theater. Visual Imperment. Diference. Identity. Social Inclusion. Representativeness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. Composição	16
1.1. Instituto Benjamin Constant	17
1.2. Grupo de Teatro Corpo Tátil	19
1.3. Constantin Stanislavski - Análise Ativa	22
1.4. Vivência Espaço-Corporal.....	24
2. Corpo e Expressão	28
2.1. Dinâmica de aula.....	29
2.2. Declarações - A percepção do ator	32
3. Identidade Social, Representação e Inclusão Social	41
3.1. Identidade Social.....	41
3.2. Representação.....	44
3.3. Inclusão Social	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56

INTRODUÇÃO

Baseio-me nos relatos apresentados a seguir e experiências vividas nos últimos anos para dar início a esse projeto monográfico. O primeiro contato que dispus com os atores do Grupo de Teatro Corpo Tátil foi no ano de 2014, quando, por convite de uma amiga do trabalho, fui ao Instituto Benjamin Constant conhecer a diretora e o trabalho da companhia. A priori, tínhamos o objetivo de desenvolver um processo de produção do grupo, buscando apoio financeiro para que as atividades fossem desenvolvidas e as temporadas realizadas.

Ainda no ano 2014, tive a chance de assistir pela primeira vez uma peça realizada pelo grupo, “O Inspetor Geral”, que estava em circulação naquele momento. A montagem foi apresentada no teatro do Instituto para professores, alunos, funcionários e convidados. Esse momento caracterizou-se como o mais marcante da caminhada. Até aquele instante eu nunca havia tido contato com um trabalho desenvolvido por deficientes visuais nos segmentos da arte e me chamava atenção à forma como os atores se locomoviam pelo palco interagindo entre si, dando expressão à cena e colocando o texto. No período que nos restava do ano de 2014, utilizamos para criar um plano de trabalho, entender a estrutura da companhia e acompanhar o grupo em ensaios e algumas outras apresentações.

No ano subsequente foi iniciada a construção de uma nova peça, sendo esta: “Dá um Tempo pra Falar de Tempo”. O processo eu pude acompanhar desde o início. A escolha do novo texto, o desenvolvimento do método utilizado, a forma como os ensaios são ministrados e a dinâmica e desenvoltura dos atores com o texto são fatores fundamentais para o melhor desempenho da atividade proposta e de influência direta na vida dos deficientes visuais. Todo esse processo que acompanhei me instigou não só profissionalmente como Produtora Cultural, mas também a entender a singularidade do trabalho desenvolvido e de alguma maneira o pioneirismo no Brasil.

Com o passar do tempo e a convivência com a companhia, novos fatores foram se apresentando, muitas vezes não mais relacionados ao trabalho desenvolvido no palco, mas sim a vida pessoal de cada membro daquele grupo. A singularidade de cada sujeito integrante do meio, as vivências contadas, as dificuldades e as superações que notamos ao longo dos dias me fizeram pensar não mais apenas no trabalho de palco desempenhado pelo ator, mas sim em como cada ser se relaciona consigo mesmo e como aquelas atividades desenvolvidas dentro de uma caixa, como a sala de teatro, influencia na construção dos jovens. Essas questões ficaram guardadas comigo.

Ao longo da caminhada com o grupo, a passagem por outros trabalhos e o processo acadêmico, me foi proporcionado contato com diversos objetos de estudo que se ligam ao Corpo Tátil e aos questionamentos que carrego. Esses objetos, que exponho nos próximos parágrafos, se fazem influência direta para a construção desse projeto.

Penso a acessibilidade como primeiro ponto para reflexão. Muito presente ao longo desses anos, através das apresentações do grupo, pude notar a ausência de espaços qualificados para receber os espetáculos e o público. Tanto os teatros como algumas outras casas que se dizem aptas a receberem peças não apresentam acessibilidade ao público e muito menos aos atores. Até o final da pesquisa, não contavam com nenhum camarim com piso tátil ou qualquer outra estrutura diferenciada para receber a equipe. Contudo, já existem alguns estudos sobre a acessibilidade para a população em locais destinados à fruição cultural, porém não é comum encontrar estudos que discutam sobre o desenvolvimento criativo e a produção cultural pelo deficiente visual e a estrutura para que esses objetos culturais construídos possam acontecer.

Uma segunda questão que chama atenção é a grande quantidade de pesquisas e estudos voltados para pessoas que apresentam algum tipo de deficiência e o segmento das artes plásticas como meio para o desenvolvimento

motor e intelectual desses sujeitos, todavia não encontramos com facilidade pesquisas que exibam um diálogo entre os deficientes e as artes cênicas, segmentos estes que trabalham diretamente com o corpo e sua expressividade, utilizando o corpo principalmente como objeto de percepção, ainda dentro do teatro, da dança e do circo conseguimos encontrar um olhar de apreciação e importância pela diferença e pelo singular, o que é de grande valia para jovens que por si já se destacam de uma maioria.

O último fator que nesse momento exponho para pensamento é o que mais me chocou nesses anos de apresentações: a reação do público ao descobrir que todos os atores no palco são cegos. Geralmente positiva e carregada de emoção, porém apresentando falas não muito proveitosas, na grande maioria das vezes podendo ser definidas como preconceituosas. Fica muito claro o pensamento e, nesse caso de construção histórico-social, carregado por uma população de que um sujeito que apresenta alguma característica expressiva diferente dos demais é incapacitado de desenvolver qualquer tipo de trabalho artístico e de criação. Nesses casos, os atores são julgados por estarem ali e questionados se estão sendo obrigados a apresentar a obra, são confrontados com a ideia de que o governo deve os sustentar e que não existe a necessidade dele trabalhar ou se envolver com nenhum tipo de manifestação artística.

Essas questões serão lembradas e inseridas ao longo das discussões que abordaremos neste trabalho monográfico, que traz como objetivo compreender como se dá à construção da identidade do jovem deficiente visual a partir da formação artística, tendo como ênfase o teatro, e investigar a ideia de ampliação da representação social do deficiente no meio em que ele se insere.

Este estudo dispõe como argumento para realização a singularidade da proposta, que tem a pretensão de analisar a inclusão de jovens deficientes visuais a partir das dinâmicas do teatro e da utilização de metodologia adaptada aqui trabalhada como objeto de pesquisa.

Objetiva-se investigar como os campos criados modificam o jovem fisicamente e intelectualmente através da autonomia, por exemplo. E a multiplicidade do conceito apresentado, que pode ser desenvolvido em demais segmentos da arte e no campo da cultura. Aqui, a pretensão é investigar a dinâmica das artes cênicas com foco no teatro para atores cegos, porém a forma de inclusão a ser apresentada poderá ser abordada com a música, por exemplo, entre vários outros.

Com a intenção de efetivar os objetivos dispostos, a monografia será desenvolvida em três capítulos, utilizando-se dos métodos de pesquisa de natureza qualitativa, através das técnicas de observação participante e entrevistas semiestruturadas e ainda da apresentação e debate de conceitos que integrem as argumentações e construam a concretização da hipótese.

O primeiro capítulo deste trabalho abordará a construção histórica temporal do Instituto Benjamin Constant e do Grupo Corpo Tátil, além de apresentar o método teatral que baseia o utilizado pelo grupo. Será exposta a construção do método aplicado atualmente denominado “vivência espaço-corporal” e seus pontos de semelhança com o trabalho desenvolvido por Stanislavski, bem como as alterações realizadas.

No segundo capítulo será tratado o desenvolvimento do método apresentado no capítulo anterior. Através da descrição das aulas práticas, investigaremos a percepção do ator com relação ao trabalho desenvolvido no espaço cênico e quais as interfaces artísticas de interação dialogam com o meio. Ainda neste capítulo será descrita a entrevista realizada com o grupo, que tem como finalidade apresentar os atores e sua inserção nos meios pelo qual passam e entender a ligação de cada sujeito com as artes cênicas, embasando o próximo capítulo.

O último capítulo trará uma abordagem teórica com três conceitos de influência na vida dos jovens integrantes da companhia, são eles: Identidade; Representatividade e Inclusão Social. O primeiro destes será trabalhado a partir da teoria de Identidade pela Diferença de Tomaz Tadeu da Silva incorporada à análise das entrevistas apresentada no capítulo anterior, objetivando o entendimento sobre os princípios da exclusão nos dias atuais e a construção da identidade dos jovens. A representatividade será entendida por meio de conceitos como Campo, Capital e *Habitus* do sociólogo Pierre Bourdieu e será problematizado o propósito e importância de tal conceito atualmente. Por fim, considerando os dois teóricos e seus conceitos, será abordado a Inclusão Social e o como o teatro trabalha essa formulação apresentando uma definição para termo colocada pelos atores do Grupo Corpo Tátil.

1. Composição

Segundo a Convenção Internacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência, “as pessoas com deficiência são aquelas que têm impedimentos de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, com interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdades de condições com as demais pessoas”¹. Já o Decreto 3298/89, que regulamentou a Lei nº 7853/89 em seu art. 3º, que define deficiência como “toda perda ou anormalidade de uma estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica que gere incapacidade para o desempenho de atividade, dentro do padrão considerado normal para o ser humano”².

A limitação é entendida pelos deficientes como uma característica da condição humana como diversas outras e, atualmente, a exclusão vivida por essas pessoas é caracterizada como fruto da organização social. A difusão da luta dos deficientes por seus direitos aparece com um maior foco a partir dos anos 1960, quando houve uma politização do tema desenvolvido por ativistas e organizações de pessoas com deficiência ao redor do mundo, visando o direito à cidadania e a busca pela autonomia do indivíduo. No Brasil, todas essas ações para conscientização começam a dar frutos no ano de 1961 com a Lei nº 4.024 – A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) – que fundamenta o atendimento educacional às pessoas com deficiência. Contudo, não podemos deixar de citar uma ação pontual e de extrema importância criada ao longo da História do país, que muda a rotina e o entendimento de ensino para os deficientes visuais no Brasil, o Instituto Benjamin Constant (IBC).

Esse primeiro capítulo atuará como base para o desenvolvimento do trabalho monográfico, nele será apresentado à história do IBC, instituto conhecido

¹ Retirado do site <<https://aliberdadeehazul.com/2012/11/27/o-conceito-de-pessoa-com-deficiencia-na-legislacao-brasileira/>> Acessado em: 05/05/2017

² Retirado do site <<https://aliberdadeehazul.com/2012/11/27/o-conceito-de-pessoa-com-deficiencia-na-legislacao-brasileira/>> Acessado em: 05/05/2017

por seu percurso nas políticas de ensino e inclusão para deficientes visuais e padrinho do projeto Corpo Tátil, que surgiu em sua sede. Será explicitado a história da companhia e colocados alguns pontos de importância que levaram ao surgimento do grupo. Brevemente passaremos pelo método Análise Ativa, de Constantin Stanislavski, sendo este método de inspiração para o “Vivência Espaço-Corporal” - utilizado atualmente pelo grupo na construção das montagens e desenvolvimento das pesquisas e, por fim, investigaremos os conceitos e técnicas utilizadas no método “Vivência Espaço-Corporal”. Pretende-se, com esse caminho, entender, o contexto histórico-político para a criação e realização de projetos educativos e de valorização do sujeito por meio da Arte.

1.1. Instituto Benjamin Constant

Para prova desta verdade, lancemos as vistas sobre a França. Uns, como Mrs. Mon-couteau e Gauthier, são conhecidos por músicos e compositores, outro (Mr. Mon-tal), adquire medalhas nas exposições nacionais pela boa composição de seus pianos, um outro, Mr. Foucault, aperfeiçoa o sistema peculiar de escrita, inventa novas máquinas e, além dos louvores de seus companheiros reconhecidos, recebe de juízes imparciais diferentes medalhas como recompensa de seu gênio. Cinquenta bancos de órgão são ocupados por organistas cegos saídos da Instituição. Um outro cego, Mr. Alex. Rodembach, educado também na Instituição de Paris, publicou um grande número de obras e é, desde muito tempo, representante de seu município na câmara dos deputados da Bélgica. Enfim um grande número de obreiros cegos, como torneiros, tapeceiros, marceneiros, etc., etc., ganham hoje sua vida de maneira honesta e pacífica.(AZEVEDO Apud CERQUEIRA; PINHEIRO; FERREIRA, 2009:29)

José Álvares de Azevedo, jovem, brasileiro, cego e idealizador do Instituto no Brasil. Aos 10 anos, foi enviado a estudar na única instituição especializada no ensino de cegos do mundo – o Real Instituto dos Meninos Cegos de Paris. Nessa instituição José teve contato com as mais novas e diversas tecnologias que vieram a facilitar a vida dos deficientes visuais, entre elas o Sistema Braille de leitura.

Com o objetivo de difundir o Braille no Brasil e construir uma escola que se assemelha aos padrões do instituto de Paris, José, aos 16 anos retorna da França.

Aqui no Brasil, o jovem começou a lecionar para alunos cegos e não cegos e a produzir artigos para diversos jornais e revistas da época explicitando o Braille e suas técnicas e desenvolvendo estudos sobre mecanismos facilitados para os sujeitos cegos.

Foi através de Adélia Sigaud Álvares de Azevedo, uma de suas alunas e filha do médico Dr. Francisco Xavier Sigaud da corte, que a oportunidade da realização do sonho surgiu. Adélia consegue através do seu pai uma audiência com o Imperador Pedro II, que se impressiona com a proposta do professor e autoriza a construção do instituto para cegos. Em quatro anos era inaugurado o Imperial Instituto dos Meninos Cegos. Contudo, Álvares de Azevedo falece tempos antes e não consegue participar da inauguração e viver a concretização do sonho.

Em 1864, o Instituto é transferido para o número 17 da Praça da Aclamação, o atual Campo de Santana e passa a se chamar Instituto dos Meninos Cegos, tempos depois seu nome se torna Instituto Nacional dos Cegos. Com a titularidade de Instituto Nacional, e agora abarcando todo o país, a quantidade de alunos aumenta e a sede não comporta mais toda a demanda recebida. Então, é idealizada as atuais instalações. A mudança definitiva para o prédio na Praia Vermelha aconteceu no dia 26 de fevereiro de 1891, poucos meses antes do decreto que mudou novamente o nome da instituição, agora para Instituto Benjamin Constant.

Benjamin Constant, no ano de 1862, é convidado pelo então diretor do Instituto Cláudio Manoel da Costa a lecionar matemática e ciências naturais no local. Logo no início, o novo professor sente dificuldades de transmitir os símbolos e sinais aos alunos cegos, Benjamin então adapta seu conteúdo ao sistema Braille. Esse foi um dos seus principais destaques no instituto. Em 1869, Claudio Manuel falece e Constant se torna diretor da casa, nesse cargo ele ficou por 20 anos, se dedicando a melhorias no ensino dos alunos e a obter a sede própria do instituto.

Podemos considerar o Instituto Benjamin Constant como um facilitador para todo campo constituído por deficientes visuais. Tendo foco no eixo trabalhado nesta monografia, os jovens, o instituto tem como função precípua o desenvolvimento do pensamento crítico e motor do sujeito, além de apresentar todo o mecanismo facilitador para estudo e apropriação do espaço social. Mesmo aparentando e provando excelência, existem pontos a se questionar. Em entrevista, um dos jovens da companhia fala que em muitos momentos o instituto funciona como uma espécie de bolha, proporcionando todos os facilitadores, porém privando os alunos dos reais problemas presentes no mundo.

1.2. Grupo de Teatro Corpo Tátil

Esse capítulo será construído a partir do relato em entrevista da diretora e fundadora do grupo de Teatro Corpo Tátil, Professora Marlíria Flávia Coelho da Silva e de leitura de material construído pela mesma. O subcapítulo contará um pouco sobre a história de criação do grupo e a base para que ele tenha um desenvolvimento do trabalho.

Da indignação e do desejo de mudança se dá a origem do grupo de Teatro Corpo Tátil. No ano de 1993, quando a professora Marlíria começa a lecionar no Instituto, ainda jovem e sem muita experiência com deficientes visuais, através de leituras e palestras, a forma como alguns assuntos eram definidos passaram a lhe chamar a atenção e a inquietar. Muitos relatavam que os deficientes visuais não apresentavam expressividade facial, a colocação que para a professora não fazia sentido diante de algumas vivências já apreciadas. A nota pela falta de conhecimento prático dos alunos, sendo apresentado a eles apenas a teoria, também completaria o conjunto de informações que a diretora relata como marcantes nesse início do processo.

A partir da percepção desses fatos, designados como norte para as suas pesquisas, Marlíria resolve focar seu trabalho dentro do IBC na expressão corporal dos alunos cegos³ e de baixa⁴ visão, não mais apenas na teoria. Estimular a descoberta da expressividade do indivíduo respeitando as suas particularidades e especificidades. Válido destacar que nós estamos inseridos num mundo composto e criado por signos que se apresentam a partir do sentido visão, por isso, durante a dinâmica de ensino do sujeito cego é comum que só a teoria seja apresentada, os impossibilitando de algumas experiências concretas e corporais.

A forma como eu percebo o mundo e me expesso está ligada diretamente à visão, a imitação, enquanto o deficiente visual percebe o mundo de outra forma, através dos outros sentidos, não possuindo a imitação, de certa forma, aprisiona-lo corporalmente. (CUNHA, 2008: 1)

Marlíria então passa a oferecer aulas extracurriculares de teatro para os alunos do instituto que se interessam pelo segmento. Nesse momento, tem início o processo de desenvolvimento do método que a professora utiliza até hoje, respeitando cada característica das crianças e jovens que frequentavam a turma e observando o que cada sujeito integrante tinha para lhe apresentar. O curso, através da teoria de Stanislavski, com algumas adaptações, apresenta aos alunos uma nova realidade de vivências múltiplas e percepções através dos sentidos.

Em 2003, entre conversas, questionamentos e inquietações se entende que é o momento de criar uma peça de teatro e que os jovens estão preparados para esse desafio. De uma turma de mais ou menos 40 (quarenta) alunos, 8 (oito) atores, entre sete e quinze anos, foram escolhidos, destes os que dispunham de maior responsabilidade e disponibilidade para os ensaios. Talento não era o ponto de grande importância segundo a diretora, que cita a atriz Fernanda Montenegro como justificativa: “2% no ator é talento e 98% é dedicação” (CUNHA, 2004: 6). E assim tem início os ensaios para a releitura da peça “O Mágico de Oz”.

³ Ausência total da visão

⁴ Grande comprometimento do funcionamento visual com visão abaixo de 20% nos dois olhos, mas com alguma funcionalidade preservada.

O sucesso foi constatado, muitas apresentações, alguns prêmios, as críticas sempre positivas e o trabalho que antes estava na ideia, toma forma. O grupo seguiu com seus ensaios, aulas de palco, expressão corporal, voz e canto e outras montagens aconteceram.

No início do ano de 2014, a companhia ganha o nome "Corpo Tátil", mais um ato para a solidez do trabalho e mais um ponto de reconhecimento. Ainda neste mesmo ano, o grupo aumenta, ganhando duas produtoras para auxílio nas demandas técnicas e administrativas da companhia.

Marlília agora, com a ajuda de outras professoras do instituto, além das aulas extracurriculares, ministra o Grupo Corpo Tátil – uma companhia experimental, destinada a formação livre, que se dedica a pesquisa e ao desenvolvimento de textos teatrais. Entre alguns trabalhos produzidos estão "O Inspetor Geral" e "Dá um Tempo pra Falar de Tempo", apresentados em locais como Centro Cultural da Justiça Federal, Teatro Mário Lago (Saquarema), Parque de Madureira, entre outros. Até o final da pesquisa, o grupo contava com 6 (seis) atores, diretora, assistente de direção, produtora e cenógrafa e figurinista, além de professoras de expressão corporal e música.

Como companhia de teatro, através dos estudos, os jovens buscam desenvolver ao máximo o potencial criativo e intelectual, aspirando ao entendimento de si e do mundo. Dedicando-se ao experimental buscando obter a máxima exploração e interconexão dos diferentes sentidos, pensando o entender do observador, ou seja, quem observa deve entender a mensagem que cada ator deseja passar através da utilização de todos os sentidos, a arte da interpretação é pensada como meio para a expressividade e comunicação. Ressalto que a não visão dos sujeitos não é uma questão, o desenvolvimento do ator como ser criativo, intelectual e o crescimento no espaço físico são realizados como em qualquer outro grupo.

1.3. Constantin Stanislavski - Análise Ativa

Constantin Stanislavski, russo, da primeira metade do século XX, destaca-se ao longo da vida e carreira pelos trabalhos e pensamentos criados como ator e diretor de teatro. Como ator, pelo desenvolvimento de uma gramática própria, um trabalho que conduz o corpo a alma do artista e expondo os problemas da interpretação do texto dramático pelo ator. Como diretor, distingue-se pela maneira que conduz suas montagens e transmite as experiências práticas por meio da escrita. Em seus últimos anos de vida, Stanislavski, como diretor, dedica-se ao desenvolvimento do método Análise Ativa, meio específico de condução do trabalho do ator através das ações físicas.

A Análise Ativa oferece, na qualidade de condutor do processo criativo do ator, um meio de acessar a integralidade psicofísica na utilização de seu aparato em cena, no estabelecimento de uma dramaturgia do espetáculo. Além de se mostrar um excelente conector entre o imaginário do ator e a realidade ficcional, a Análise Ativa se apresenta como uma alternativa de ordenação dramática para os mais diversos gêneros literários. (MARTINS, 2011: 2)

Para melhor expor o método Análise Ativa, o dividirei em mais ou menos 5 momentos como me foi apresentado durante entrevista e através de textos escritos pela diretora Marlíria Flávia. A primeira leitura do texto se caracteriza como o primeiro momento, essa leitura deve ser oral e conduzida por uma pessoa de fora, não podendo ser nem o diretor nem os atores, e que desenvolva uma boa leitura. Todos acompanham a denominada leitura branca que deve ser simples e clara, sem entonações ou ênfases.

No segundo momento, os atores colocam o enredo do texto, através da fala, ao diretor, para que este perceba o que foi assimilado até então. O decurso se dá com a representação do enredo, essa etapa é marcada pela vivência do texto que o ator apresenta não sendo necessário ainda o envolvimento emocional. Ele

demonstra foco nos fatos históricos e realiza as ações físicas (sem fortes demonstrações de sentimentos) correspondentes ao seu personagem.

O quarto momento ainda apresenta como eixo as improvisações, só que nessa etapa o ator se coloca nas situações passadas e futuras do personagem. Essas improvisações se caracterizam como laboratórios que objetivam a compreensão de todos os estímulos que movem as atitudes de seu personagem.

O quinto momento e último tem a pretensão de definir o superobjetivo da peça e dividir a montagem em unidades dramáticas que serão lidas e improvisadas uma a uma pelos atores. Superobjetivo é aquilo para que o personagem/peça foi construído, a sua função dentro da peça, ele demonstrará as ações que o personagem deve executar durante a montagem, permitindo a criação de outras ações que não estão especificadas no texto. Nesse momento surgem as ações psicológicas, que de acordo com Stanislavski, decorrem das ações físicas:

quando o ator sente passivamente o seu papel, sua emoção permanece dentro dele, não há um desafio à ação interior nem à exterior. mesmo para projetar um estado passivo em termos teatrais, temis de fazê-lo ativamente.(...) A ação indolente, lerda, ainda assim é ação

Constantin Stanislavski construiu ao longo da vida uma ampla bibliografia, desta, destacam-se três livros de grande importância para o entendimento e efetivação do método evidenciado acima: "A Preparação do Ator" apresentada um trabalho de interiorização do ator, "A Construção da Personagem" através da preparação corporal, traz a construção do exterior do personagem, e "A Criação de um Papel" dedica-se a estudar a elaboração de papéis específicos, a partir da primeira leitura da montagem, e do processo de construção da primeira cena.

Para Stanislavski, o sujeito que se propõe a interpretar deve dominar a biografia total do personagem é necessário que ele se sinta bem representando o

papel e tenha total domínio do personagem. O papel de um ator percorre a preparação do corpo, seu instrumento cênico, incluindo voz e sentimento.

Segundo Constantin, os atores possuem objetivos, estes sendo: convencer o público teatral da realidade que se imaginou na criação do espetáculo, apresentar o personagem e as suas considerações de pensamento e vida, relevar o abundante e complicado mundo interior do homem e atuar como personagem com sustentação na simples coerência da vida.

1.4. Vivência Espaço-Corporal

Marilena Chauí fala que “tradicionalmente no pensamento ocidental, o conhecer e o ver estão diretamente relacionados” (CHAUÍ apud MORAES, 2006: 3). Contudo, quando pensado um recorte no qual o grupo social é formado por indivíduo com deficiência visual, pode-se refletir sobre a afirmação de Bavcar (2003) que diz “para um cego é todo o corpo que de algum modo se torna órgão da vista, pois qualquer parte do corpo pode olhar de perto um objeto que lhe seja exterior.” (BAVCAR, 2003: 182). É tendo como pilar o princípio de todo o corpo como solo, objeto total de percepção e visão do mundo como espaço físico e social, que o método “Vivência Espaço-Corporal” se constrói.

Visando a vivência corporal do texto teatral, acredita-se que os signos, uma vez transmitidos, possam ser recebidos, assimilado e aprendidos por todos os sentidos. As percepções de tempo, espaço e das práticas aplicadas no dia a dia são adquiridas através da experiência direcionadas e da busca de referenciais.

O método será descrito tendo como recursos básicos a fala, por textos e entrevistas, da idealizadora Marlíria Flávia e diretora do grupo e as minhas observações após o acompanhamento dos ensaios. Ressalto que será exposto o

método na sua origem, pensado para as crianças, ainda em desenvolvimento, no instituto. O grupo é composto por jovens e adultos que já não precisam mais de alguns técnicas que serão citadas. O trabalho da companhia se assemelha cada vez mais ao proposto por Stanislavski.

O início do processo de montagem da peça de teatro aplicando o método citado acima acontece já no primeiro encontro onde se debate o tema e os assuntos pretendidos para abordagem. No segundo encontro a diretora leva o texto para apresentar ao grupo, é escolhido o que mais se adequa ao que ficou combinado no encontro anterior. O texto é lido pela diretora enquanto todos os atores e demais presentes como assistente de direção, professoras de música e movimento corporal escutam. Quando o grupo é novo, a leitura do texto é construída com entonação e ritmo. Como o grupo já está consolidado e carregando alguns anos de teatro, o texto é lido de forma branca, como sugerido no método pensado por Stanislavski.

Após leitura entra-se no momento de discussão do texto e definição do superobjetivo, essa etapa é realizada pelos atores enquanto a equipe de direção apenas observa e faz anotações. O terceiro momento desse processo é o de encenação do texto, cada ator escolhe um personagem, esse estágio é bem livre e válido para o ator transmitir através dos fluxos corporais e fala, tudo o que entendeu sobre a obra, é uma etapa criativa e de profunda sensibilidade no qual o sujeito que interpreta precisa estar em sintonia direta com o seu intro, sentindo-se livre para realizar qualquer ação.

Com a finalização da etapa de improvisos, um novo debate acontece, esse tendo como foco o material expressado pelos atores, reflexões sobre o texto apresentado e a encenação de cada membro, mais uma vez a equipe de direção anota as colocações. Essas anotações são compiladas e apresentadas aos atores futuramente no processo de direção de cena. Quando se finaliza a etapa de improvisos, os atores já estão com a sequência de acontecimentos, sendo esses movimentos físicos e dramático, fixado na memória, assim sendo o texto é dividido

em unidades dramáticas e se define quem interpretará qual personagem, restando agora, apenas decorar as falas escritas no texto em Braille, que é entregue aos atores nesse momento.

Durante todo o processo apresentado somando os ensaios após a entrega do texto, acontecem laboratórios com foco em determinados acontecimentos da peça em elaboração. Os laboratórios são de música, interpretação, fala/dicção e expressão corporal, todos com cerne no desenvolvimento físico-criativo do ator, pensando o corpo como máquina experimental, singular e viva.

Agora que o ordenamento de personagens foi feito e o texto está decorado, é dado início aos ensaios completos, no qual é passado toda a peça. A diretora introduz as primeiras marcações das cenas e apresenta as colocações, anotadas ao longo das discussões entre os jovens, para cada ator-personagem. Muito do que está sendo aplicado nos laboratórios aparece nessa etapa, como a movimentação que cada personagem desenvolve pelo palco, a entonação utilizada durante as falas e o conhecimento tátil do que está sendo desenvolvido na peça.

Ainda nessa fase são introduzidos os gestos-clichês, muito utilizados no “universo” dos videntes, mas não necessariamente presentes entre os deficientes visuais, esse movimentos são acrescentados a peça, pois a mesma é assistida também por pessoas que enxergam, e esses movimentos dão contexto a cena. Vai da vontade do ator adotar ou não o movimento no seu dia a dia. Essa etapa é constante quando o método está sendo desenvolvido em turmas de idades mais baixas, com o grupo atual são poucos os gestos-clichês introduzidos.

Pensando a otimização do método que tem a premissa de desenvolvimento da expressão corporal do jovem, todos os ensaios começam com uma sequência de atividades destinadas a expressividade, que inclui o contato entre atores, e

alongamento do corpo, em seguida é trabalhada a voz/dicção e, então, inicia-se o ensaio da peça.

A finalização da montagem acontece com ensaios completos, contendo cenário, sonoplastia e figurino. É de importância para o ator cego que aconteçam alguns ensaios contendo toda a ornamentação de palco e figurino para que ele consiga criar marcações de trânsito pelo cenário, isto é, para que ele se locomova entendendo a localização de cada item pertencente ao cenário presente no palco e a marca de cada personagem nas cenas. A deficiência nessa etapa é pensada com maior cuidado, uma vez que até então o processo é desenvolvido independente da limitação visual, pois, por si, o método é pensado para todos, objetivando a exploração máxima dos sentidos, buscando um desenvolvimento pleno do sujeito, valorizando e elevando o potencial e respeitando o individual, independentemente das limitações de cada um.

A elaboração do cenário deve levar em consideração esbarrões e tropeços, logo quinas e pontas que possam machucar devem ser revestidas por algum material que minimize qualquer tipo de impacto físico. Sobras de tecido no palco ou coxia devem ser retirados e as marcações de piso devem ser feitas com material tátil, principalmente a marcação do proscênio, evitando qualquer risco de queda do palco.

Iniciando o subcapítulo referencio que o método descrito, com o passar do tempo e da vivência dos atores vai modificando e aproximando cada vez mais do descrito por Stanislavski. A dinâmica de troca entre equipe de direção e atores é plural e com isso a intensidade de exploração dos encontros e desenvolvimento criativo dos atores só potencializa.

2. Corpo e Expressão

“Corpo”, por definição “conjunto dos sistemas orgânicos que constituem um ser vivo” ou ainda “àquilo que tem uma extensão limitada e que é perceptível aos sentidos”⁵. Quando no palco, no momento de doação dramática do ator, pode ser definido como aparato orgânico e palpável utilizado como linguagem, ou seja, transmissor de mensagens ou ainda condutor do processo criativo. Para Marta Cordeiro (2011), ele apresenta dupla condição: a primeira em sua qualidade animal ligada ao funcionamento biológico e a segunda relativa à visibilidade social, o corpo como imagem. Destaca-se aqui Stanislavski, teórico base para a construção das atividades da companhia apresentada, que ainda como ator pensa uma própria gramática operativa e sistemática de condução corpo-alma.

Por “expressão”, define-se “declaração de algo para dá-lo a entender”, “locução, gesto ou movimento corporal” e ainda “exteriorização de sentimentos e/ou ideias”⁶. A expressividade permite ao ator expor ao público o conteúdo dramático criado, a sensibilidade e história emocional do personagem. Como já visto a expressividade também é usada como base para o método usufruído pelo Corpo Tátil.

Expostos tais significados, é notável a conexão entre ambos, a forma como o corpo expositor de uma imagem e a expressividade como exteriorização de sentimentos e ideias se atravessam e completam, irrompendo o meio, com a função de linguagem, conectando ator, espaço e público, transmitindo o produto do processo criativo, a identidade figurativa do personagem, fruto da conexão do imaginário com a realidade ficcional, até então apenas interiorizado e a partir do ato de encenar disponibilizado ao espectador teatral.

⁵ Ambos significados retirados do site <<https://www.significados.com.br/?s=corpo>>. Acessado em: 03/06/2017

⁶ Todos os significados retirados do site <<https://www.significados.com.br/?s=express%C3%A3o>>. Acessado em: 03/06/2017

O manifesto dos signos e reflexões construídos para caracterizar a identidade do personagem, constitui a semiótica que, segundo Ubersfeld (2005), em interseção com elementos textuais e cênicos materializam o personagem. Por encenação, como descrito por Pavis (2008), entende-se que “é o ato de colocar a vista, sincronicamente, todos os sistemas significantes cuja interação é produtora de sentido para o espectador” (PAVIS, 2008: 21), isto é, a ligação de todos os elementos, portadores de sentido que compõem o espaço cênico, sejam estes cenário, iluminação, sonoplastia, figurino, expressão corporal e textual, entre outros.

Quando o ator permite o mergulhar na prática cênica através do corpo e do psíquico, ele se dispõe a transcender o seu íntimo na busca pelo ápice do seu potencial, o desenvolvimento pleno do corpo-mente. Através das funções multissensoriais do corpo, busca-se a maximização de todos os sentidos e, pela psique, busca-se a labilidade. O sujeito irrompe todas as suas certezas, permitindo-se, através de cada nova criação, o questionamento do todo, das partes, do social, incluindo o que sempre foi dito e imposto como correto, passando a dispor de pensamentos e ações não lineares, permitindo abertura para o novo, para o heterogêneo.

2.1. Dinâmica de aula

Quando recebe-se o devido estímulo, seja qual for o sentido, sendo eles audição, tato, olfato ou paladar, o aguçar ocorre, promovendo o desenvolvimento das funções de origem destes. Nesta colocação não se acrescenta a visão, não que ela não passe pelo mesmo processo, mas, como estamos inseridos em um mundo vidente, no qual a maioria dos signos e estímulos são criados para tal sentido, a visão acaba tornando-se uma espécie de base e obtendo um desenvolvimento maior por receber uma grande quantidade de estímulos. Com isso, pode-se apontar que ao ficar cego o sujeito não “adquire” nenhum tipo de compensação nos demais sentidos ou passa por algum fenômeno extraordinário, o que ocorre é que os estímulos destinados aos sentidos são bem maiores, promovendo o

desenvolvimento deles, isto é, a otimização das funções dos sentidos é a resultante da ativação contínua destes por força da necessidade.

Durante os encontros, sejam eles para ensaios ou oficinas, são elaboradas dinâmicas e exercícios que estimulam, orientam e aprimoram o ator. São atividades com funções pontuais no aperfeiçoamento do movimento cênico, criatividade, pronúncia textual, interação entre os atores e personagens, entre outros. Para auxiliar os jovens, compreendendo a especificidade do grupo, são realizadas práticas focando os planos e o conhecimento espacial.

Logo quando chegam, entre conversas e brincadeiras, os atores trocam de roupa, geralmente utilizam calças largas ou de ginástica, blusas soltas e sempre descalços. Pouco tempo depois são chamados para uma roda, no caso dessa companhia estudada, os encontros são desenvolvidos no palco do teatro do IBC.

Os primeiros exercícios são de alongamento, que objetivam soltar os músculos do corpo promovendo relaxamento e concentração. Todos ficam em silêncio e apenas a diretora vai descrevendo através da fala a movimentação que deverá ser realizada, sempre com um tom leve e contagem lenta. Logo após são passados os exercícios para a respiração, importantes nesse momento do processo, pois através dos movimentos respiratórios consegue-se acelerar ou acalmar o organismo e, ainda, criar fôlego oral, isto é, expressar o texto sem perder o fôlego na fala. Ainda com as técnicas respiratórias, também é trabalhada a concentração. Em seguida são feitos os alongamentos e aquecimentos das cordas vocais, além de exercícios para dicção. Sussurrar e gritar são exemplos de algumas das práticas.

Finalizando as etapas anteriores o grupo vai para o ensaio da peça ou dá continuidade a outros exercícios. Durante a passagem da montagem, quando necessário, ocorrem intervenções para a realização de alguma prática para auxiliar no melhor desenvolvimento do ator em cena.

Enquanto a pesquisa de campo se desenvolvia, aconteciam os ensaios da peça “Dá um Tempo pra Falar de Tempo”, que transita entre questões da nossa realidade refletindo sobre como o tempo é percebido e utilizado, entrelaçando com a realidade do ⁷deficiente visual - em certo momento são relatados casos de preconceitos vivenciados por alguns cegos, nessa cena o ator deve interpretar o texto como se o caso tivesse acontecido com ele.

Durante o ensaio acompanhado, um dos atores mostrou dificuldade em conseguir decorar as falas e se colocar naquela situação na hora da interpretação, uma pausa foi feita na cena para a realização de uma prática que pudesse ajudá-lo. Cada jovem no palco recebeu um papel e todos tiveram que desenvolver a cena, de improviso, na qual o contexto seria a história que o ator teria que relatar, este ator faria o personagem cego que sofrera o preconceito. Com o exercício o jovem desenvolveu um sentimento muito parecido com o vivido originalmente pela pessoa que vivenciou o caso real, interpretando com maior realidade.

Quando se opta por seguir com o encontro realizando práticas para o desenvolvimento cênico, são utilizadas improvisações com a intenção de acentuar a criatividade, exercícios corporais e de conexão. Alguns desses encontros são reservados para estudos de texto sobre práticas teatrais e outros temas. Exemplificando alguns dos movimentos realizados teremos o estabelecimento da relação corpo-objeto, quando o exercício objetiva que o sujeito crie interação como objeto especificado através de movimentos de dança ou alongamentos, promovendo a ideia de desconstrução dos corpos.

Como o grupo é composto por deficientes visuais, mesmo tendo como princípio que todos somos seres plenos e capazes de desempenhar qualquer atividade indiferente das limitações de cada um, alguns exercícios são criados como meio de propiciar um melhor entendimento sobre determinadas peculiaridades do meio. São referências aos planos, espaço físico e conexão com o outro. Um ator cria

⁷ Termo usado quando estão sendo referenciados os sujeitos cegos e de baixa visão.

uma posição corporal diferente e fora de padrões, acompanhada de um som oral, enquanto os outros, um a um vão descobrindo a posição do ator, e complementando-o, de forma a conquistar uma escultura sonora e humana, estabelecendo conexões corpóreas e sentimentais entre o elenco. Com referência aos planos, são trabalhadas variações da brincadeira “morto-vivo”. Quanto ao espaço físico, os atores andam pelo palco, quando a Marlíria fala “para” eles param onde estão, sem poder estar muito próximo ao outro colega também no mesmo espaço.

Quando em cena, ainda durante os ensaios, é explícito o papel desempenhado pelos exercícios realizados e descritos anteriormente. Da percepção do entendimento da palavra à criação da identidade figurativa do personagem, com foco na valorização da sensibilidade, o ator evidencia todo o absorvido. Juntos, os sujeitos ali presentes proporcionam uns aos outros o sentimento de pertença e segurança.

2.2. Declarações - A percepção do ator

Por meio de questionário semiestruturado, em uma conversa descontraída após alguns ensaios, entrevisto os atores da companhia com a intenção de entender um pouco mais sobre as vivências e questionamentos que os envolvem e constroem. Apresento, neste subcapítulo, os atores integrantes do Grupo Corpo Tátil e suas colocações, opiniões e questões a respeito de pontos já expostos neste trabalho, como a técnica trabalhada pela companhia e os resultados dos exercícios realizados, e alguns outros pontos ainda não apresentados, como a fala do público após as apresentações e a estrutura da companhia composta apenas por atores cegos. Busco a concepção de cada ator com referência ao conceito de inclusão social, o fazer teatral e a abertura social para exposição dos trabalhos criados.

O grupo é composto por 6 (seis) atores, sendo eles Acauã Rodrigues, 16 anos, Claudia Rodrigues, 29 anos, Felipe pereira, 24 anos, Jonathan Lourenço, 18 anos, Sara Santos, 18 anos e Vanessa Rodrigues⁸, 28 anos. Abaixo é apresentado um pouco mais sobre os atores e suas concepções com referencia a vida e o grupo.

“Eu confio em mim, o que eu quiser fazer eu vou arrumar uma maneira de fazer” (POSINO, 2017). Oriundo de uma família de artistas, pais atores e músicos, Acauã Posino cresceu em meio ao lúdico das artes e dos ensaios em casa. Durante a sua infância estudou no Instituto Benjamin Constant e frequentando a oficina de teatro desde muito cedo. Quando questionado sobre a inclusão social, ele diz que:

A inclusão social começa quando você conhece todas as possíveis diferenças da sociedade e como lidar com elas, a segunda parte é entender que cada indivíduo tem as suas habilidades condicionadas pela sua própria vontade. Conseguir o meio termo entre ter o cuidado com a limitação apresentada e a avaliação daquele sujeito como pessoa, ou seja, nem só avaliar a limitação e nem só avaliar como ser humano. (POSINO, 2017).

Duas colocações de relevância são apresentadas durante essa entrevista a respeito do ambiente e significados da inclusão. O ator coloca que a vivência dentro do instituto se constrói por vantagens e desvantagens: por vantagem destaca a estrutura que a escola especializada oferece, tanto em termos físicos como em preparo do corpo técnico que ali trabalha; como desvantagem é posto o isolamento do mundo causado pela visão paternalista da escola e de todos os envolvidos. O segundo ponto é a composição do grupo apenas por atores cegos, para Acauã o grupo tem o papel de mostrar a diretores que “tem como um cego ser ator” (POSINO, 2017), mas como não existem atores videntes dentro do grupo, dificulta a quebra de estigmas e da valorização do trabalho pelo trabalho, a fala sempre é voltada para a limitação do sujeito. Evidencia-se o fato quando, ao final das apresentações, o grupo se coloca no palco e disponibiliza-se ao espectador para perguntas. O público não pergunta como se chegou ao tema ou qual é o pensador trabalhado e ainda qual o histórico de apresentações, os questionamentos

⁸ Está em licença maternidade e por conta do repouso pré e pós parto não tive a oportunidade de realizar a entrevista com ela.

frequentes são “como você trabalha com cegos” ou “como eles conseguem fazer isso?”. Para Acauã,

As pessoas não nos enxergam como atores, não muda o pensamento das pessoas no geral, talvez uma solução seria ter atores videntes, a Diretora quer fazer um grupo homogêneo, porém artisticamente falando teria mais apelo misturar tudo, porque eclipsaria a questão da cegueira. (POSINO, 2017).

Acauã foi convidado a participar do grupo Corpo Tátil quando tinha aproximadamente 12 anos, período este que também foi marcado pela perda recente da mãe. A fala do ator sobre a influência do grupo e do entendimento da arte parte desse acontecimento. O grupo não só como atividade artística, mas também como ambiente coletivo, funcionou durante algum período como válvula de escape para toda a carga emocional que ele carregava, era e ainda é o lugar para extravasar:

O grupo me fez entender muitas coisas, me fez entender que ser uma pessoa aberta com as outras pessoas não quer dizer ser vulnerável, te oferecer alegria não quer dizer me vulnerabilizar, algo que eu tinha medo antes. A familiaridade no teatro me ajudou a “chegar nas pessoas” [sic] para pedir ajuda ou para qualquer outra coisa.

“Nós queremos adaptação, mas muitas vezes nós devemos nos adaptar também” (RODRIGUES, 2017). Formada em pedagogia e com mestrado em letras com ênfase em psicanálise, durante parte da sua vida Claudia Rodrigues estudou e trabalhou no IBC, mas não apresenta mais nenhum vínculo com a instituição. A jovem relata que conheceu o grupo através da Vanessa, sua amiga e também integrante, que a motivou a entrar para o teatro na busca de novas experiências e momentos de descontração. Antes de iniciar nesse segmento artístico, buscou por alguns outros, como a dança e a música, com alguns momentos de sucesso e outros não, sempre era um novo desafio para ela e para o professor, pois raros são os formadores artísticos especializados ou ao menos preparados para ministrar técnicas do segmento para deficiente.

Com referência à escola especializada⁹, Claudia dispõe de opinião que se assemelha a de Acauã: é entendido que o Instituto oferece uma base com estrutura modelo, contudo os alunos se acostumam a esse modelo e criam para si o princípio de que “o mundo é assim e deve ser assim” (RODRIGUES, 2017). Com isso, quando saem do Benjamin Constant, se deparam com uma realidade diferente da apresentada dentro do Instituto, repleta de dificuldades e preconceitos, o que provoca frustração.

Para a entrevistada uma solução seria a moderação, apresentando o existente “do lado de fora”, o contexto e a atualidade de uma sociedade que não apresenta preparo para “receber” nenhum tipo de deficiente, seja através de estruturas físicas ou sociais:

A inclusão social acontece quando as pessoas estão dispostas a entender as diferenças e tratar elas como normais. As pessoas exageram nessa ideia de inclusão, querem fazer tudo para o outro, tudo que entendem por incluir. Mas, pra mim, inclusão é aceitar e ouvir a subjetividade do outro, porque, de modo geral, independente da deficiência, eu tenho que entender que, por exemplo, se tiver um personagem e colocar 50 pessoas para interpretá-lo dando as instruções, cada um vai fazer da sua maneira, porque cada um tem um histórico e cada um tem uma identidade. Alguma coisa dele fica no personagem. Aceitar e entender a subjetividade do outro é a maior forma de inclusão independente da deficiência. (RODRIGUES, 2017)

Analisando o exposto a partir das vivências com o grupo, sujeito presente é composto de especificidades e peculiaridades únicas e formadoras da sua identidade, que foram extraídas ao longo dos percursos e vivências atravessadas. A limitação se torna nesse contexto mais uma característica do sujeito e não a única característica e delimitadora do ser. Pensando o teatro e as dinâmicas manuseadas pelo grupo, a atriz conta que sempre foi fechada, tímida e um tanto introspectiva e entende que o teatro tirou um pouco dessas características dela, ajudou a enfrentar o público.

⁹ Instituição que dispõe de atendimento especializado para o sujeito que detém determinada limitação.

“A arte me dominou e eu fui” (PEREIRA, 2017). Hoje, atuando em 3 grupos de teatro e uma banda, seu primeiro trabalho como ator foi substituindo um amigo que faltou aos ensaios que ele assistia. Felipe orgulha-se do teatro e diz que:

O teatro muda a vida da gente, como pessoa mesmo. Quando entrei ainda tinha um pouco de visão, então, toda a adaptação que fiz com a perda da visão foi com o teatro e com os colegas no grupo. O teatro me ajudou nessas percepções. Para atuar e para me locomover uso muito o ouvido e as referências auditivas que tenho ao redor seja palco ou plateia, também tem a questão do tato, sentir o chão e tudo que tem ao entorno. O cego usa tudo que tem ao seu redor, tato, audição e olfato, como referência, quando enxergamos não damos muita atenção aos outros sentidos. O teatro, por ter muito movimento acaba sendo muito visual, e quando você não tem a visão todo o restante se torna referência. (PEREIRA, 2017)

Quando questionado sobre sua construção como sujeito ator e social, Felipe diz que aprendeu no corpo tátil toda a “maneira de fazer teatro” (PEREIRA, 2017) e que esse fazer ainda é a sua maior referência, “isso acabou me moldando como artista e criando a minha identidade” (PEREIRA, 2017). O entendimento sobre o espaço e os temas trabalhados em cada peça são fatores que o acrescenta constantemente, “passamos a refletir o cotidiano e a entender de outra forma” (PEREIRA, 2017). O trabalho de composição do personagem é feito por pesquisa, deixando a emoção um pouco de lado, dessa forma, quando no palco, ele está em constante construção já que através da interação entre atores ele recebe cargas de informação sobre o personagem não contido no texto anteriormente lido, o que origina novas pesquisas e mudanças:

Pego a essência, a base, e tento entrar nessa base. Esta vai me permitir conhecer cada vez mais o personagem, me possibilita entender o que não está no texto, o contexto da cena. Essa composição nunca tem fim, o que é o mais legal e facilita a encenação, pois quando o personagem está totalmente pronto e ocorre alguma improvisação, você fica totalmente perdido na cena. A ampliação do leque de informações sobre o personagem serve para peça e para qualquer outra situação. (PEREIRA, 2017)

Como o Felipe participa de outros grupos de teatro, ele fala sobre as principais diferenças entre os grupos. A vivência teatral é a mais marcante, pois

muda a realidade, a atmosfera, as pessoas e o Diretor. As adaptações de palco, cena e locomoção são uma questão, pois nos demais grupos não tem total liberdade e a noção de espaço devido às marcações e ao fato dos demais atores não serem cegos. O espaço é limitado. Com isso a liberdade de atuação no Corpo Tátil se torna maior e a pressão menor. Porém, a questão da segregação do grupo de atores cegos ainda é um ponto negativo: “como qualquer tipo de profissional queremos desafios e novas experiências, queremos trocar com outras pessoas e sair da zona de conforto” (PEREIRA, 2017).

Ao que se refere ao Instituto é exposto, de maneira semelhante aos outros atores: “Tem pessoas que se permitem receber as informações, entrar no mundo dos deficientes e outras não. No IBC ficamos muito segregados, quando saímos nos deparamos com um mundo totalmente diferente do pensado” (PEREIRA, 2017).

Para Felipe, o fazer teatro é uma forma de inclusão, pois impressiona ao espectador teatral e confirma a capacidade do sujeito indiferente da limitação, sendo capaz de realizar o que for necessário e de sua vontade. Quando os demais atores da companhia enxergam, existe uma constante de espanto na plateia durante as apresentações, o que de fato é muito bacana e produtivo ao campo dos deficientes visuais, pois o que é notado em primeira instância é o talento do artista ele tem a deficiência, mas em primeiro lugar ele é um artista. Dividir experiências é uma forma de inclusão. Incluir é troca de experiências e informações:

Para mim, incluir é por a pessoa com outras pessoas que não tem deficiência, sem privilégios e adaptações. Referências é uma coisa, não traz transtorno para ninguém e adaptações são outras. Incluir é dar adaptações, mas que vão servir como referências e não tornar o deficiente especial ou com privilégios. Hoje não existe o meio termo. Não somos vistos de uma forma igualitária ou somos superiores ou bem inferiores, hoje a inclusão é maquiada (PEREIRA, 2017).

“O teatro te ajuda a entender o seu meio e o seu espaço, e mostra ao outro que você existe e pode sim se mover e propagar no meio artístico ou em qualquer

outro meio” (LOURENÇO, 2017). Jonathan Lourenço entrou em 2012 no Instituto por conta de um acidente que sofreu. Ele está no grupo há poucos meses e nunca tinha feito teatro, para ele tudo é novo. De maneira clara expôs todas as dificuldades durante a entrevista, diferente dos outros relatos explicitados até agora, nota-se que a interpretação, a construção do personagem e o entendimento dos contextos, sejam estes com o trabalho do grupo ou no meio social no qual o jovem vive, ainda não são claros e fáceis de análise para que seja transformada em opinião e apareça com clareza.

Com a fala de afirmação de ter se encontrado no Corpo Tátil, Jonathan coloca como aspectos positivos questão “de saber se colocar diante das situações e ser (sic) desenrolado e sair bem” (LOURENÇO, 2017) e, como aspectos negativos, a dificuldade em interpretar. Desde que entrou para o teatro percebeu mudanças na fala e na timidez. Ele também define bem um termo importante desse trabalho:

Inclusão social pra mim é você saber ter ideias de como incluir e como instruir o indivíduo que tem determinada limitação em um meio diferente ao dele indiferente da limitação que ele tem. O teatro inclui sim, mas essa inclusão também depende da gente. (LOURENÇO, 2017)

“O mundo nem sempre vai se adaptar a gente, a gente que terá que se adaptar ao mundo” (SANTOS, 2017). Integrante do Corpo Tátil há três anos, a atriz Sara Santos conta que entrou no Instituto aos 9 (nove) anos e desde então começou a frequentar aulas de teatro oferecidas no local. Durante um longo período sendo baixa visão, há dois anos Sara perdeu a visão por completo, como nesse momento ela já fazia parte do grupo, todo o seu processo de adaptação foi no teatro.

Diferentemente dos outros atores já apresentados neste trabalho, Sara teve sua introdução no teatro ainda vidente, o que influencia o tempo todo na sua atuação, a forma como a atriz manipula o corpo e a expressividade está inteiramente ligada aos signos visuais que ela teve contato ao longo da sua infância. Contudo, devido a todos esses signos visuais, sua adaptação foi intensa e complicada. O

entendimento de espaço e a introdução do Braille demoraram certo tempo, durante o processo, Sara conta que não tinha muito apoio ou pelo menos não o sentia. Como no IBC todos de certa forma passaram por situações que se assemelham, as pessoas acabam por achar costumeira a situação, não acolhendo com tanta intensidade novas situações. Seu entendimento sobre o Instituto se constrói muito nesse período:

Para quem não enxerga o IBC é ótimo, te oferece o mundo lá dentro, mas o que importa é o mundo do lado de fora que é de verdade. Sinto-me como se fosse um filme, porque a realidade daqui não é a realidade verdadeira, aqui recebemos as coisas muito mastigadas e lá fora precisamos fazer a comida para depois comer (SANTOS, 2017).

Os ensaios funcionam como uma válvula de escape, no qual as energias são recarregadas e as emoções armazenadas são postas para fora. Como já explicitado no trabalho, os ensaios são construídos para que o ator se entregue ao máximo, provocando grande exposição, esta de forma positiva, transmite ao ator a sensação de liberdade, transformando aquele local e os que ali estão presentes em uma espécie de casa e família:

O ator quando incorpora um personagem tem a oportunidade de mostrar muitas coisas, seja um sentimento que está guardado e não pode sair, seja um personagem que ele gostaria de ser, mas não pode ser. Eu procuro trazer muita realidade para o meu personagem (SANTOS, 2017).

Ainda durante a entrevista quando questionada sobre inclusão social e como a atriz entende esse conceito e a realidade, foi dito que inclusão é você respeitar o próximo independente da condição dele, é contratar e aceitar o sujeito pelas eficiências e qualidade dele, pelo conteúdo que ele possa agregar ao local. Sara finaliza a entrevista falando:

O nosso mundo é para todos, o mundo precisa ter inclusão. Eu acho muito importante a atuação do deficiente no teatro ou mesmo na televisão para cada vez mais as pessoas possam perceber que a condição não muda a

pessoa. Acho que, com a nossa peça e com o nosso grupo, as pessoas vão prestar mais atenção e entender que a deficiência é apenas um detalhe, é apenas mais uma vírgula. Assim como no passado eu estive na condição de vidente, hoje eu estou na condição de cega e isso não mudou a pessoa que sou ou que eu era há 3 anos atrás (SANTOS, 2017).

Propositalmente foi explicitado, durante esse capítulo, as falas e peculiaridades de cada jovem integrante do grupo trabalho, o objetivo é que seja notado as diferenças existentes no meio. No artigo “Identidade Cultural e Alteridade: Problematizações Necessárias”, Joice Oliveira Pacheco coloca que “Fixar determinada identidade como a norma, é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças, pois normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas e possíveis, em relação às quais, as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa” (PACHECO,2004:3), isto é, quando atribuímos ao grupo uma única identidade, normatizada como deficiente visual, dentro desta se incluirá todas as características que se julgam ser de um sujeito cego, assim, estamos limitando o potencial do grupo e dos sujeitos que o compõe pois, como dito ao longo dessas entrevistas, cada ser se constrói a partir da sua história e vivências e não por uma característica que lhe foi atribuída.

O que tenho por pretensão problematizar é a limitação social no entendimento de integrar, o outro, portador de uma característica que o diferencia de parte do grupo. Utilizando como exemplos situações expostas nas entrevistas, aponto os questionamentos do público nas apresentações que sempre se limitam a característica cegueira ou ainda o fato do grupo não ser integrado por outras pessoas que não carreguem esse traço.

3. Identidade Social, Representação e Inclusão Social

3.1. Identidade Social

Fundamentado pelas diretrizes apontadas por Tomaz Tadeu da Silva (2005), em “A Produção Social da Identidade e da Diferença”, no qual temos os conceitos de identidade e diferença como interdependentes. Considero o estreitamento entre os termos citados e as entrevistas dispostas no capítulo anterior, para entender a construção do ator deficiente visual dentro do grupo corpo tátil, a atuação dos fundamentos empregados e problematizar algumas colocações apontadas pelos jovens durante as entrevistas.

Criar de um mundo sócio-cultural, o termo identidade é conceituado por Silva (2005) como “aquilo que sou”, já a diferença se conceitua como “aquilo que o outro é”. Ocasiona-se aqui que ao pensar a diferença referenciamos a mesma a partir da identidade, isto é, o outro só pode ser aquilo que não sou.

Nessa perspectiva, temos a tendência a tornar o que somos como regra e padrão, partindo de um princípio social no qual a semelhança tem um papel de conforto. É comum a busca por grupos nos quais nos identificamos pelas semelhanças; a diferença, como aquilo que o outro é, dentro da perspectiva citada, se torna um dos princípios para a exclusão.

Existe uma tendência social de naturalizar e cristalizar os fatos apresentados. O currículo pedagógico construído na perspectiva da diferença e não da diversidade, influi para que a posição social tomada pelo sujeito, para um melhor convívio social, aconteça seguindo os princípios do respeito e tolerância. Contudo, será que o respeito e tolerância, presentes num currículo pedagógico, são suficientes para aqueles que não estão se enquadrando nos padrões conceituais de identidade e diferença?

Justificando a partir das colocações de Tomaz Tadeu (2005), visto que os termos identidade e diferença são criados por atos linguísticos que por sua vez se constituem de signos que por si só, isoladamente, não apresentam sentido, os vocábulos trabalhados resultam de um processo de produção simbólica e discursiva que geram disputas, ocasionando vetores de força e relação de poder.

Refletindo as falas apresentadas pelos atores anteriormente, pode-se chegar a um entendimento de que o respeito e a tolerância ainda não estão sendo suficientes, fundamentando-se no fato de que quando apenas se limita a respeitar e tolerar, habitualmente não se permite o aprender a conviver com o diverso, ocasionando uma não troca entre os sujeitos, limitando o conhecimento e a proximidade de ambos, provocando a exclusão do sujeito detentor do elemento diferencial ao meio.

Para elucidar o exposto, utilizo a fala do ator Felipe Pereira (2017) quando questionado sobre a acessibilidade em outros grupos que, mesmo que no geral sua avaliação seja positiva, ainda são colocadas dificuldades seja com as adaptações de palco, cena e locomoção e as marcações. Problematizando o fato, mesmo com a aceitação e abertura do grupo para receber o ator cego com respeito e tolerância, ainda falta um pouco mais de entendimento na hora de desenvolver o ambiente para o trabalho. Aqui o ator se torna “aquilo que outro é”, pois é o único portador¹⁰ da limitação cegueira, mesmo se enquadrando na identidade geral do grupo que é “aquilo que sou” - ator.

Retomando as colocações sobre as escolas especializadas apresentadas no capítulo anterior, feitas com certo tom de crítica pelos atores, consegue-se apreender, com o que já foi exposto neste capítulo sobre identidade e diferença que,

¹⁰ Termo utilizado pelo ator, que quando questionado, afirmou se entender como “portador” da deficiência, pois mesmo não podendo tira-la si, ele continua a “carregando”.

quando dentro do Instituto, os jovens não precisam lidar com grandes diferenciações. A identidade comum do local é a cegueira e, com isso, todos se assemelham nessa característica e compartilham de um ambiente desenvolvido para tal propósito. Quando saem do instituto passam a ser “aquilo que o outro é”, já que a população é de grande maioria vidente e a ambientação social é desenvolvida para tais sujeitos. A questão manifestada é: por que a escola especializada ao invés de preparar o sujeito para o mundo o limita quanto ao espaço social?

No artigo “Sociologia de Pierre Bourdieu – Contribuições para pensar a construção de noções espaciais do deficiente Visual”, de Silva e Souza (2013) pautados na ideia de Vigotski, também trabalham a questão das escolas especializadas, para eles “A grande dificuldade posta aqui, em relação a construção de noções espaciais, é que o ‘professor especialista’ é muito mais um ‘médico’ do que um ‘professor’” (SILVA; DE SOUZA, 2013:11), o que acarreta uma centralização na deficiência e o descuido de pontos de maior importância e de obrigatoriedade da escola.

Pondera-se que essas questões irão diferenciar o grupo Corpo Tátil e, de certa maneira, o distanciar da taxação de grupo especializado. Mesmo sendo uma companhia composta apenas por atores cegos, tanto nos estudos quanto nas técnicas aplicadas tenta-se ao máximo tirar o foco da deficiência, inserindo apenas mecanismos facilitadores, quando necessários e solicitados, para o melhor desempenho do ator, e não estruturando todo o trabalho apenas nos signos característicos do deficiente visual. Ainda que não voltado para a cegueira, o grupo faz parte da construção do indivíduo que o compõe, de modo que me pergunto como se faz a contribuição para a identidade do jovem?

Durante os estudos teatrais, seja para construção de novos textos, para a criação de personagens ou ainda quando acontece intercâmbio entre grupos, se faz comum o contato com diferentes culturas. A partir desse momento o material intelectual adquirido se torna, de forma intrínseca, parte do sujeito que o adquiriu.

Como apresentado por Joice Oliveira Pacheco (2004), no Artigo “Identidade Cultural e Alteridade: Problematizações Necessárias”, a identidade cultural do sujeito não é estática e permanente, mas sim fluida e móvel, não sendo uma imposição inocente e nem uma apropriação inconsciente. A cada novo conhecimento e vivência, a identidade cultural do sujeito estará se modificando.

No caso do Corpo Tátil, que apresenta como um de seus elementos a cegueira do elenco, a arte de encenar contribui de maneira direta para a construção da autonomia do indivíduo, seja por meio do entendimento espacial gerado que, no caso específico do grupo, o corpo tem uma função de importância como objeto, ou como meio de inibição do constrangimento de fala com o próximo e ainda a troca de foco, conduzindo o pensar para outras proposições que não a deficiência. Todos esses elementos são geradores de novas experiências e oportunidades e de maneira dinâmica e não linear, formadores de identidade social e cultural.

À medida que se percorre as ideias expostas neste subcapítulo, temos identidade significando “aquilo que eu sou”, interdependente do conceito de diferença. Entretanto, também se mostra claro o conceito de identidade como processo provido de fluidez, não sendo estático e estando em constante alteração, adaptando pensamento e ação aos conhecimentos que vão sendo reformulados. Esse processo que se compõe pela mistura, conjugação ou intercurso entre diferentes denomina-se hibridismo.

3.2. Representação

Para Silva (2005), é através da representação que tanto a identidade quanto a diferença passam a existir e se ligam aos sistemas de poder: “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, ANO: 2005 PÁG 6), por isso, a representação passou a ocupar um lugar central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade.

Em “Sociologia de Pierre Bourdieu – Contribuições para pensar a construção de noções espaciais do deficiente visual”, o autor apresenta uma colocação de Marx que diz “vivemos em um sistema produtivo capitalista, onde a funcionalidade do corpo, do trabalho por melhor dizer, é transformada em capital” (MARX apud SILVA; SOUZA, 2013: 2). Baseando-me nos conceitos de *Campo*, *Capital* e *Habitus*, de Pierre Bourdieu, e as percepções tidas durante a pesquisa de campo, traçarei um percurso neste subcapítulo, a fim de compreender quais são os capitais gerados dentro do campo – grupo de teatro – seja ele tátil ou intangível, que influenciará na construção da representação do sujeito social e do grupo, além da criação de signos identitários.

Atenta-se para o pensamento de Bourdieu, que tinha como base a articulação dialética do ator social e a estrutura social. Compreendido como um conceito norteador, primeiramente aponto a definição de *Habitus*, que se faz de fundamental suporte para futuras reflexões:

(...) sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas que permitem resolver os problemas da mesma forma e graças às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidas por estes resultados (ORTIZ, 1983: 65)

Assim sendo pode-se compreender *Habitus* por conjunto de proposições, não intencionais, em constante construção, atravessadas por símbolos adquiridos no meio no qual o sujeito está inserido, permitindo ao mesmo agir dentro de uma estrutura social. Nesse ponto, apresentando uma tendência mais conservadora. Ainda, o conceito *Habitus* também é entendido como princípio de geração e de estruturação de práticas e de representações, que podem ser objetivamente 'reguladas' e 'regulares.

Como um complemento para o conceito de *Habitus*, Bourdieu conceitua campo, como o meio construído por redes de relações ou oposições entre os atores sociais, que são os seus membros, onde as ações individuais e coletivas se dão dentro de uma normatização, criada e transformada constantemente por essas próprias ações. Esses espaços ou estruturas apresentam dinâmica determinada e determinante, na mesma medida em que sofrem influências que acarretam modificações. Diferentes campos podem se relacionar originando espaços sociais mais abrangentes.

Nesse pensamento, entendo o Grupo Corpo Tátil como um campo artístico específico, formado pela interseção entre o campo da acessibilidade e o campo das artes cênicas composto por sujeitos, dotados de *Habitus*, que se distribuem em: agentes artísticos (composto pelos atores); agentes internos (composto pelos que ministram as aulas, que também são professores do instituto); agentes externos (compostos pelos voluntários); e agentes espectadores (composto pelo espectador teatral).

No contexto, *Campo* representa um espaço simbólico, dotado de leis próprias, no qual os enfrentamentos dos sujeitos validam a representação e o poder simbólico. O *Habitus* constituído pelo poder simbólico surge como um todo e consegue impor significações tornando-as legítimas. Os símbolos são dispostos como instrumentos de integração social.

Sendo um conjunto de recursos no qual o sujeito acumula e adquire ao longo do trajeto dentro e fora do *Campo*, o *Capital* pode ser simbolizado a partir de um troféu. Os capitais possuem volume (quantidade) e estrutura (tipo de capital) e podem ser classificados em quatro tipos, sendo eles: Econômico, Cultural, Social e Simbólico. *Capital Econômico* entende-se por renda (financeira, monetária) adquirida nos meios de produção; *Capital Social* entende-se por conjunto das relações sociais de que dispõe um indivíduo, contudo se faz necessário a reciprocidade nas relações; *Capital Cultural* é o acúmulo de qualificações intelectuais, podendo ser dividido em

três tipos: institucionalizado (diplomas e títulos), incorporado (expressão oral) e objetivo (posse de quadros ou obras de arte); e, por fim, o *Capital Simbólico* que é entendido pelo conhecimento e reconhecimento que agentes de uma sociedade tem sobre o indivíduo, ligado a honra e ao reconhecimento.

Os *Capitais* exercem grande força nos sujeitos que os detém e, em alguns casos, agem como potencializadores, já em outros criam condições de barreiras. No percurso realizado durante a pesquisa de campo foi percebido com maior evidência três dos quatro capitais citados. Esse fato se justifica na quase ausência de *Capital Econômico*, já que os jovens ainda não recebem como atores, e o este mesmo capital adquirido em outros campos, em nenhum momento, durante a pesquisa, se fez notar. A problematização será centrada nos capitais *Simbólico*, *Cultural* e *Social*.

Atenta-se para o caráter intrasubjetivo atuante no processo do *Capital Cultural*, adquirido em parte durante a infância e depois acumulado ao longo do percurso da vida. Através das vivências desenvolvidas pelo grupo Corpo Tátil, esse capital está em constante manutenção na vida dos que ali estão presentes. É notado a partir de um recorte cultural e artístico, um leve destaque para o Acauã, já que sua infância foi marcada por grande contato com as artes, através dos pais. O jovem é buscado, ao longo dos encontros, como referência para questionamentos e suporte devido ao conhecimento que ele carrega. Já num recorte acadêmico é percebido como referencial a Claudia, já professora e mestra, quando se faz referência a algo que os demais acreditam não estar correto, a Cláudia acaba por ocupar um lugar de mediadora, pois os outros jovens demonstram confiança na forma como ela expõe os fatos. No caso específico do grupo é importante destacar que, no recorte artístico cultural, pelos jovens serem oriundos da mesma instituição de ensino que visa um desenvolvimento artístico, o *Capital Cultural*, adquirido nesse meio, neste caso não apresenta expressivas diferenças. Hoje é notado, oriundo dos trabalhos de pesquisa e experimentações desenvolvidos pelo grupo, uma ampliação do conhecimento e a transformação deste em capital cultural e ainda uma mudança no *Habitus* e ampliação da perspectiva.

De maneira subjetiva, o *Capital Social*, que visa as relações sociais, se apresenta de maneira frequente nas relações estabelecidas pelos jovens, com outros campos, pós-iniciação na Companhia. Notamos nos relatos do capítulo anterior algumas falas de melhora na comunicação e perda da inibição, além de melhor convivência em outros grupos sociais. Foi notado, durante as entrevistas, que o deficiente visual carrega um *Habitus* oriundo da discriminação social, que o inibe em meio a relações sociais com sujeitos que não dispõem da cegueira. Ao entrar no grupo, devido ao processo que o ator passa para a realização da peça, são dados saltos quantitativos e qualitativos no quesito relações sociais. Nas falas, percebe-se que a emancipação no deslocamento do sujeito em um determinado espaço é um processo decorrente da adaptação mediada através do entendimento espacial e também um ponto potencializador nas relações sociais. Essas relações sociais vêm a ser entendidas como *Capital Social*.

O *Capital Simbólico* que está diretamente ligado ao reconhecimento, nesse caso se apresenta para todo o grupo. Como a Companhia, com os moldes atuais, ainda é recente, não é amplamente divulgada e com isso o trabalho desenvolvido é pouco conhecido pela sociedade. Contudo, o capital simbólico que o grupo carrega vem de dois outros campos distintos. O primeiro sendo o Instituto Benjamin Constant, local no qual o grupo surgiu, que dispõe de professores e demais funcionários que reconhecem e admiram tanto o grupo como os jovens envolvidos, e o segundo campo é o composto pela comunidade de deficientes visuais. Nesse meio, o grupo é amplamente divulgado e já carrega um considerável capital simbólico. Destaca-se também o ator Felipe Pereira, que hoje já atua em outras companhias, este por sua vez detém um capital simbólico dentro do grupo por se destacar dos demais atores nesse aspecto e nos demais grupos pelo reconhecimento do trabalho desenvolvido no Corpo Tátil.

A representação social está conectada a noção de *Campo*, pois não se deve pensar estrutura prática e representação social separados, já que elas habitam simultaneamente o mesmo sistema de posições sociais. A Representação Social também está associada diretamente a noção de *Habitus*, que se faz base nessa

reflexão, inspirado nas obras de Bourdieu. Parte-se do pressuposto de que a estrutura social – realidade objetiva – que extrapola os agentes sociais forma também uma realidade subjetiva, que é por eles incorporada no processo de vivência das experiências e práticas do cotidiano:

Entendemos por representação a elaboração subjetiva, mental, que os indivíduos fazem das suas condições materiais de vida. Consideramos que as estruturas econômicas e sociais possuem tanto uma realidade subjetiva incorporada pelos indivíduos quanto uma realidade objetiva que transcende os agentes sociais que lhe dão visibilidade e concretude (BRIOSCHI E TRIGO, 1989: 14)

Partindo do exposto, pode-se, então, pensar representação social como uma produção subjetiva da mente que os sujeitos criam a partir das condições materiais da vida. Delineando o já dito, a representação dos agentes sociais aponta uma concepção de mundo que reflete sua posição num espaço social, este, por sua vez, entendido como um campo de força, revelando a configuração da estrutura social.

3.3. Inclusão Social

As assimilações sobre deficiência e inclusão partem de data muito recente se levarmos em consideração a história da humanidade, esta data tem abertura em um período denominado Era Moderna. A concepção predominante, nesse período, definia a deficiência como resultado de algum impedimento físico ou mental, presente no corpo ou na mente de determinadas pessoas. Com essas considerações a deficiência deveria ser tratada e corrigida através de profissionais que tinham a função de “resolver o problema”. Esse método firma a construção de um sistema calcado em uma concepção assistencialista, de caráter paternalista e excludente, essencialmente voltado à correção, que pouco valorizava a autonomia e a dignidade do indivíduo enquanto deficiente.

Retomando as questões sobre identidade e diferença propostas por Tomaz Tadeu (2005) e já problematizadas neste capítulo, aponto para o teatro como meio de inclusão pautado na diferença, se diferenciando dos mecanismos atuais trabalhados pelas escolas, por exemplo, que buscam uma inclusão pelos princípios da semelhança. Serão retomadas as falas já apresentadas sobre o significado de inclusão para os atores e ainda o conceito de violência simbólica defendido por Bourdieu.

A inclusão, hoje, deriva de um processo complexo, pois já é percebido que ela extrapola a ação sobre o sujeito deficiente. De maneira geral, a inclusão tem a função de reintegrar o sujeito que por alguma razão foi marginalizado. Como trazido por SILVA (2005), grande parte do aprendizado sobre inclusão é absorvido através do currículo escolar, este por sua vez apresenta os conceitos de respeito e tolerância. Ainda sobre o entendimento de inclusão, temos as noções de capital cultural a ser introduzido em parte também na escola. Diante de tais apontamentos e de todo o material já explicitado neste trabalho, tendo por princípio a inclusão como meio de autonomia, ou seja, a independência do indivíduo frente aos desafios que a própria diversidade entre os sujeitos proporcionam, fica a questão, como reintegrar o sujeito em uma sociedade que por sua vez foi a mesma que o excluiu?

É comum que o primeiro forte¹¹ contato com o diferente, seja esta diferença por algum tipo de limitação ou ainda por maneiras de criações distintas. A escola por sua vez, pautada por meio de parâmetros, leis e currículos constituídos, tende a atuar no sentido de planificação para que todas as pessoas sejam iguais, ou seja, padronizadas. Nessa perspectiva, encontra-se um dos principais meios para a exclusão, já se sabe que não somos seres perfeitos e que todos possuímos algum tipo de limitação. Quando somos submetidos a algum tipo de padronização em um meio específico, possuidor de regras e dimensões espaciais, no qual nossas limitações acabam ficando expostas, não sendo possível a adaptação ao meio, seremos tachados por uma diferenciação, já que todos de alguma forma deveriam

¹¹ Partindo do princípio que quando em casa a convivência com outras crianças nem sempre é constante e quando da família os princípios de criação se assemelham.

se assemelhar. Como relatado por Tomaz Tadeu (2005), é nesse princípio que estará sendo criado o conceito de poder, pois onde existe diferenciação, está presente o poder, que é destinado ao que melhor se adapta às regras do meio. O poder por sua vez, provoca a diminuição do sujeito que não se enquadra aos padrões, promovendo a exclusão.

Pensando as condições físicas nos espaços teatrais e as vivências de apresentações com o grupo Corpo Tátil, por mais que hoje seja lei que o teatro apresente mecanismo de acessibilidade, esse mecanismo é sempre voltado para o público e dificilmente para os atores em palco, isto é, na plateia encontramos o piso tátil, por exemplo, contudo nas coxias ou camarins eles não estão presentes, o que implica em uma exclusão do meio, já que se eles não forem capazes de se adaptar sem os mecanismos facilitadores, não poderão expor suas habilidades como atores, que é o que realmente os compete como sujeitos naquele dado momento.

Nesse instante da problematização o conceito de *Violência Simbólica*, trabalhado pelo autor Bourdieu se enquadra e acrescenta, sendo ele compreendido “como um duplo arbitrário: ao mesmo tempo que é uma imposição de símbolos e significados, incorpora essa imposição como legítima, ou seja, como algo verdadeiro e essencial nas relações humanas” (BOURDIEU apud SILVA; SOUZA.,, 2013: 9)

Assim sendo, a violência simbólica carrega a peculiaridade de produzir mais violência simbólica, pois ao mesmo tempo em que exprime também estigmatiza e se legitima como verídica. Enquanto os grupos dominantes evocam e criam a violência simbólica, os grupos dominados são os que mais sofrem com ela, podendo vir a reproduzi-las. A violência simbólica é reproduzida nos e pelos grupos sociais por meio do *Habitus*.

A arte cênica desenvolvida na companhia vem a funcionar como um inibidor da violência simbólica ao permitir que o ator liberdade de criação e expressão, além

da criação de mecanismos facilitadores. Contudo, pode ser um reproduzidor quando o jovem precisa incorporar um símbolo vidente, não facilitador para ele, apenas para agradar ao público que enxerga. Como em todo lugar, as classes dominantes (ou grupos dominantes), acentuam a diferenciação “impondo” símbolos ao grupo que não necessariamente precisa deles, as demarcações de fronteiras, separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder.

Em decorrência do exposto, apresenta-se colocação explicitada no texto “A Produção Social da Identidade e da Diferença”, de SILVA (2005), como intermediária de desfecho para esse capítulo.

Respeitar a diferença não pode significar "deixar que o outro seja como eu sou" ou "deixar que o outro seja diferente de mim tal como eu sou diferente (do outro)", mas deixar que o outro seja como eu não sou, deixar que ele seja esse outro que não pode ser eu, que eu não posso ser, que não pode ser um (outro) eu; significa deixar- que o outro seja diferente, deixar ser uma diferença que não seja, em absoluto, diferença entre duas identidades, mas diferença da identidade, deixar ser uma outridade que não é outra "relativamente a mim" ou "relativamente ao mesmo", mas que é absolutamente diferente, sem relação alguma com a identidade ou com a mesmidade. (SILVA, 2005: 9)

Nesse mesmo texto, Tomaz Tadeu coloca que “dividir o mundo social entre "nós" e "eles" significam classificar. O processo de classificação é central na vida social” (SILVA, 2005: 3). Quando questionados sobre “o que quer dizer inclusão social?” todos os atores, através de diferentes conceitos linguísticos, trouxeram mais ou menos o mesmo significado, este seria: quando a sociedade, composta de indivíduos diferentes, entende essa subjetividade, passando a notar as habilidades e limitações avaliando o ser humano no seu contexto individual e específico, contando com referências facilitadoras, sem permitir o privilégio do sujeito com a limitação e sem prejudicar os demais sujeitos.

Nessa perspectiva de diferenciação dos sujeitos, o teatro se adapta como uma potencial referência de integração e representatividade. Especificamente

pensando o Corpo Tátil e o método “Vivência Espaço - Corporal” que objetiva resgatar a máxima expressividade do corpo como transmissor da linguagem, exteriorizando sentidos, sentimentos e ideias, permitindo ao ator extrapolar o seu íntimo. Esse mecanismo se transforma num facilitador da representatividade, pois encoraja o sujeito no âmbito social. Como meio que visa a diferença como primordial mecanismo para a criação, o método ainda auxilia na integração entre os pertencentes do grupo e o externo, através da introdução de recursos que promovem a autonomia de forma clara para o ator e imperceptível para os demais sujeitos sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se observar nesse estudo que são vários os fatores que influenciam diretamente ou indiretamente, de forma concreta ou não concreta, o desenvolvimento de conceitos, habilidades e valores sobre o indivíduo. Esse trabalho se aprofunda sobre um campo ainda em experimentação e com poucas pesquisas sobre ele, o que permite aos próximos o aperfeiçoamento e alterações das ideias construídas.

O Corpo Tátil, objeto de estudo apresentado, por meio da expressividade, aspecto pelo qual foca a atividade do fazer teatral, se reapropria do método de Stanislavisk que por sua vez, objetiva a máxima expressividade corporal do ator. Construído com base nos conceitos de pesquisa e experimentação, são utilizados, ao longo do percurso, mecanismo facilitadores com relação à deficiência dos sujeitos. Utilizo o conceito de reapropriar, pois como visto, conforme o ator vai se aperfeiçoando no palco e se construindo intelectualmente: a fórmula usufruída inicialmente se transforma.

A influência da prática da arte no sujeito social e intelectual é comprovada, contudo fatores socioculturais internalizados pelo deficiente ao longo do tempo de vida também agem radicalmente sobre sua aprendizagem nos palcos, sobre suas ações e decisões. Através dos mecanismos cênicos, o ator rompe suas certezas por meio de questionamentos, desconstruindo o que antes fora interiorizado como concreto, fator este que transcende os palcos. Considera-se, então, que, quando falado do deficiente visual, essa dinâmica é agregadora também nas relações sociais construídas.

Os jovens quando entrevistados apontaram elementos que elucidam, por ações subjetivas e objetivas atos que influenciam, ainda que inconscientemente,

positiva e negativamente na vida do deficiente. Foi ressaltada a fala do espectador teatral como ato negativo de incentivo e ainda questionada a importância de ter ou não atores videntes no grupo. Os mecanismos facilitadores de influência direta para o cego e de não influência para o vidente também foram indicados.

Compreendendo o delinear dos conceitos abordados, tenta-se retratar uma forma diferenciada para os princípios de inclusão e representatividade na sociedade, esta abordagem se constrói pela concepção da diferença no entendimento de identidade. Configura-se o aprender a conviver com o diverso, quando a abordagem sai dos parâmetros da padronização e segue o princípio da diferença, recebendo a diferença como fator de importância e não mais como um fator limitador o sujeito encontra no meio a oportunidade de se ampliar como indivíduo nos seus valores, habilidades e intelecto. Acredita-se, com isso, que o teatro, ao permitir o aparecer da diferença, move-se com os princípios apresentados proporcionando ao ator a prática da inclusão.

Em vista do que foi abordado neste trabalho monográfico, com o objetivo de elucidar por diferentes vias, reporto-me aos esforços desempenhados pela psiquiatra alagoana Nise da Silveira, que seus estudos e pesquisa dialogam com o princípio desenvolvido nesta dissertação, ao permitir que seus pacientes, sujeitos posicionados a margem social quando diagnosticados com transtorno psíquico, no setor de terapia ocupacional, se expressassem por meio das artes plásticas. Com esta prática, livre de enquadramentos e limitações, constatou-se o despertar do criativo e das emoções em meio ao inconsciente. Essas expressões permitiram uma integração entre os agentes do espaço abrindo novas possibilidades de ação e participação no mundo para essas pessoas.

“Pois tratou a loucura com carinho e fez dela um motor de vida.” (VELOSO, 2016:2)

REFERÊNCIAS

- CERQUEIRA, Jonir Bechara; PINHEIRO, Cláudia Regina Garcia; BORBA, Elise de Melo. O Instituto Benjamin Constant e o Sistema Braille. **Revista Benjamin Constant**. Rio de Janeiro, vol. Edição Especial 2, p. __, out.2009. Versão eletrônica disponível em: <<http://www.ibc.gov.br/revistas/252-edicao-especial-02-outubro-de-2009>>. Acessado em: 05/04/2017
- CORDEIRO, Marta. O Valor do Corpo na Construção da Identidade. **Revista Estudos da Comunicação**. Curitiba, v. 12, n. 27, p. 19-26, jan/abr.2011. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/comunicacao?dd99=pdf&dd1=5712>>. Acessado em: 07/04/2017
- CUNHA, Marlíria Flávia Coelho da. A Expressão Corporal e o Deficiente Visual. **Revista Benjamin Constant**. Rio de Janeiro, v.28, ano 10, p. __, ago.2004. Versão eletrônica disponível em: <<http://www.ibc.gov.br/revistas/229-edicao-28-agosto-de-2004>>. Acessado em: 01/04/2017
- CUNHA, Marlíria Flávia Coelho da. *Em Busca da Expressividade: o Teatro e o Deficiente Visual*. **Revista Benjamin Constant** (Relato). Rio de Janeiro, v.41, ano 14, p. __, dez.2008. Versão eletrônica disponível em: <<http://www.ibc.gov.br/revistas/248-edicao-41-dezembro-de-2008>>. Acessado em: 01/04/2017
- FREITAS, Patrícia Silvestre de. *Identidade e Deficiência*. Disponível em: <<http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais7/Trabalhos/xIdentidade%20e%20deficiencia.pdf>>. Acessado em: 10/05/2017
- MAGALHÃES, Mona. *A construção da identidade figurativa do personagem na peça teatral O Carrasco: um processo semiótico*. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Mona%20Magalhaes%20-%20A%20constru%20E7%E3o%20da%20identidade%20figurativa%20do%20personagem%20na%20pe%20E7a%20teatral%20O%20Carrasco%20um%20processo%20semi%20F3tico.pdf>>. Acessado em: 10/05/2017
- MORAES, Márcia. *Ver e Não Ver: Sobre o Corpo como Suporte da Percepção entre Jovens Deficientes Visuais*. **Revista Benjamin Constant**. Rio de Janeiro, v. 33, ano 12, p. __, abr.2006. Versão eletrônica disponível em: <<http://www.ibc.gov.br/revistas/239-edicao-33-abril-de-2006>>. Acessado em: 16/05/2017
- ORTIZ, Renato Org. Pierre Bourdieu Sociologia. São Paulo: Ática. 1983. pg. 65 Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0Bxad4OI-hCVbM24wQ3p4bU9BZIE/edit>>. Acessado em : 28/05/2017
- PACHECO, Joice Oliveira. *Identidade Cultural e Alteridade: Problematizações Necessárias*. **Revista Spartacus**. UNICS. Disponível em: <<http://www.unisc.br/site/spartacus/edicoes/edicoes.html>>. Acessado em: 03/05/2017

- PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/337337513/Patrice-Pavis-O-teatro-no-cruzamento-de-culturas-pdf>>. Acessado em: 26/05/2017
- SILVA, Thiago Aires; SOUZA, Vanilton Camilo de. *Sociologia de Pierre Bourdieu: Contribuições para Pensar a Construção de Noções Espaciais do Deficiente Visual*. Disponível em: <<http://www2.unucseh.ueg.br/ceped/edipe/anais/vedipefinal/pdf/gt07/co%20grafica/Thiago%20Aires%20Silva.pdf>>. Acessado em: 18/05/2017
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org), *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. Disponível em: <<http://www.diversidadeducainfantil.org.br/PDF/A%20produ%C3%A7%C3%A3o%20social%20da%20identidade%20e%20da%20diferen%C3%A7a%20-%20Tomaz%20Tadeu%20da%20Silva.pdf>>. Acessado em: 03/04/2017
- STAMPE, Betina. *A aula de arte como espaço de inclusão*. 2012. 52p. Especialização – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. Avanços das Políticas Públicas para as Pessoas com Deficiência: uma Análise a partir das Conferências Nacionais. Brasília, 2012. Disponível em: <<http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/livro-avancos-politicas-publicas-pcd.pdf>>. Acessado em: 05/06/2017

Blogs:

- Amanda Veloso, HUFFPOST [Internet]. Quem foi Nise da Silveira, a mulher que revolucionou o tratamento da loucura no Brasil. 19 de abril de 2016. Disponível em: http://www.huffpostbrasil.com/2016/04/19/quem-foi-nise-da-silveira-a-mulher-que-revolucionou-o-tratament_a_21701186/>. Acessado em: 09/07/2017
- Renata Flores Tibyriçá, A Liberdade é Azul [Internet]. *O Conceito de Pessoa com Deficiência na Legislação Brasileira*. São Paulo. 27 de novembro de 2011. Disponível em: <<https://aliberdadeehazul.com/2012/11/27/o-conceito-de-pessoa-com-deficiencia-na-legislacao-brasileira/>>. Acessado em: 05/05/2017
- _____. Desvendando Teatro [Internet]. *Stanislávski e seu Método*. Disponível em: <<http://museubenjaminconstant.blogspot.com.br/2013/05/benjamin-constant-e-o-imperial.html>>. Acessado em: 25/04/2017
- _____. Instituto Benjamin Constant [Internet]. Ministério da Educação. Disponível em: <<http://www.ibr.gov.br/o-ibr>>. Acessado em: 20/04/2017
- _____. Museu Casa de Benjamin Constant [Internet]. *Benjamin Constant e o "Imperial Instituto dos Meninos Cegos": um legado de cidadania e dedicação a uma causa*. 28 de maio de 2013. Disponível em:

<<http://museubenjaminconstant.blogspot.com.br/2013/05/benjamin-constant-e-o-imperial.html>>. Acessado em: 20/04/2017



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 19/07/2017

Eu, **MARIA GABRIELA PEREIRA E SILVA**, CPF 139.590.817-66 formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **"CORPO TÁTIL: A IDENTIDADE PELA DIFERENÇA. UMA ANÁLISE TRANSPASSANDO OS CONCEITOS DE REPRESENTATIVIDADE E INCLUSÃO SOCIAL"** defendida nesta data, em bibliotecas e sites de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

Maria Gabriela Pereira e Silva

MARIA GABRIELA PEREIRA E SILVA