



**ESPETÁCULO “Ô de dentro”:
MEMORIAL DESCRITIVO DO PROCESSO CRIATIVO**

Memorial descritivo apresentado como parte dos requisitos para obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas - Direção Teatral, do programa de graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora Prof^a Dr^a Jacyan Castilho.

Silvia Rosana Galter Souza
DRE: 112043984

Rio de Janeiro
2017

CIP - Catalogação na Publicação

G179e Galter Souza, Silvia R.
Espetáculo Ô DE DENTRO: Memorial Descritivo do
Processo de Criativo / Silvia R. Galter Souza. --
Rio de Janeiro, 2017.
41 f.

Orientadora: Jacyan Castilho.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Direção
Teatral, 2017.

1. Projeto Experimental de Teatro. 2.
Acessibilidade. 3. Inclusão. 4. Ô de dentro. 5.
Teatro. I. Castilho, Jacyan, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).



À Deus por ser a minha fortaleza e ter me dado saúde e força para levar meus sonhos adiante.

À esta Universidade e ao Curso de Artes Cênicas Direção Teatral, todo o seu corpo docente, além dos demais funcionários desta Escola que me proporcionaram às condições necessárias para alcançar este objetivo.

À minha orientadora Jacyan Castilho por ter me incentivado a investir nesta ideia e estar do meu lado em cada etapa deste processo.

Ao nosso orientador de figurino e cenário Gilson Moraes por cada palavra de apoio, orientação e incentivo.

À equipe técnica e artística de “Ô de dentro”, que fez de tudo para tornar este projeto possível, renovou minhas esperanças, me ensinou sobre o poder da coletividade, da amizade, da união e do empenho necessário para tirar ideias do papel e torná-las reais. Em especial aos integrantes do elenco Bruno Parisoto, Paulina Maria e Alexandre Marzullo por acreditarem em meu trabalho e tornarem vivos nossos queridos personagens.

À minha mãe por ser minha referência na vida e com todo o seu amor me ajudar a acreditar em meus sonhos.

À a minha família amada que sempre me apoia e são indispensáveis em cada etapa e obstáculo vencido.

Ao meu companheiro Aníbal Lajo por compartilhar acreditar nos meus sonhos, ser meu confidente e participar deste momento tão especial.

Aos meus amigos, por confiarem em mim, entenderem minha ausência durante o processo e estarem do meu lado.

À equipe do Centro de Artes Calouste Gulbenkian por nos cederem os espaços para ensaios e serem tão atenciosos conosco.

À todos que contribuíram para a realização deste trabalho, seja de forma direta ou indireta, fica registrado aqui, o meu muito obrigado!



“ Como é grande a minha dor e a minha solidão,
quem pode viver senhor sem ouvir uma canção?
[...] Como a vida é forte em suas algemas. Como
dói a vida quando tira a veste de prata celeste.
Como a vida é bela sendo uma pantera de garra
quebrada. Como a vida vale mais que a própria
vida sempre renascida em flor e formiga”.

Fragmentos das canções do conto “ O Rouxinol e o
Imperador da China” de Hans Christian Andersen e do
poema “Parolagem da Vida” de Carlos Drummond de
Andrade.

RESUMO



Memorial descritivo do processo criativo do espetáculo “Ô de dentro”, apresentado nos dias 06 e 07 de dezembro de 2016, na XVI Mostra de Teatro da UFRJ. A peça, fruto de um processo coletivo de trabalho aborda questões de acessibilidade, inclusão e terceira idade, a história conta sobre a interação entre uma avó e seu neto. As cenas criadas são, antes de mais nada, para serem sentidas. Olfato, paladar, tato, audição e visão são explorados para ativar outros canais de percepção e produzir novas relações entre público e atores.

Palavras-chave: Teatro Acessível, Inclusão, Direção Teatral

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Espetáculo: “Ô de dentro”. Paulina Maria, atriz, deficiente visual.

FIGURA 2: Jogo de dominó, com Paulina Maria, Alexandre Marzullo e Bruno Parisoto

FIGURA 3: Prática de leitura de uma carta pessoal, Paulina lendo sua carta escrita em braile

FIGURA 4: Bruno demonstrando seus objetos pessoais para a Paulina

FIGURA 5: Bolo feito pela Paulina e pelo Bruno

FIGURA 6: Alexandre Marzullo tocando para o público que passeia pelo espaço de olhos vendados.

FIGURA 7: Preparação corporal com o Rodrigo Patriota, Bruno, Paulina e Alexandre

FIGURA 8 : Aquecimento vocal com a Veronica Machado e os orientadores de cena

FIGURA 9: Uma das séries de exercícios vocais preparadas para a Paulina

FIGURA 10: Fotos dos elementos cenográficos de “Ô de dentro”

FIGURA 11: Elenco vestindo o figurino proposto por Lorena Rodrigues

FIGURA 12: Apoiadora de cena Julia Carvalho conduzindo seu grupo pelo espaço

FIGURA 13: Público no espetáculo “Ô de dentro”



INTRODUÇÃO	7
POR QUE FALAR SOBRE ACESSIBILIDADE E INCLUSÃO	9
REFLEXÃO TEÓRICA E PESQUISAS DE COMPANHIAS TEATRAIS	12
FORMAÇÃO DA EQUIPE TÉCNICA E ARTÍSTICA DE “Ô de dentro”	15
DRAMATURGIA	17
PESQUISA MUSICAL	22
PREPARAÇÃO CORPORAL	26
PREPARAÇÃO VOCAL	27
ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO	30
FIGURINO	32
EXPERIÊNCIA SENSORIAL - APOIADORES DE CENA	37
APRESENTAÇÃO NA XVI MOSTRA DE TEATRO DA UFRJ	38
CONCLUSÕES	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41

INTRODUÇÃO

A escolha de um tema para ser desenvolvido durante seis meses no Projeto Experimental de Teatro para conclusão do curso de Direção Teatral na UFRJ é sempre atravessada por inúmeras dúvidas e incertezas. Primeiro mapeamos nossos conhecimentos, preferências artísticas, experiências e que tipo de mensagens ou reflexões gostaríamos de transmitir. A ideia de ter que montar um espetáculo te acompanha desde os primeiros períodos da faculdade e é motivo de tormenta quando você chega em vias de se formar e ainda não tem certeza sobre o que quer fazer.

Minhas preferências eram voltadas a temas mais incomuns ou pouco discutidos no curso, com um forte apelo social e que me ajudassem a entender o meu lugar na arte e como a minha existência poderia ser atravessada por ela. A exclusão social sofrida pela pessoa com deficiência sempre me incomodou. Pesquisando sobre acessibilidade cultural encontrei a seguinte citação:

Etimologicamente teatro significa o lugar onde se vê. A arte da encenação vale-se, sobretudo, do sentido visual para expressar e comunicar o acontecimento cênico à plateia. Vamos ao teatro para ver o ator com seus gestos e expressões, para ver o cenário com suas cores e formas, ver o figurino e as caracterizações, ver a luz com seu desenho particular e específico. O teatro e o ator a que estamos habituados fazem parte de um mundo construído e percebido pelo olhar. Além da visão, apenas a audição é solicitada pelo ato teatral: ouvimos o texto, as músicas e os ruídos. Embora algumas experiências em épocas e países diversos possam se valer de outros sentidos em espetáculos teatrais, fato é que a visão e a audição são os sentidos próprios das artes cênicas.” (GONÇALVES, 2008)¹

Comecei a me questionar sobre muitas coisas, principalmente sobre como o teatro poderia ser um lugar de inclusão. Seria possível criar uma peça de teatro que dialogasse com surdos, cegos, videntes e ouvintes?

Inicialmente, esta pergunta definiu minhas escolhas em meu último projeto de direção na UFRJ. O desejo de realizar algo assim surgiu da necessidade de

¹ ATOS NO ESCURO: UMA PERSPECTIVA SENSORIAL - Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Ana%20Lucia%20Palma%20-%20Goncalves%20Atos%20no%20Escuro%20Uma%20Perspectiva%20Sensorial.pdf>
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Ana%20Lucia%20Palma%20-%20Goncalves%20Atos%20no%20Escuro%20Uma%20Perspectiva%20Sensorial.pdf>
Acessado em fevereiro de 2017.



promover e equiparar as oportunidades às pessoas com deficiência dentro da Universidade e no meu processo de formação artística/profissional.

Há muito tempo me questionava sobre a dificuldade de realizar uma peça inclusiva e acessível. Havia escolhido o público cego e surdo por serem estas pessoas privadas dos sentidos que mais exercem influência na nossa capacidade de percepção espacial e temporal.

A audição e a visão adquirem um protagonismo na forma como percebemos e nos relacionamos com o mundo. Apesar dos demais sentidos: tato, paladar, olfato que também exercem grande influência na forma como adquirimos nossos conhecimentos, somos constantemente bombardeados com informações audiovisuais.

A premissa básica do teatro é de que ele é um lugar para se ver e ouvir narrativas. Com isso, a missão do meu projeto era encontrar ferramentas para expandir a forma como as pessoas poderiam receber essas histórias e se elas poderiam ser contadas por atores com e sem deficiência. Queria despertar a imaginação do público com sabores, sons, cheiros, toques e cores. Além de criar uma peça que possibilitasse uma experiência que alcançasse, incluísse e dialogasse com surdos, cegos, videntes e ouvintes.

Com a escolha definitiva do elenco, o início dos encontros e às próprias limitações que foram surgindo durante os ensaios, o projeto ganhou uma outra dimensão: a deficiência visual e a relação entre dois atores com idades distintas tornou-se o foco do trabalho.

POR QUE FALAR SOBRE ACESSIBILIDADE E INCLUSÃO

A decisão de falar sobre acessibilidade e inclusão se fortaleceu depois de duas experiências. A primeira foi a participação em um Projeto de Extensão chamado “Práticas Inventivas” que visava desenvolver outros meios de cognição por meio da afetação artística. Através de oficinas criativas, os participantes tinham a oportunidade de se expressar e continuar seu desenvolvimento para além da sala de aula. O projeto que é realizado com alunos cegos e de baixa visão do Instituto Benjamin Constant foi organizado pela professora Jerusa Rocha do Departamento

de Psicologia Aplicada da UFRJ. Participei deste projeto pelo período de seis meses e isso me fez refletir muito sobre a condição da arte acessível no Brasil.

Depois, através de uma oportunidade de pesquisa pelo Programa de Bolsas em Iniciação Artística e Cultural da UFRJ (PIBIAC) comecei a pesquisar a relação entre teatro e acessibilidade, sob orientação da professora Jacyan Castilho. Empenhamos-nos em conhecer e mapear as companhias que trabalham com portadores de deficiência e seus processos criativos.

Neste período, havia assistido a um espetáculo em que o resultado da sessão acessível me decepcionou muito. Isso intensificou em mim a vontade de experimentar como seria trabalhar a acessibilidade e inclusão desde o processo de criação de peças teatrais. Minha angústia aumentou quando li uma matéria acerca do número de pessoas portadoras de deficiência no Brasil e a falta de oportunidades e exclusão destas pessoas na sociedade. Esta matéria descrevia que o censo Demográfico (2010) realizado pelo IBGE e forneceu uma estatística sobre o número de pessoas com deficiência no Brasil, sendo elas: as deficiências visual, auditiva, mental e motora e seus graus de severidade. Isso permitiu conhecer a parcela da população que era incluída nas políticas públicas específicas. A metodologia do Censo havia considerado os graus de severidade de deficiências das pessoas que responderam “sim, grande dificuldade” ou “sim, não consegue de modo algum”.

Entre as pessoas que declararam ter deficiência visual, mais de *6,5 milhões* disseram ter a dificuldade de forma severa e *6 milhões* afirmaram que tinham dificuldade de enxergar. Mais de *506 mil* informaram serem cegas. Cerca de *9,7 milhões* declararam ter deficiência auditiva (5,1%). A deficiência auditiva severa foi declarada por mais de *2,1 milhões* de pessoas. Destas, *344,2 mil* são completamente surdas e *1,7 milhão* de pessoas têm grande dificuldade de ouvir.²

Os números de pessoas com deficiência visual e auditiva eram significativos e não podiam ser desconsiderados ou utilizados apenas como dados estatísticos. Era necessário me incluir no grupo de pessoas que lutavam para garantir a equiparação de oportunidades entre pessoas com e sem deficiência, levando em

² Matéria: 23,9% dos brasileiros declaram ter alguma deficiência, diz IBGE. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/04/239-dos-brasileiros-declaram-ter-alguma-deficiencia-diz-ibge.html>

Acessado em Fevereiro de 2017.

consideração que não é a limitação individual que determina a deficiência, mas as barreiras encontradas nos meios em que essas pessoas vivem.

Mesmo no curso de Direção Teatral da UFRJ, a questão de acessibilidade dificilmente é incluída nas discussões, então a dificuldade em realizar este projeto seria ainda maior, pois não conhecíamos as ferramentas necessárias para executar esta ideia. Sempre acreditei que essa equiparação de oportunidade também devia ser incluída no fazer teatral, que ainda carece muito de pesquisas nesta área. Mas como fazer isso? Como trabalhar com atores com necessidades tão específicas? Como lidar com um público formado por pessoas com e sem deficiência?

“O espetáculo teatral precisa ser entendido, sentido, internalizado, para, somente então, desempenhar seu papel significador de instrumento social e cultural. Para tanto, o seu ato de comunicar deve ser abrangente, não seletivo ou excludente. Como arte democrática que é, deve ou deveria ser para todos.” (SILVEIRA, 2016, p. 145.)

Tornar meu projeto uma atividade democrática e abrangente se tornou uma obsessão e o desejo de entender a estética teatral inclusiva e acessível começou a se materializar no processo de criação do espetáculo “Ô de dentro”.



FIGURA 1: Espetáculo: “Ô de dentro”. Paulina Maria, atriz, deficiente visual - Foto: Clarita Castañon.

REFLEXÃO TEÓRICA E PESQUISAS DE COMPANHIAS TEATRAIS

Antes de iniciar o trabalho prático, foi essencial mapear as peças e companhias que desenvolveram uma pesquisa parecida com a que estávamos tentando fazer. Dentre estas companhias, as mais inspiradoras foram:

- **Teatro dos Sentidos** - dirigido e idealizado por Paula Wenke, o Teatro dos Sentidos é uma técnica de encenação utilizada pela diretora em seus espetáculos. Segundo Wenke *“Através do Teatro dos Sentidos a plateia passa pela experiência lúdica e prazerosa de estar na pele do outro, do deficiente.”* Estes perdem informações de ações e expressões transmitidas pela linguagem visual. O público é composto por *‘enxergantes’* vendados, que já entram no espaço cênico na condição de cegos iminentes. Durante as encenações, com textos devidamente adaptados, os atores exploram os sentidos remanescentes da plateia: audição, tato, olfato e paladar. Nestes espetáculos não é possível tirar a venda, todos são convidados a permanecer o tempo todo só sentindo os estímulos. O texto é lido pelos atores e acompanhado por diversos efeitos musicais que são produzidos pelos músicos que acompanham a leitura.
- **Teatro Cego** - diferentemente do Teatro dos Sentidos (que faz *“leituras dramatizadas”*), tem um formato teatral no qual o espetáculo acontece na escuridão total, convidando todos a abdicar da visão e acompanhar a trama através dos outros sentidos: olfato, paladar, tato e audição. Durante o espetáculo, sons, vozes e cheiros chegam aos espectadores vindos sempre de locais diferentes, dando a sensação de que eles estão realmente inseridos no ambiente cênico. Tais sensações são o caminho para a compreensão da trama, mesmo ela ocorrendo completamente no escuro. A Caleidoscópio Comunicação & Cultura produz pela primeira vez no Brasil espetáculos no formato Teatro Cego. Hoje existem dois textos adaptados, são eles *“O Grande Viúvo”* e *“Acorda, Amor!”*.

- **Graeae** - dirigida por Jenny Sealey, é uma companhia de teatro britânica, que tem como foco a inclusão de atores com deficiência em seus espetáculos (auditiva, visual, física). Dentre os espetáculos da Companhia, se destacam “Lyn Gardner” e “The Guardian”. Pioneira em uma linguagem dramática radical explora a "estética do acesso", criativamente incorporando uma gama de ferramentas como a descrição de áudio e linguagem de sinais desde o início do processo artístico, explora novos territórios e gêneros teatrais - desde clássicos contemporâneos até musicais, até circuitos ao ar livre ... com postes de balanço e marionetes gigantes! A companhia Graeae defende a inclusão de surdos e deficientes nas artes através de: Iniciativas intensivas de formação de atores e escritores, suporte de acesso para situações criativas e de aprendizagem, capacitação de oficinas e programas de treinamento para jovens artistas e intercâmbio com artistas de outras nacionalidades.

Participação em eventos sobre acessibilidade cultural e reunião com profissionais da área

Ainda no processo de me familiarizar ainda mais com a temática escolhida, antes de iniciar os ensaios e reunir o elenco, resolvi participar de eventos que discutiam sobre acessibilidade cultural. Dentre eles, destaco a **Mesa de Discussão – “Mostra Acessível Rio das Olimpíadas”** que ocorreu no dia 28 de agosto de 2016, no teatro Cacilda Becker. Esta atividade fez parte da programação do evento “Mostra acessível Rio das olimpíadas”. O evento reuniu espetáculos de circo, dança e teatro, interpretados por artistas com deficiências físicas e cerebrais, atuando em igualdade de condições com artistas sem deficiências. A mesa foi mediada por Paula Lopez e composta por: Beth Caetano (CVI Rio. Bailarina da Pulsar Cia de Dança); Camila Alves (deficiente visual, integrante da Sapoti projetos culturais e Centro Cultural Banco do Brasil) e Liliane Rebelo (Gerente de Artes do British Council Brasil). Durante o evento havia o recurso de tradução simultânea em LIBRAS, feito por um Integrante do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) e audiodescrição que era realizada pelos participantes da mesa que iam



descrevendo as imagens dos slides para a Camila. Os temas discutidos foram: *Curadoria Inclusiva e como o produtor pode se preparar melhor para trabalhar com artistas com deficiência?*

A participação neste evento foi importante para o processo de “Ô de dentro”, pois neste dia tive a oportunidade de conversar com pessoas experientes na organização, participação e mobilização de ações que envolvem acessibilidade e cultura no cenário nacional e regional. Além disso, foi uma oportunidade perfeita para *networking* e realização de reuniões posteriores com alguns integrantes da mesa.

Numa destas reuniões, Lorena (assistente de direção e figurinista do espetáculo) e eu fomos até o CVI RIO³ para conversar com a Beth Caetano; nesta conversa falamos sobre nossa proposta de teatro acessível e possível apoio. Além disso, ela nos contou um pouco sobre suas experiências e eventos que seriam realizados com a sua parceria. Pós graduada na UFRJ na área de Acessibilidade Cultural e bailarina tetraplégica, é integrante da Companhia de Dança Pulsar e é extremamente ativa nas discussões sobre acessibilidade e inclusão. Além disso, ela nos apresentou um intérprete de LIBRAS e ele nos passou indicações de outros intérpretes que poderiam se interessar em participar do nosso espetáculo.

Alguns dias depois participei da festa Sencity UFRJ que fez parte do IV ENAC (Encontro Nacional de Acessibilidade Cultural) criado pela organização holandesa Skyway Foundation para promover a interação do público surdo com a música e ouvintes. A Sencity acontece regularmente em diversos países a partir de parcerias locais e vem se afirmando como uma das mais bem conceituadas ações inclusivas para a comunidade surda.

A Sencity UFRJ contou com as apresentações musicais de Donatinho, que levou seu projeto Baile da Pesada, além dos Cancioneiros do Instituto de Psiquiatria da UFRJ (IPUB), Bela BatuQada, Wagner José e seu Bando, e Os Batuqueiros do Silêncio (grupo pernambucano formado por percussionistas surdos que utilizam um

³ O Centro de Vida Independente do Rio de Janeiro, mais conhecido como CVI-Rio, nasceu no Brasil em 1988 com o compromisso de empoderar as pessoas com deficiência, acreditando que TODOS tem capacidade para gerir a própria vida, assumir responsabilidades, tomar decisões e realizar seus desejos, mesmo que tenham uma deficiência severa. É uma associação de utilidade pública, sem fins lucrativos, que representa o Movimento de Vida Independente na América Latina e adota uma perspectiva transformadora: um modelo não assistencial que tem como principal paradigma a inclusão social. Informações disponível em: <http://www.cvi-rio.org.br/site/cvirio/>



metrônomo visual composto por diversas lâmpadas, método que será também objeto de duas das 17 oficinas do encontro). Uma pista de dança que vibra de acordo com a música, apresentações artísticas interpretadas em língua de sinais, dançarinos de sinais, projeções e diversos dispositivos multissensoriais fizeram parte deste evento.

Neste dia, tive a oportunidade, através do Amaury (intérprete de Libras), de interagir com diversas pessoas surdas, conhecer o Bruno (ator surdo que faria parte do espetáculo) e conversar com a Luciana Fernandes (professora de Teatro no INES). Além disso, os aromas e pequenos colchões espalhados pelo ambiente também, trouxeram algumas imagens e ideias para a peça (utilizamos a referência do colchão no ambiente sensorial que criamos para o quarto personagens Edu e Avó Zenólia).

FORMAÇÃO DA EQUIPE TÉCNICA E ARTÍSTICA DE “Ô de dentro”

A equipe foi sendo formada ao poucos, mas algumas pessoas estiveram comigo desde as primeiras ideias, são elas: Lorena Rodrigues (graduanda em Artes Cênicas - Indumentária pela UFRJ), Renata Moreira (Figurista e graduanda em Artes Cênicas - Cenografia pela UFRJ), Bruno Parisoto (ator e graduando em Artes Cênicas - Direção Teatral pela UFRJ) e minha orientadora Jacyan Castilho (Professora e Coordenadora do curso de Artes Cênicas - Direção Teatral da UFRJ).

Assim que o projeto foi aprovado pelos demais professores do curso, a missão era a de encontrar os demais atores, o músico e o intérprete de Libras. Afinal, inicialmente a ideia era a de fazer um espetáculo em que a linguagem fosse entendida por cegos e surdos.

Fui até um lar para mulheres com deficiência visual, localizado na Tijuca. Lá, enquanto conversava com a secretária sobre o projeto e a minha necessidade, a Paulina Maria apareceu e se interessou muito pela proposta. Conversamos muito e ela com um jeito meigo e adorável começou a me contar histórias. Inicialmente fiquei relutante, mas após muita reflexão percebi que aquela poderia ser uma oportunidade de tratar de dois temas que me são caros (a deficiência e as possibilidades de um ator idoso em cena). Convidei-a para participar do projeto



conosco.

Em seguida, o músico, o intérprete de libras e o ator surdo vieram compor nossa equipe. Depois de quase um mês de trabalho, o intérprete de LIBRAS saiu do processo por motivos de trabalho; em seguida, o ator com deficiência auditiva (ter um intérprete no processo era condição indispensável, segundo ele, para sua participação, já que os demais integrantes da equipe não sabiam LIBRAS) e o músico também saíram restando no elenco somente Bruno Parisoto e Paulina Maria. Isso me desestabilizou.

No dia da saída do músico, nossa orientadora assistiria pela primeira vez nosso ensaio. Sem condição de ter bom ensaio, preocupada com o rumo do projeto, após o encontro tivemos uma conversa bem franca e decidimos que a melhor opção seria simplificar o projeto; trabalhar somente a perspectiva do deficiente visual em cena e deixar para uma outra oportunidade a junção de dois campos completamente diferentes. Naquele momento, a missão era a de encontrar o músico que cuidaria da pesquisa musical do espetáculo. Após a indicação de uma grande amiga, Alexandre Marzullo se juntou a nós. O elenco finalmente estava com dois atores e um músico.

Durante todo o processo contamos também com a colaboração de uma preparadora vocal (Verônica Machado), um preparador corporal (Rodrigo Patriota), uma assistente de direção e figurinista (Lorena Rodrigues), dois cenógrafos (Renata Moreira e Márcio Rosa), além dos assistentes de cenografia e figurino (Lulu Carvalho, Carolina Maduro, Ana Ferraz e Lanna Eugênia Pires), a orientação em cenografia e figurino de Gilson Motta (que acompanhou os ensaios) e minha orientadora Jacyan Castilho. E no dia da apresentação, sete orientadores de cena auxiliaram na condução e orientação do público na Sala Vianinha nas experiências sensoriais. Abaixo nossa ficha técnica e artística:

“Ô de dentro” - dramaturgia coletiva

Roteiro: Silvia Galter e Bruno Parisoto

Direção: Silvia Galter

Orientação: Jacyan Castilho

Assistência de direção: Lorena Rodrigues

Elenco: Bruno Parisoto, Paulina Maria e Alexandre Marzullo

Produção: Issa Carla Arts

Iluminação: Lilian Correa e Jocianne Carvalho



Cenografia: Renata Moreira e Márcio Rosa

Assistência de cenografia: Lulu Carvalho e Carolina Maduro

Cenotécnico: Giovan Bueno

Orientação de cenografia: Gilson Motta

Figurino: Lorena Rodrigues

Assistência de figurino: Ana Ferraz

Orientação de figurino: Gilson Motta

Preparação corporal: Rodrigo Patriota

Orientação de preparação corporal: Ligia Tourinho

Pesquisa musical: Alexandre Marzullo

Preparadora vocal: Verônica Machado

Fotografia: Clarita Castañon

Apoio de cena: Julia Carvalho, Anaelle Bentata, Flávia Gilly, Thaina Moura, Felipe Thomas e Anibal Lajo.

DRAMATURGIA

Tínhamos três ensaios semanais, no Centro de Artes Calouste Goukenkian, que fica localizado no centro do Rio de Janeiro. Este espaço foi escolhido por dois motivos: o primeiro era a facilidade com que todos os integrantes poderiam chegar até o local e o segundo era a acessibilidade. Com piso direcional e elevador, o espaço era o mais adequado para nossas pesquisas. Tínhamos por hábito acompanhar a Paulina até lá e trazê-la de volta para sua casa. Com aproximadamente três horas de duração, o primeiro mês de ensaio serviu basicamente para entendermos as diferenças dos nossos corpos, conhecer as potencialidades dos corpos em cena, explorar outros canais de percepção e entender como poderíamos criar o espetáculo. Durante o processo de criação, em nossos ensaios reservamos um tempo de aproximadamente uma hora para o aquecimento corporal e preparação vocal.

Aos poucos o próprio projeto foi se configurando de uma maneira muito particular. Apesar de inicialmente termos como base dois textos, a dramaturgia ainda não estava pronta e mal havíamos começado a estruturar as cenas. Tínhamos muito material dos jogos realizados e das improvisações, mas isto ainda eram apenas fragmentos soltos.

Tentar enquadrar um texto desconhecido no processo não funcionaria, pois não dispúnhamos de tempo e nem ferramentas para ajudar a Paulina a decorar todos detalhes de uma dramaturgia completamente desconhecida por ela. Seguindo

os conselhos de minha orientadora resolvi me aprofundar nas experiências pessoais de cada um para dar continuidade ao processo e encontrar uma maneira mais eficaz de escrever nossa dramaturgia.

Em um de nossos encontros fomos à casa do Bruno, com a proposta de passarmos um momento de descontração e buscar em nossas memórias histórias pessoais que podiam nos ajudar na construção da peça. A ideia era de preparar um bolo e enquanto isso conversar sobre nossa infância ou outras situações marcantes em nossas vidas. As memórias da Paulina eram permeadas por preconceito, discriminação e violências sofridas durante sua infância. Isso nos impressionou e percebemos quanto sofrimento aquilo gerava. Já as memórias do Bruno revisitavam sua infância numa cidade do interior e as peripécias vividas por ele. A partir daí passamos a investir nestas memórias nos ensaios, através de objetos e lembranças íamos fazendo improvisações, explorando ações repetitivas numa estrutura narrativa que buscava a simplicidade das sensações cotidianas.

Como forma para ainda abordarmos aqueles temas, depois de saber que um dos jogos preferidos da Paulina era o dominó, pedi que a Paulina levasse ele para nossos ensaios. Sentados, em volta de uma mesa improvisada, deveríamos jogar. Mas existia uma regra, a cada peça jogada tínhamos que contar uma história de nossa vida. Na primeira vez que fizemos isso, estavam presentes Bruno, Paulina, Alexandre e eu. Como o Alexandre acabara de chegar, foi uma forma de também conhecê-lo melhor. A cada história contada, cada emoção revivida tínhamos mais materiais para nossa dramaturgia. Fizemos esta prática muitas vezes, hora repetindo as histórias já contadas, hora revivendo outras lembranças.



FIGURA 2: Jogo de dominó, com Paulina Maria, Alexandre Marzullo e Bruno Parisoto.

Fomos juntando materiais que poderiam nos ajudar a acessar ainda mais memórias e outras experiências afetivas, tanto para nos conhecer melhor como para avançar com o trabalho de escrita de um roteiro para nosso espetáculo. Em um dos ensaios pedi que os atores o Bruno e a Paulina escrevessem uma carta para qualquer pessoa, baseada em uma experiência. O Bruno levou sua carta na data marcada e com um relato sobre uma vida no campo, as alegrias e dificuldades encontradas por uma família que vivia a quilômetros de distância do centro da cidade contou um pouco de sua infância e uma experiência vivida por seus avós,

em que eles mandavam uma carta ao prefeito da cidade solicitando a solução de um problema enfrentado por eles justamente por morarem tão longe. Posteriormente adaptamos esta carta e ela passou a ser a primeira cena de nosso espetáculo.

Depois, a Paulina escreveu uma carta em braile, no dia de sua leitura ficamos emocionados e encantados com a forma como ela ia passando os seus dedos pelos pontos, desvendando aqueles sinais e transformando em palavras cheias de saudade e emoção. Em sua carta ela agradecia a uma homenagem recebida em um evento, através de suas amigas. Nos questionamos sobre como poderia ser difícil a vida dos deficientes visuais que não tinham acesso ao sistema braile e como a falta de acessibilidade era motivo de exclusão. Na adaptação da carta feita pelo Bruno, no roteiro final da peça, levantamos esta questão para o público, a dificuldade que uma esta senhora e seu neto enfrentavam para tentar aprender a escrever em braile; embora tivessem ganho uma máquina da prefeitura, nunca tiveram a oportunidade de entender como aquele objeto funcionava.



FIGURA 3: Prática de leitura de uma carta pessoal, Paulina lendo sua carta escrita em braile.

Outra prática importante em nosso processo foi quando pedi para que levassem um objeto pessoal. Pedi que cada um levasse um objeto pessoal ao ensaio; devíamos contar a história do objeto e o motivo dele ser importante para nós. Neste dia a Paulina levou seu gravador de voz e o Bruno uma caixinha de música, um talco de alfazema. Cada objeto tinha um valor afetivo para os atores. Fosse porque na vida era um recurso indispensável de aprendizado e relação, seja porque o objeto tinha aparecido em uma situação inusitada e marcante. Neste mesmo dia pedi para que eles recontassem a história do colega com aqueles objetos. Foi interessante observar como essa apropriação do objeto do outro era aplicada por cada um, e como aquilo era ressignificado. A caixinha de música permaneceu em nosso processo, o seu som marcante, sua forma e simbologia (lembança da infância) ganharam um espaço especial no roteiro final. Fizemos outros aquecimentos com a caixinha musica impondo ritmo e improvisações a partir dela (forma, peso, espessura, som, etc). Era como se aquele objeto tivesse sido encontrado especialmente para a peça. Tornou-se de todos nós.



FIGURA 4: Bruno demonstrando seus objetos pessoais para a Paulina.



FIGURA 5: Bolo feito pela Paulina e pelo Bruno

O roteiro final foi decidido juntamente com Bruno. Sentamos e refletimos sobre nossas vivências dentro e fora da sala de ensaio. Chegamos à conclusão de que a rotina de uma avó com o seu neto era algo que deveria ser mantido (nos primeiros ensaios havíamos experimentado isso). Com um enredo bem simples, as falas seriam criadas espontaneamente nos jogos. Conversamos com a Jacyan e ela

também foi receptiva à ideia. Depois, dividi cada parte do roteiro em dias de ensaios, de modo que não gerasse um acúmulo de informação para a Paulina que a deixava confusa. Trabalhamos a repetição das cenas e com pouquíssimos elementos novos. Tudo, em algum momento, já tinha sido experimentado em um dos ensaios.

A sinopse resume a rotina da avó Zenólia e seu neto Edu, que vivem em uma zona rural, habituados à vida em comum um do outro. Ao se apaixonar, Edu abandona a sua avó, que tenta se acostumar a viver sozinha, mas fica doente. Depois de algum tempo, após o término do namoro, Edu retorna ao seu porto seguro (sua avó), mas ela morre durante a noite deixando-o ali com as lembranças dos dias bem vividos ao lado dela.

A ação dramática é reforçada pela trilha sonora, feita ao vivo por um músico cuja função, além de prover a trilha, era de estar em cena como se fosse um espectro da lembrança sonora de ambos. O personagem do neto também acumula funções, convertendo-se em narrador da peça; em vários momentos ele “quebra” a “quarta parede” e direciona seu discurso ao público, que dessa maneira é inserido diretamente na ação como observador.

Neste roteiro, ficção e memória se fundem, existe muito de todos nós, lembranças coletadas, decupadas e/ou expandidas para criar a narrativa. E a repetição das ações pelos personagens foi um recurso que utilizamos para facilitar a memorização pelos atores. Nossa investigação reuniu, portanto, a coleta do arquivo de histórias de vida, a comunicação de memórias pela via de jogos teatrais, o exercício da escrita dramática e a integração entre atores e não atores no processo criativo.

PESQUISA MUSICAL

Desde a concepção do projeto a ideia era de ter um ou mais músicos em cena para que se criasse um ambiente sonoro capaz de conduzir a imaginação das

pessoas vendadas aos sentidos e imagens propostos. Além da concepção sonora do espetáculo, o músico seria alguém que não estaria alheio à cena.

Mesmo sem falas ou diálogos com os demais personagens, ele foi desafiado a fazer parte daquela história, ser como um espectro da memória do Edu que conduziria, através da música, as emoções vividas pelos personagens.

O músico participava dos aquecimentos e também na criação da cena. Eram olhar e audição que conduziam a criação das composições musicais. Inicialmente queríamos também que ele fizesse os efeitos sonoros, mas essa ideia foi abolida na medida em que íamos mudando de rumo. Fizemos algumas intervenções em sua criação, para afinar as ideias. Minha orientadora e o professor Gilson também foram importantes neste processo de criação musical, já que suas dicas nos ajudaram a encontrar as nuances necessárias para que algumas cenas tivessem mais ritmo e harmonia. Com isso, é possível perceber que a música é parte essencial da dramaturgia criada. Com o olhar cuidadoso do Alexandre ele percebeu a essência dos personagens e da cena e incorporou isso na sua pesquisa musical do espetáculo. Abaixo o seu relato:

“Foi um processo completamente novo para mim, não tendo eu nenhuma experiência anterior com teatro. Mesmo considerando o aspecto puramente musical, foi bastante desafiador, pois imediatamente percebi que o músico cênico não se circunscreve somente à música, mas muitas vezes – e foi exatamente esse o caso – ele estabelece uma espécie de cartão de visitas, uma textura e atmosfera próprias da peça, sendo uma informação de fruição que o público se utiliza ao assistir o espetáculo.

Ainda, o músico cênico precisa estar efetivamente cômico de que está se comunicando e mesmo atuando com o elenco propriamente dito, isto é, os atores, ainda que a contrapartida não seja válida. Pois é a partir do ritmo das falas e das ações e gestos dos atores que o músico deve se guiar; sua missão, como fiz notar acima, é trabalhar dentro do espetáculo. Não é muito diferente de um profissional de iluminação ou cenário, nesse aspecto; a capacidade criativa do músico está sempre servindo o objetivo do espetáculo.

Considerando portanto que a peça “Ô de dentro” foi um processo colaborativo, dentro do qual só pude ingressar a partir de dois meses adentro para a estreia, foi necessário primeiro perceber essas nuances da música cênica para depois começar a contribuir efetivamente. Então fui convidado a realizar as dinâmicas e aquecimentos junto com os atores, o que pessoalmente foi muito interessante e vantajoso para mim. Me percebendo parte da equipe, pude me sentir mais à vontade de expor minhas ideias musicais; fomos delineando um contexto de ruralidade, e explorei padrões bucólicos, depois abandonando-os para frases próprias da viola sertaneja. Finalmente, perto da estreia estabelecemos a definição dos momentos musicais, dos quais o mais interessante para mim foi durante o monólogo da



Vó Zenóbia (Paulina Maria), onde eu orquestrava seus movimentos, traduzindo-os para o violão. Não havia nada ensaiado, e eu dependia única e exclusivamente dos movimentos da atriz, sendo este o exemplo mais contundente do que pude aqui transcrever.

Foi um processo desafiador, mas muito vitorioso e estou muito orgulhoso de ter feito parte e poder contribuir com a peça.” Alexandre Marzullo - Músico



FIGURA 6: Alexandre Marzullo tocando para o público que passeia pelo espaço de olhos vendados.
Foto: Clarita Castañon.

PREPARAÇÃO CORPORAL

Uma vez por semana (às segundas feiras) dedicávamos duas horas à preparação corporal. Neste período o Rodrigo Patriota (aluno do curso de Dança da UFRJ e fisioterapeuta) trabalhava a capacidade expansiva e criativa dos corpos dos atores, além de estabelecer o contato físico entre eles para que pudessem se soltar em cena.

“Durante o processo com os atores tentei realizar um trabalho que fosse além da cena, com referências da educação somática. Tentei trazer para eles uma vivência corporal que desvelasse a expressividade pelo viés físico, mas que fosse além, que pudesse de alguma forma trazer um empoderamento acerca do corpo, tornando esse ator um ser consciente de suas possibilidades e potências corporais dentro da cena e da vida”. Rodrigo Patriota - Preparador Corporal

Conversámos semanalmente sobre as dificuldades que iam aparecendo nos ensaios e as limitações corporais dos atores, assim sua missão era a de entender aqueles corpos e lhes ajudar em sua expressividade. Muitas coisas que íamos trabalhando com o Rodrigo começaram a ser utilizadas pelos atores em cena, certos movimentos, gestos e posturas começaram a fazer parte dos personagens que iam descobrindo suas potencialidades.

Um dos momentos mais marcantes, em que foi possível observar nitidamente a importância do trabalho corporal foi na suavidade e leveza que a Paulina trouxe em sua última cena. Nesta cena ela dança alegremente pelo espaço com um pequeno tecido branco, essa dança representa a liberdade que o seu corpo finalmente conquistou. Em um dos exercícios propostos pelo Rodrigo, ele pediu para que os atores descobrissem seus movimentos trabalhando partes específicas de seus corpos e que no final transformassem isso numa sequência contínua, na apresentação desta sequência percebemos que aquilo poderia ser mais explorado para contribuir com a cena descrita acima.

Ainda falando sobre as descobertas nas preparações corporais, numa outra cena quando a Paulina canta a canção do rouxinol fazendo uma sequência de movimentos fomos trabalhando estas ações para depois incluimos a música, o que lhe trouxe outra qualidade corporal. Um dado importante sobre estes momentos era

que todo o elenco participava, inclusive o músico Alexandre Marzullo. Isto porque o seu papel na peça não seria somente o de músico, mas também de narrador e ouvinte da narrativa do Edu e da avó Zenólia, assim precisávamos que ele se sentisse parte daquele jogo. Por isso, desde a sua entrada no espetáculo ele era convidado a participar de todos os aquecimentos e exercícios.

Além destes momentos com o Rodrigo, nos demais ensaios, fazíamos sempre ao menos meia hora de aquecimento para alongarmos o corpo, fazermos práticas corporais ou jogos de sensibilização e entrosamento.



FIGURA 7: Preparação corporal com o Rodrigo Patriota, Bruno, Paulina e Alexandre.

PREPARAÇÃO VOCAL

Em seu livro “ O ator invisível”, Yoshi Oida (2001) dedica um capítulo a reflexão sobre a importância da fala. Ele enumera e explica alguns exercícios de respiração, articulação textual, sonorização e qualidade vocal. Segundo ele “os sons

têm suas próprias ressonâncias ou “sentidos” (...) Quando atuamos, precisamos incorporar o respeito pelos sons como parte de nosso trabalho com o texto.” (OIDA, 2001, p. 143).

Desta forma, acoplamos à nossa investigação um cuidado especial com a voz. Após algumas semanas de ensaio, já tínhamos o apoio da Verônica Machado (preparadora vocal de atores e fonoaudióloga) que fez uma série de exercícios para cada integrante do grupo. Uma vez por semana ela estava presente nos ensaios e conduzia as séries, nos demais dias fazíamos sozinhos. Entre os pontos que valem destacar, a significativa melhora da articulação, projeção e respiração da Paulina teve como principal responsável os exercícios de articulação passados pela Verônica. No começo dos ensaios percebemos que por ser idosa e não ter tido outras experiências com preparação vocal e projeção de voz, muitas de suas palavras não eram bem entendidas, ela perdia o fôlego rapidamente em sequência mais longas e sua voz sumia no espaço. Com o trabalho de voz que durava aproximadamente vinte minutos em todos os ensaios fomos percebendo que sua voz ia ganhando mais força e presença cênica. No dia da apresentação notamos um controle maior do seu aparelho fonador e na articulação de seu texto.

“O trabalho de preparação vocal da atriz Paulina teve como base a percepção dos movimentos musculares dos órgãos responsáveis pela fala para que houvesse uma melhora na articulação e dicção e a percepção da altura do som para a facilitação da emissão e projeção vocal. Paulina correspondeu de forma brilhante ao trabalho fonoaudiológico realizado como base para a preparação vocal. Excelente resultado nos dias das apresentações. A preparação vocal de Bruno e Alexandre foi realizada com base na resistência vocal e articulação para que houvesse a facilitação da projeção e emissão vocais no dia da apresentação.” Verônica Machado - Preparadora Vocal

Também trabalhamos um sotaque caipira para Edu (Bruno Parisoto); resolvemos incluir o sotaque duas semanas antes da estreia, isso foi desafiador para ele, mas por sua experiência como ator e a sua própria vivência conseguiu responder bem a esta demanda. Nos dias das apresentações, além do trabalho com os atores fizemos o aquecimento vocal também com os apoiadores de cena (pessoas que iam conduzir o público na experiência sensorial) para que pudessem se sentir mais confiantes e preparados para receber o público.



FIGURA 8 : Aquecimento vocal com a Veronica Machado e os orientadores de cena.

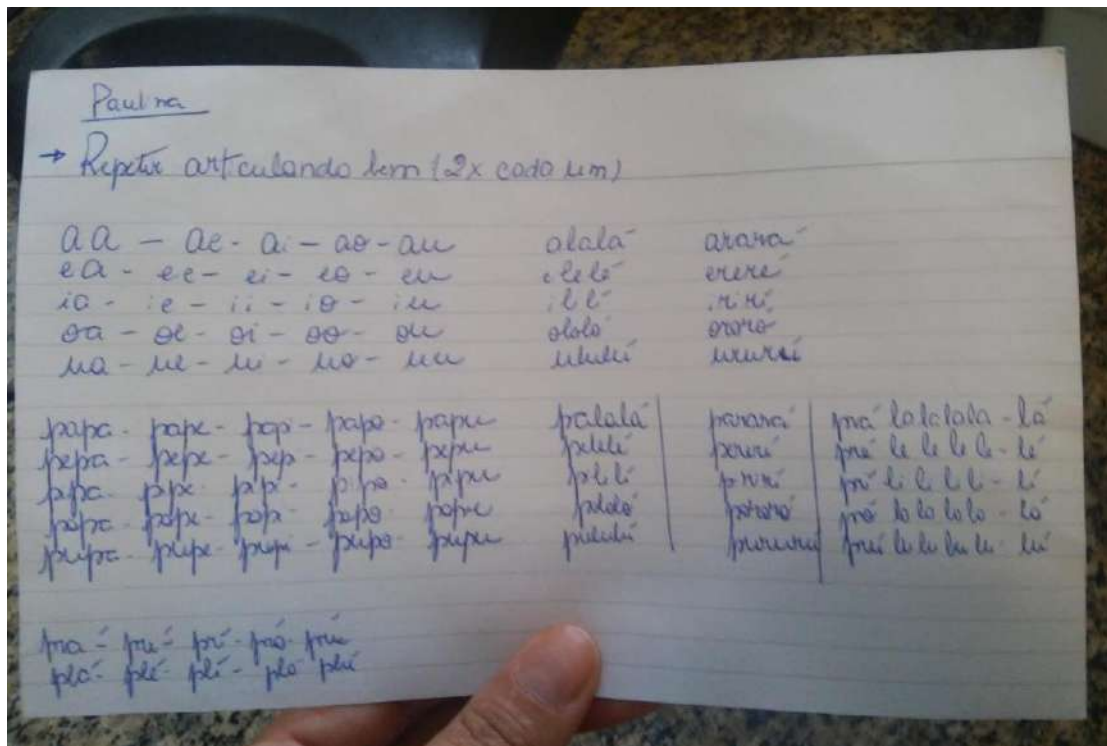


FIGURA 9: Uma das séries de exercícios vocais preparadas para a Paulina.

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

Em nosso processo criativo sabíamos que o ambiente da cena deveria remeter a um lugar confortável, em que as pessoas pudessem sentar e ouvir histórias. Eu já tinha trabalhado com a Renata Moreira (Figurista e aluna do curso de Artes Cênicas - Cenografia da UFRJ) na peça “Marat Sade” (com direção de Silvia Galter, apresentada na Mostra Mais 2016 da UFRJ) , além disso, vínhamos cogitando a ideia de pesquisarmos juntas sobre acessibilidade/ inclusão. Não tive dúvidas ao chamá-la para assinar a cenografia do espetáculo.

Posteriormente, conheci o Márcio Rosa (aluno do curso de Artes Cênicas - Cenografia da UFRJ), a Carolina Maduro (aluna do curso de Artes Cênicas - Cenografia da UFRJ) e a Lulu Carvalho que vieram fortalecer ainda mais essa equipe de cenografia. Juntos discutimos sobre as ideias da cenografia e as necessidades específicas da nossa pesquisa. Concordamos em trazer elementos que buscassem a sensação de uma casa do interior, mas também passeassem pelos caminhos da memória, que aumenta certos detalhes e esconde outros, um lugar de descobertas.

A forma como essa espacialidade dialogaria com o público e a cena foi sendo lapidada ao longo do processo. Além disso, umas das questões era imaginar essa instalação na Vianinha e só testar as ideias no dia da estreia. Combinamos que toda a equipe assistiria aos ensaios pelo menos uma vez na semana, o que ajudaria a solucionar os problemas que diziam respeito principalmente à mobilidade e autonomia da Paulina neste espaço. Esta também foi uma forma que encontramos de não nos fecharmos numa ideia fixa já que pela inexperiência deste tipo de processo sempre mudávamos algumas ideias.

Além disso, a equipe de cenografia ficou responsável por proporcionar a experiência sensorial, porque o público seria convidado a conhecer o espaço no início do espetáculo (de olhos vendados). Então eles deveriam pensar em como estes cheiros, sabores e texturas seriam inseridos no projeto de cenografia.

Perto da estreia e com algumas ideias mais claras, fizemos um ensaio aberto para testar as texturas do piso, o cheiro da cozinha, a sensação dos “cômodos” da casa. Tivemos mais um mês para acertar os detalhes e finalmente criar a cenografia na sala Vianinha.

A equipe, inspirada no neoplasticismo de Mondrian, pensou numa área em que o centro seria o espaço de cena e as extremidades seriam compostas com os demais espaços da casa (entrada, cozinha, quarto). Esta também era uma forma de não poluir o espaço de cena e não gerar problemas para o deslocamento da Paulina, que acontecia todo no espaço da sala. Cada ambiente possuía uma cor (este efeito era proporcionado pela iluminação). Essa opção e cuidado com a cenografia e iluminação eram necessários porque apesar do público ter a opção de assistir toda a peça de olhos vendados, a qualquer momento poderiam tirar a venda.

Além disso, quando entrassem na sala descalços e com venda eles receberiam sensações diferenciadas em relação às texturas do chão. A cozinha, por exemplo, com um piso mais frio (feito com papel alumínio) era composta também por estímulos ao olfato (cheiro de ervas e café) e paladar (degustação de um bolo de fubá). Havia uma mesa que ficava entre a sala e a cozinha, nela vários utensílios que seriam usados para provocação dos estímulos e para ações cênicas. Já o quarto era o ambiente mais quente e aconchegante, como resultado. Para isso um piso feito com espuma de colchão e um armário suspenso com os figurinos dos personagens foram criados. Também tinha um corredor escuro que ligava o quarto e a cozinha, cortinas que separavam os ambientes, além de um caminho de folhas para chegar à casa. Na sala, o piso era de madeira (piso natural da Sala Vianinha) e todos os objetos cênicos e poucos móveis eram usados pelos atores em cena.



FIGURA 10: Fotos dos elementos cenográficos de “Ô de dentro”. Fotos: Clarita Castañon.

FIGURINO

Lorena Rodrigues, era nossa figurinista e assistente de direção. Tínhamos um diálogo aberto e a pesquisa dela também estava sendo realizada como proposta de seu projeto final no curso de Indumentária na Escola de Belas Artes da UFRJ. Nossa parceria já vinha se desenvolvendo desde os primeiros interesses e propostas para pesquisar a acessibilidade e inclusão no teatro (três anos antes da escrita do meu projeto de direção, ela havia participado da minha direção V como atriz). Esse convívio resultou num processo aberto ao encaixe de ideias. Por ela participar da maioria dos ensaios, as mudanças de rumo do espetáculo não afetaram tanto no diálogo de como poderiam ser as novas propostas de figurino.

A tendência das últimas décadas tem sido a de promover a inclusão e tem havido inúmeros debates, muito embora esteja fundamentada em princípios éticos, dentre os quais se destacam o reconhecimento e o respeito aos preceitos e oportunidades iguais perante a diversidade humana. Assim sendo, a inclusão social exige que sejam garantidas as condições apropriadas de atendimento às características individuais. Marco Antonio de Queiroz - MAQ⁴

⁴ Disponível em: <http://www.bengalalegal.com/a-flor-da-pele>

Assim como sua nossa proposta era estender a acessibilidade ao figurino e a principal questão era como tornar isso possível. Afinal, o que é isso de figurino acessível? Como poderíamos incorporar isso na peça?

Quando ela chegou com a proposta de um figurino totalmente preto, com cheiro e textura e a ideia de um figurino expansivo (isso diz respeito a um tipo de proposta em que o público é convidado a vestir ou segurar roupas e acessórios que seriam atribuídos a determinados personagens da peça) inicialmente fiquei pensativa, [imaginando] “como assim um figurino preto? Que história é essa, ... figurino expansivo?

Quis entender o seu conceito, seu argumento e após ouvir sua explicação o que mais relutei foi na questão na cor. Lorena sinalizava que o preto era a ausência da cor e que tirando todas as simbologias atribuídas a ele poderia se aproximar da ausência de visão proposta pelo espetáculo. Ela também trazia a ideia de neutralidade já associado a esta cor em outras situações.

Pensava que um cinza trouxesse a neutralidade esperada. Conversamos durante um longo período e finalmente ela me convenceu que o preto era o mais apropriado para nossa criação.

O preto não é cor. Seu aparecimento indica a privação ou a ausência da luz. Em condições normais, o preto absoluto não existe na natureza. O que distingue o pigmento chamado preto é sua propriedade física de absorver quase todos os raios luminosos incidentes sobre ele, refletindo apenas a quantidade mínima desses raios. [...] Como fruto da associação de idéias ligadas à produção social, o preto, lembrando a sombra e o frio, em regiões tórridas como o Egito e outras partes do Norte da África, foi considerado símbolo da fertilidade e dos nimbos carregados de chuva. Psicologicamente, encarna a profundidade da angústia infinita, em que o luto aparece como símbolo de perda irreparável. (PEDROSA, 2002, p. 118-119)

Todo o espetáculo poderia ser atravessado por cores, mas o figurino expressaria a ausência da cor. Isso funcionou muito bem quando associado ao cenário, que apesar de sóbrio tinha mais elementos com cor. Desta forma aquele figurino preto, com o cheiro da avó (uma mistura de alfazema e talco) e do Edu (terra e leite) se aproximavam muito daquilo que estávamos tentando transmitir.

No primeiro dia de apresentação, quando o público entrou na sala e passeou pelo espaço pode tocar o figurino dos personagens, sentir sua textura e cheiro.



Assim pode ser conduzido por sua imaginação e criar os personagens enquanto fazia parte daquela experiência. Quando se sentaram entregamos às pessoas algumas roupas e acessórios, para que pudessem continuar experimentando a sensação de 'ver' os personagens.

Já no segundo dia de apresentação as pessoas não puderam sentir o figurino que seriam usados pelo Edu e pela avó Zenólia, mas mantivemos a experiência de lhes dar uma peça de roupa ou acessório. Assim tivemos duas percepções diferentes daquela ideia e para outras apresentações nossa proposta será a de continuar experimentando as funções do figurino expandido e como isso pode aproximar e incluir o público do espetáculo.

Uma reflexão sobre a concepção do Figurino - Por Lorena Rodrigues

“Ô de dentro” foi a concretização da teoria, ou a primeira experiência prática de tal. Antes mesmo de Silvia começar a pensar realmente sobre a peça, já sabíamos e já tínhamos acordado entre nós que nada seria mais apropriado que concluir nossas graduações colocando em prática tudo que vimos pesquisando nesses últimos 2 anos sobre acessibilidade teatral. Em processo final do curso de Indumentária da Escola de Belas Artes, não consegui dissociar minha pesquisa dentro do campo da acessibilidade do que viria a ser meu projeto final de graduação, já que esta já havia se tornado tão inerente a mim. Decidi então juntar as duas coisas: Figurino + acessibilidade. E a partir desse momento nada mais foi de fácil manejo, ou de simples realização ou concepção. Tentar fazer com que um objeto visual seja acessível, inclusive, para o público deficiente visual, parece uma tarefa irrealizável. Como fazer um deficiente visual compreender um objeto, que dentro do teatro, está distante do público, longe do alcance das mãos? Como aproximar esse objeto distante e visual para que seja possível a sua compreensão?

Quando trabalhamos com figurino, o ponto de partida para a construção e concepção de tal é em geral a psicologia e o físico dos personagens. A partir disso, destrinchamos vários elementos que nos ajudarão a chegar no figurino desejado sendo as cores, o material e a modelagem os principais. Mas aqui estamos trabalhando para um público que não verá e não perceberá o meu trabalho de compreensão da psicologia e físico do personagem e de concepção de cores,

formas e modelagem mais apropriadas. A partir daí, comecei um processo de experimentações e de mais pesquisa. Por ser assistente de direção e estar sempre presente nos ensaios, e em contato direto com a Paulina, nossa atriz que é cega, assim como em processo de residência no teatro do Instituto Benjamin Constant paralelamente aos ensaios da peça, fui me aproximando mais dessa realidade que não é a minha, e sempre preocupada com a resposta destes deficientes visuais próximos, fui propondo alternativas e fazendo experimentações de material, de significação e da importância das cores, de formas, texturas e cheiros.

Com a orientação do professor Gilson Motta, e com essa resposta de pessoas deficientes visuais, fui entendendo o que eu queria, como eu queria e quais questões eu queria suscitar com o meu figurino.

A primeira questão foi a cor, e em conversas com meu orientador e nas observações das aulas de teatro do Benjamin Constant decidi que não queria usar cor neste figurino, pois não queria usar de significações preexistentes de tais, que de nada serviriam para o público que quero alcançar. Comecei a pensar então em cores neutras e cheguei ao preto, que apesar de também ser incumbido de inúmeras significações é a cor mais associada à neutralidade. A partir daí, durante o processo, fui atribuindo alguma pequena variação de cor a determinadas peças dos personagens que eu achasse conveniente.

Depois de definida com qual paleta de cores eu trabalharia, decidi que os personagens seriam identificados por seus cheiros, por serem o olfato e a audição os sentidos mais aguçados com a perda de visão, e a partir da psicologia e das atribuições de cada um defini um ou dois cheiros para cada personagem e esses cheiros estariam nos figurinos que eles usariam em cena. Definidas as cores e as associações de cada personagem, que seria pelo cheiro, comecei a pensar que ainda era pouco e que este ainda estaria muito distante do público para poder ser compreendido. Com a orientação do meu professor, comecei a pensar na expansão desse figurino, em como isso poderia acontecer. Depois de mais pesquisa, decidi que isso se daria abrindo o guarda-roupas desses personagens e colocando cada pessoa dentro dele. Fazer com que o público interagisse com esse guarda-roupa foi a melhor maneira que encontrei para que este conseguisse chegar mais próximo da compreensão de como estes personagens se vestem, e entregar-lhes uma peça de roupa de um desses personagens, com uma textura ou cheiro deles, foi a forma

encontrada de fazer com que o público não se esqueça que mesmo sem estarem enxergando continua tendo ali um figurino que foi pensado para eles e que a partir de tais peças consigam perceber a vestimenta de tais personagens mais detalhadamente. Para além da expansão desse figurino, propus que o figurino que os personagens usariam em cena ficasse exposto antes da peça começar para que o público pudesse tocá-lo e chegar um pouco mais próximo de compreender o que os atores estariam vestindo em cena. No primeiro dia isso foi feito e no segundo não, para podermos comparar as duas experiências.

Depois da conclusão das apresentações da peça, entendi que algumas coisas precisam ser repensadas e adaptadas não só para o público deficiente visual, mas principalmente para o público vidente, que em alguns casos não se permitem experimentar a experiência da falta de visão durante o espetáculo, e que a proposta de figurino não foi direcionada para esse público.



FIGURA 11: Elenco vestindo o figurino proposto por Lorena Rodrigues. Foto: Clarita Castañón.

EXPERIÊNCIA SENSORIAL - APOIADORES DE CENA

Para ativação de outros canais de percepção, resolvemos manter a ideia de proporcionar ao público uma experiência sensorial no início do espetáculo e oferecer alguns outros estímulos durante a peça. O público foi recebido pelo ator Bruno Parisoto que ficou responsável por passar as instruções às pessoas pedindo para que tirassem seus sapatos, colocassem a venda (podiam escolher entre vendas pretas - ausência total da luz - ou branca - com as quais conseguiam ver formas embaçadas e luz) e formassem uma fila. Para cada seis pessoas tínhamos um apoiador de cena que os conduzia pela sala, cuidando de sua segurança física e apresentando os espaços. Para que isso funcionasse bem, delimitamos o número de público a 30 pessoas e toda a equipe participou ativamente deste momento.

Os apoiadores de cena receberam algumas instruções sobre como realizar esta tarefa, mas tinham a liberdade de conduzir seu grupo e falar da forma que fosse mais confortável. Depois de sentar cada pessoa, eles ficavam à espera dos momentos em que novamente iriam oferecer outros estímulos (isso era feito com cheiros, sons, luzes, dentre outros).



FIGURA 12: Apoiadora de cena Julia Carvalho conduzindo seu grupo pelo espaço.
Foto: Clarita Castañon.

APRESENTAÇÃO NA XVI MOSTRA DE TEATRO DA UFRJ

Nossa apresentação na UFRJ foi recebida com muito carinho. Nosso espetáculo aborda questões de acessibilidade, inclusão e terceira idade, tendo como recorte a interação entre uma avó e seu neto numa pequena casa no interior de uma cidade.

As cenas imaginadas foram, antes de mais nada, para serem sentidas. Olfato, paladar, tato, audição e visão foram explorados para ativar outros canais de percepção e produzir novas relações entre público e atores.

O elenco era formado por uma atriz deficiente visual com 76 anos, um ator vidente de 23 anos e um músico, além dos apoiadores de cena, que interagem diretamente com o público nos estímulos sensoriais.

A peça foi pensada para um público formado por pessoas portadoras de deficiência visual e videntes (mas nos dias de nossas apresentações somente videntes estavam presentes). A experiência sensorial consistiu em vendar os olhos para provar sabores, sentir as texturas e diferentes espaços da cenografia, tocar o figurino, sentir o cheiro do espaço e os sons produzidos pelos atores. Ainda de olhos vendados, eles eram conduzidos até suas cadeiras para sentar, ouvir a história do jovem Edu e as memórias que ele tem dos anos em que morava com sua avó Zenólia. Ao longo da peça, o público pode escolher entre permanecer ou não com os olhos vendados, o que gerava a liberdade para que cada um recebesse o espetáculo da forma que é mais confortável. Foi curioso perceber como cada um lidou com essa opção de uma maneira muito particular, algumas pessoas permaneceram o tempo todo com as vendas, outras intercalava entre assistir com e sem venda e algumas desde o início preferiam ver a cena.



FIGURA 13: Público no espetáculo "Ô de dentro". Fotos: Clarita Castañón

CONCLUSÕES

A peça “Ô de dentro” foi resultado de um esforço coletivo e empenho das pessoas que acreditavam no projeto. Durante nossas discussões, práticas e encontros refletimos sobre a acessibilidade e inclusão e, para além disso, refletimos sobre um lugar que ansiamos por entender, conhecer e difundir. A convivência com uma deficiente visual foi de extrema importância para que percebêssemos as dificuldades enfrentadas pela pessoa com deficiência na sociedade, os estereótipos, preconceitos, as dificuldades de mobilidade na cidade e a necessidade de políticas públicas que sejam cumpridas, garantam a inclusão social e o acesso destas pessoas aos bens e serviços.

Devido à complexidade do projeto, inexperiência e a falta de bibliografia específica encontramos muitas dificuldades para resolver as problemáticas que iam surgindo e tivemos que mudar nossos rumos (dramaturgia). Com as reuniões de orientação com a prof^a Jacyan Castilho e as discussões nos ensaios íamos percebendo o que poderia ser mudado e que pontos podíamos destacar e/ou aprofundar.

O trabalho com as memórias foi essencial na definição da dramaturgia e jogo entre os atores. A partir daí conseguimos de fato encontrar um caminho para tratar dos temas que queríamos discutir e refletir com o público. Uma das questões mais importantes era a de não vitimizar e nem romantizar a condição da pessoa com deficiência e fazer um trabalho de qualidade.

Acredito que a apresentação na XVI Mostra de Teatro da UFRJ foi importante, pois a troca com o público, depois de meses de trabalho, nos ajudou a analisar o que estávamos fazendo e que caminhos nossa pesquisa poderia seguir. Nosso processo criativo foi marcado principalmente pela troca, aprendizado e companheirismo. Fica o agradecimento sincero por esta experiência e a gratidão de ter me formado no curso de Direção Teatral com este espetáculo. O espetáculo continuará e agora o foco será intensificar a experiência e os estímulos sensoriais ao longo da cena e modificar a dramaturgia de modo que a audiodescrição fique mais evidente. Além de incluir tradução simultânea em LIBRAS para tornar a experiência da peça ainda mais acessível e inclusiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MASINI, E. F. S. A experiência perceptiva é o solo do conhecimento. *Psicologia em Estudo*, n. 1, vol. 8, p. 39-43. Maringá: Departamento de Psicologia da Universidade Estadual de Maringá, 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722003000100006>

Acessado em Julho de 2017.

SILVEIRA, Izabel Cristina da. Teatro para quem?! A arte de teatrar para todos-Um estudo sobre acessibilidade cultural em espetáculos teatrais no RS. *Revista da FUNDARTE*, n. 32, p. 142-162. Montenegro: Fundação Municipal de Artes de Montenegro- FUNDARTE, 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/428>

Acessado em Julho de 2017.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. *O ator invisível*. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções, 2001.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 2002.

VENANCIO, Beatriz Pinto. BREVE DRAMATURGIA DA MEMÓRIA: oficina de teatro com idosos. *Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/RevEnvelhecer/article/view/8084>

Acessado em Janeiro de 2017.